

Ignazio Romeo

## Immagini dello spettacolo in Thomas Bernhard

Le opere di Thomas Bernhard (1931-1989) hanno spesso come protagonisti dei personaggi impegnati a preparare una qualche grande opera: Konrad in *Das Kalkwerk* (*La fornace*, 1970) e il suo trattato sull'udito, "il più filosofico di tutti gli organi dei sensi"<sup>1</sup>; Rudolf in *Beton* (*Cemento*, 1982) che progetta uno studio definitivo su Mendelssohn-Bartholdy; Wertheimer in *Der Untergeber* (*Il soccombente*, 1983) che abbandona il pianoforte per dedicarsi alle "scienze dello spirito (*Geisteswissenschaften*)" e "diventare [...] un secondo Schopenhauer, un secondo Kant, un secondo Novalis"<sup>2</sup>; giusto per fare i primi esempi che vengono alla mente. Ma il capolavoro, l'*opus magnum* dopo il quale non resterà più nulla da dire, non vede mai la luce. Rimane allo stadio di appunti, di foglietti: *Zettel*, in numero sterminato, prodotti con foga incontrollata da questi *Geistesmenschen*.

Mentre si dichiarano ambizioni somme, la scrittura soggiace nei fatti a una condizione di frammentarietà e dispersività; mentre si aspira alla compiutezza, nello stesso tempo si manifesta un rigetto nervoso, infastidito della subordinazione concettuale e sintattica che l'opera armoniosamente costruita richiederebbe. Dire, scrivere, sono più urgenti dell'ordine con cui si dovrebbero organizzare e gerarchizzare le affermazioni. Nella inarrestabilità della parola del personaggio di Bernhard sta già l'impossibilità della *summa*.

A questi relitti dell'*opus*, se li si volesse pubblicare (ma in generale gli autori li distruggono prima che qualche caritatevole sopravvissuto riesca a farlo), non sarebbe possibile dare un ordine. Li si potrebbe presentare solo in una disposizione paratattica. Non a caso, nel pantheon degli autori prediletti dallo scrittore austriaco, e sempre ricordati dai suoi personaggi, se ne incontrano diversi per i quali la totalità del testo si realizza attraverso la giustapposizione non gerarchica dei frammenti: Pascal, La Rochefoucauld, Montaigne.

E mentre la scrittura di primo grado, quella dei *Geistesmenschen*, va incontro allo scacco, la scrittura di secondo grado, quella letteraria di Bernhard, cresce e si afferma come una registrazione di tali fallimenti. Essa ha rinunciato all'esposizione ordinata e conclusa e si affida all'andamento discontinuo dei testi da cui dichiara di prendere le mosse, siano essi veri e propri *Zettel* o detti memorabili pronunciati dai suoi eroi nel corso di lunghissime e ansimanti invettive.

Nell'accingermi a una ricognizione sui motivi del teatro, della rappresentazione, del teatrante, dello spettacolo, nell'opera dello scrittore austriaco, vorrei rubare a lui un poco del procedimento espositivo, accostando osservazione a osservazione, senza la pretesa preordinata di ricondurle a sistema. Vorrei attenermi a un andamento paratattico e circolare, analogo a quello degli scritti di Thomas Bernhard; in cui - sia ricordato per inciso - si incontrano molte asserzioni categoriche e piene di significato, che non provano tuttavia imbarazzo a stare accanto ad altre che sostengono, con uguale perentorietà, l'esatto contrario.

### 1. Bernhard il suo personaggio

È stata ripetutamente osservata la prossimità, e anzi la derivazione, dell'opera drammaturgica di Thomas Bernhard da quella narrativa. Diversi critici considerano la prima una variazione minore della seconda. Molti procedimenti linguistici e alcune fondamentali premesse immaginative sono indiscutibilmente comuni; e, fra queste, quelle che presiedono all'apparizione di un suo tipico personaggio, che qui si proverà a descrivere proprio a partire da un testo narrativo, *Verstörung* (*Perturbamento*), del 1967.

L'andamento di questo secondo romanzo di Bernhard è singolare e caratteristico. Esso si svolge nell'arco di una sola giornata ed è diviso, formalmente e sostanzialmente, in due parti. Nella prima si racconta il giro di visite di un medico di campagna, nell'Austria montagnosa. Il medico è accompagnato dal figlio ventenne, che studia in città ed è tornato a casa per un paio di giorni. Si assiste così agli incontri del padre e del figlio, che funge da voce narrante, con una serie di malati nel corpo o nello

<sup>1</sup> "Das philosophischste aller Sinnesorgane". Citato da Micaela Latini nel suo *La pagina bianca: Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*. Milano; Udine: Mimesis, 2010, p. 16.

<sup>2</sup> Thomas Bernhard. *Il soccombente*. 10. ed. Milano: Adelphi, 2016, p. 120 e 121.

spirito.

L'ultima visita è per il signore della regione, il principe Saurau, che li accoglie nel suo castello di Hochgobornitz, da cui si domina per intero il territorio nel quale i due hanno viaggiato. Al principe è intitolata la seconda parte del libro, occupata quasi esclusivamente dalla registrazione delle sue parole e delle sue riflessioni. Da quando egli compare in scena, non vi è più narrazione, ma un soliloquio, riferito dalla voce narrante parte come discorso indiretto, parte come diretto (“disse il principe”).

Come avverrà anche nella drammaturgia dell'autore austriaco<sup>3</sup>, il monologo diventa l'elemento portante del testo, fagocitando qui il racconto, lì il dialogo. Questa sorta di atto di imperio appare nello stesso tempo decisivo sul piano formale e sintomatico per l'intera costruzione del mondo immaginario di Bernhard.

“«[...] La realtà mi si presenta sempre come una rappresentazione orrenda di tutti i concetti esistenti. Effetti teatrali, penso sempre, in fuga davanti al pensiero, è così che penso sempre. Perché, comunque, ovviamente siamo tutti condannati a pensare che non ci sia assolutamente nulla di reale. [...]»”<sup>4</sup>

“«[...] Negli ultimi tempi» disse il principe «più che altro io guardo attraverso la gente come si guarda attraverso un congegno meccanico, e sempre mi rendo conto esattamente dei punti del meccanismo in cui questo loro congegno comincerà a sfasciarsi. Vedo anche molto chiaramente che sono proprio *io* a tenere in piedi tutti questi meccanismi. [...]»”<sup>5</sup>.

L'interminabile discorso di Saurau colpisce e sgomenta per la sua straordinaria vicinanza a quello di un paranoico da referto clinico. Un breve confronto con le pagine che Elias Canetti dedica alle memorie del presidente Schreber<sup>6</sup> basterà per convincersene:

“L'umanità intera era perita. L'unico uomo rimasto, l'unico che fosse ancora in vita, era *lui*. [...] Egli non negava ciò che aveva dinanzi agli occhi, ma lo interpretava a modo suo. Gli uomini che vedeva non erano reali: erano «uomini fatti fuggacemente».”<sup>7</sup>

Come Schreber, anche Saurau è visitato da fantasie di sterminio: il principe immagina di far tagliare tutti gli alberi della foresta, e quindi di ridurre il legno in una polvere finissima che asfissierà gli abitanti della regione<sup>8</sup>; o, verso la fine del testo, di invadere e coprire la città di Vienna con le miriadi di giornali da lui acquistati nel corso di tutta la sua vita, fino a far perire anche qui per soffocazione i viennesi<sup>9</sup>.

Per Saurau, che vive nel mondo della propria mente e per il quale la cosa più importante che vi sia sono i propri stessi pensieri, gli altri non hanno necessità di esistere:

“«Quando, per esempio, cammino da solo attraverso un bosco d'alta montagna, ho pur sempre un compagno che cammina con me, uno all'altezza della tematica che mi interessa, un uomo all'altezza della situazione. Non lo si vede, ma è uno che ascolta, è un *succubo*. Non ho mai trovato un interlocutore migliore di me stesso. [...]»”<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Com'è noto, il primo dei testi teatrali appartenenti alla vera e propria opera di Bernhard (*Una festa per Boris*) è del 1970. L'inizio dell'attività di drammaturgo segue dunque di sei anni quella del romanziere, cominciata nel 1964 con *Gelo*.

<sup>4</sup> Thomas Bernhard. *Perturbamento*. 6. ed. Milano: Adelphi, 2013, p. 190-191. “«[...] Die Wirklichkeit stellt sich mir immer als grausige Darstellung aller Begriffe da. Theatralische Effekte, denke ich immer, auf der Flucht vom Denken, denke ich immer. Denn freilich sind wir doch alle dazu verurteilt, zu denken, es sei überhaupt nichts wirklich. [...]»”. T.B. *Verstörung*. In: *Die Romane*. Hrsg. mit einem Nachwort von Martin Huber und Windelin Schmidt-Dengler. 3. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013, p. 407.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 197-198. “«[...] In letzter Zeit», sagte er, «durchschaue ich die Leute mehr als einen Mechanismus und immer genau die Stellen ihres Mechanismus, an welcher dieser Mechanismus zuerst zerfallen wird (muß). Und ich sehe ganz deutlich, daß *ich* es bin, der alle diese Mechanismen in Gang hält. [...]»”. *Verstörung*, cit., p. 412.

<sup>6</sup> Si tratta di un celebre caso clinico della fine dell'Ottocento, studiato anche da Freud nel 1911 in *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia descritto autobiograficamente* (*Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*) e oggetto delle mirabili analisi di Elias Canetti in *Massa e potere* (*Masse und Macht*, 1960) e in *Potere e sopravvivenza* (*Macht und Überleben*, 1972).

<sup>7</sup> Elias Canetti. *Potere e sopravvivenza*. In: *Potere e sopravvivenza. Saggi*. 6. ed. Milano: Adelphi, 1994, p. 33-34, passim.

<sup>8</sup> *Perturbamento*, cit., p. 170-171.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 212-213.

<sup>10</sup> *Perturbamento*, cit., p. 182. “«Wenn ich allein zum Beispiel durch den Hochwald gehe, habe ich doch immer einen Partner, der mit mir geht, immer einen der Thematik, die mich beschäftigt, entsprechenden, einen den Umständen entsprechenden.

E se ha quella che lui stesso considera la fortuna di trovare un interlocutore *all'altezza*, è comunque lui solo a parlare: ««[...] Quando incontro una persona, dovunque si trovasse, una persona alla mia altezza, cominciavo a discutere di politica. E difendevo immediatamente le mie idee, ancor prima di aver sentito l'altro esprimere le sue, perché tanto io già le conoscevo prima ancora che lui le esprimesse. [...]»<sup>11</sup>.

Coi paranoici di cui parla Canetti, Saurau condivide il bisogno compulsivo di trovarsi da solo e nel silenzio, la mancanza di distinzione tra ciò che è vivo e ciò che è morto, la convinzione che “tutto è sempre nelle teste di tutti” e che “fuori dalle teste non esiste nulla”.<sup>12</sup>

Questo universo della mente è anche un universo della morte: la realtà può esistere solo in quanto pensata. Il paradiso del filosofo appare assai prossimo all'inferno del paranoico.

Da questa prospettiva si prova un certo disagio a seguire Aldo Giorgio Gargani quando, nel suo pur acuto *La frase infinita: Thomas Bernhard e la cultura austriaca*<sup>13</sup>, prende del tutto sul serio il “pensare fino alle estreme conseguenze”, e quindi fino al suicidio, dei personaggi dello scrittore austriaco. Per quanto a volte sembri che Bernhard voglia farsi epigono di Ludwig Wittgenstein<sup>14</sup>, la sua resta un'opera letteraria, con un'ineliminabile componente parodistica, a dispetto di ogni apparente tremendismo; qualcosa di essenzialmente diverso dalla perfetta serietà del filosofo del *Tractatus*. A differenza della logica, la letteratura ammette il principio di contraddizione. Non è perciò inconcepibile che i *Geistesmenschen* di Bernhard pensino rigorosamente e fino in fondo, e che nello stesso tempo vi sia in loro una punta di falso e di ridicolo.

L'entrata in scena di Saurau allontana *Perturbamento* dai percorsi tradizionali della finzione: più procede il testo, meno il lettore si trova in un universo fittizio o dentro una vicenda rappresentata. In opere più convenzionali, chi legge è condotto dentro a dei luoghi (non importa se esistenti o immaginari) e invitato a prender parte alla vita di personaggi (che possono anche non essere umani e non appartenere al nostro mondo). Qui si sente invece sempre più spinto fuori. Al gelo, verrebbe da dire, pensando alla condizione di freddo essenziale che colpisce i protagonisti di *Frost (Gelo)*, del 1964, primo romanzo e prima grande affermazione letteraria di Bernhard) e di *Perturbamento*.

All'inizio, *Perturbamento* sembra in effetti introdurre in un 'luogo' (un viaggio nelle regioni agricole e montagnose dell'Austria, al principio degli anni '60, al seguito di un medico e di suo figlio) e farci partecipare alle vite di altre persone (il narratore e i suoi problemi col padre e con la sorella, gli straziati casi umani che i due via via incontrano). Ma col procedere del monologo di Saurau le due cose si rivelano impossibili. I luoghi e le circostanze di cui Saurau potrebbe farci partecipi vengono oscurati dal suo disturbo, dalla “Verstörung” di cui è preda. I rumori che lui dice di sentire diventano per noi quelli che lui stesso produce col suo flusso verbale e che ci impediscono di scorgere, attraverso di lui, la realtà in cui è immerso. Si finisce invece per vedere lui solo, e da dentro le sue stesse parole. Ne siamo per così dire sequestrati. I temi narrativi impostati nella prima parte (le delicate e complesse relazioni all'interno della famiglia del medico, la vita del figlio) nella seconda finiscono per eclissarsi, zittiti dall'intrusione di questo monologo *monstre*. Non resta allora altro che rimirare sbalorditi Saurau, creatura prodigiosa, intelligente e folle, che non suscita e non cerca simpatia umana.

Il senso di disagio e per così dire di scomodità, in cui *Perturbamento* in modo esemplare, ma anche tanti altri testi narrativi e teatrali di Bernhard, pongono il lettore/spettatore, nasce dal fatto che essi, a differenza di qualsiasi *normale* opera d'invenzione, negano, o almeno ostacolano, l'accesso a dei

---

Man sieht ihn nicht, aber er ist mir *hörig*. Ich habe nie einen bessern Gesprächspartner gehabt als mich selbst. [...]» *Verstörung*, cit. p. 401.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 206. ««[...] Wenn ich einen Menschen traf, gleich wo, einen mir entsprechenden Menschen, fing ich an zu politisieren. Und ich verteidigte meine Ansichten sofort, bevor ich noch die Ansichten des andern ausgesprochen gehört habe, weil ich sie, schon bevor der sie ausgesprochen hatte, kannte. [...]» *Verstörung*, cit. p. 419.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 159. ««[...] Alles ist immer in allen Köpfen. [...] Außerhalb der Köpfe ist nichts. [...]» *Verstörung*, cit. p. 384.

<sup>13</sup> Roma-Bari: Laterza, 1990. Gli stessi motivi di questo saggio sono ripresi da Gargani nel posteriore *La vita scritta in Thomas Bernhard*. In: *Cultura tedesca*, 32, gennaio-giugno 2007, p. 53-91.

<sup>14</sup> “La letteratura secondaria sull'influsso di Wittgenstein nell'opera bernhardiana è [...] sterminata.” Micaela Latini, op. cit. p. 26 nota 39.

luoghi e a dei sentimenti. È come se in ciascuno di tali testi si fosse introdotti in una stanza e obbligati senza altri preamboli ad ascoltare uno che parla ma non ascolta. E come se tale flusso di parole, che non comincia e non finisce e pare potersi ripetere identico oggi, domani e in qualunque altro giorno, intasasse fatalmente il decorso narrativo o drammatico, sostituendosi agli eventi. In questo, Bernhard sfida coscientemente il senso di noia e di estenuazione che può sopraffare i lettori/spettatori meno pazienti.

A ben ascoltare, però, anche in mezzo a questo profluvio verbale accadono degli avvenimenti. A volte si produce un lento arricchimento di conoscenza, che conduce a una resa dei conti del personaggio con se stesso, a una specie di *dénouement*; ovvero si arriva, lungo il filo dei discorsi, a un fatto che si rivela la conclusione lungamente preparata, e catastrofica, di un processo apparentemente iterativo e seriale; o, ancora, giunge qualche informazione che, pur senza mutare nella sostanza la condizione dei personaggi, ha l'effetto di fissarla in una luce differente, e finale. Una resa dei conti con se stessi si può considerare *Minetti* (*Minetti*, già *Porträt des Künstlers als alter Mann*, dramma del 1976). La morte viene a interrompere lo stallo temporalesco di *Ein Fest für Boris* (*Una festa per Boris*, 1970) o di *Die Jagdgesellschaft* (*La brigata dei cacciatori*, 1974), che sono, rispettivamente, uno pseudo-Beckett e uno pseudo-Cechov. Una piccola notizia rivelatoria conclude *Die Macht der Gewonheit* (*La forza dell'abitudine*, 1974), dove i dodici spettatori di cui si parla incidentalmente verso la fine danno la misura reale della vita del circo di Caribaldi e confermano che il Giocoliere mente quando sostiene di avere offerte dalla Francia.

Nel lungo soliloquio di Saurau ritorna periodicamente l'immagine del mondo come rappresentazione. Ecco un passo significativo:

“Sono tutte persone che portano per strada il loro tormento e così trasformano il mondo in una commedia, che naturalmente fa ridere. In questa commedia tutti costoro soffrono di piaghe di natura spirituale o di natura corporea, e *godono* della malattia che li porta alla tomba. Quando ne sentono pronunciare il nome, non importa se la scena si svolge a Londra, a Bruxelles o in Stiria, essi si spaventano, ma cercano di non mostrare il loro spavento. Il vero spettacolo tutta questa gente lo dissimula in quella commedia che è il mondo. [...]”<sup>15</sup>

Ma già in *Gelo* la realtà appariva come un teatro nelle mani di un unico soggetto:

“Non si voltò benché a un tratto si fosse messo a conversare con me. «Vede, - disse lui, - quell'albero entra in scena e dice quel che lo avevo incaricato di dire, un incarico dato chissà quando, un verso, un verso incomprensibile che mette sossopra il mondo, un verso, come si suol dire, sacrilego, capisce! Quell'albero entra in scena a sinistra mentre la nuvola entra in scena a destra con la sua voce che è tutta tenerezza. Mi considero il creatore di questo spettacolo pomeridiano, di questa tragedia! Di questa commedia! [...] Lo vede il *mio teatro*? Lo vede il teatro della paura? Il teatro della mancanza di autonomia di Dio? Di quale Dio?» Si voltò e disse: «Dio è un unico grande imbarazzo! Uno spaventoso imbarazzo degli astri! [...] Provo compassione per questa tragedia, per questa commedia, non provo *alcuna* compassione per questa tragedia, per questa tragicommedia inventata da me solo, per queste ombre inventate da me solo, per questi tormenti d'ombra, per queste ombre di tormenti, per questa tristezza infinita...» [...] «Sì, - disse Strauch, - adesso batto le mani, batto semplicemente le mani e picchio la testa contro il punto più importante dell'universo e tutto non sarà stato altro che un'apparizione spettrale, il fantasma di un'apparizione spettrale, uno spettro-fantasma, capisce, uno spettro-fantasma».”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Perturbamento*, cit., p. 156. “Es sind Leute, die ihre Qual auf die Straße tragen und dadurch die Welt zu einer Komödie machen, die natürlich zum Lachen ist. In dieser Komödie leiden sie alle an Geschwüren, geistiger, körperlicher Natur, haben ein *Vergnügen* an ihrer Todeskrankheit. Wenn sie ihren Namen hören, gleich, ob die Szene in London, in Brüssel oder in der Steiermark ist, erschrecken sie, versuchen aber, ihr Erschrecken nicht zu zeigen. Das tatsächliche Schauspiel verbergen alle diese Menschen in der Komödie, die die Welt ist. [...]” *Verstörung*, cit. p. 381-382.

<sup>16</sup> Thomas Bernhard. *Gelo*. Torino: Einaudi, 1986, p. 160-161. “Er drehte sich nicht um, obwohl er sich plötzlich mit mir unterhielt. «Sehen Sie», sagte er, «dieser Baum tritt auf und sagt, was zu sagen ich ihm aufgetragen habe, irgendwann aufgetragen habe, einen Vers, einen unverständlichen, die Welt auf den Kopf stellenden Vers, einen sogenannten Antigottesvers, verstehen Sie! Dieser Baum tritt auf, von links, während die Wolke von rechts auftritt, die Wolke mit ihrer nur mehr zärtlichen Stimme. Ich betrachte mich als den Schöpfer dieses nachmittäglichen Schauspiels, dieser Tragödie!



Dire teatro, qui, significa dire che il mondo è un'appendice del soggetto che concepisce se stesso come l'unico esistente. Teatro, dunque, come fissazione della mutevole realtà viva a una sola, delirante visione. Teatro nell'accezione più negativa: un *essere* puramente fittizio, privo di anima propria, manipolabile dall'esterno come un gioco di pupazzi.

Eppure Bernhard tende al teatro, come vi tende il suo ingombrante personaggio principale. Nel suo cauto e faticoso serpeggiare, l'immaginario dello scrittore austriaco, che gira e rigira sempre intorno a un limitato numero di oggetti e di metafore, trova in questo territorio anche possibilità vitali: il teatro offre a quella terribile condizione dello spirito, l'indistinzione tra mondo vivo e mondo morto, che è l'angosciosa premessa della visione di Saurau, uno spazio di gioco.

Tradizionalmente il teatro era considerato un antidoto alla malinconia. Qui però ci troviamo forse all'opposto di tale visione. In chi, come il malinconico classico, vede il mondo morto, la realtà può riacquistare un contenuto vitale, passionale, passando come primo stadio dalla sua imitazione. Emozioni finte suscitano emozioni vere, o risvegliano la capacità di provarle, come avviene al più celebre dei malinconici letterari, Amleto, quando gli viene annunciato l'arrivo dei comici a Elsinore.

In Bernhard, al contrario, la prospettiva è di trattare l'orribile visione essenzialista dello sterminio universale come se fosse solo un gioco, un'ipotesi letteraria della fantasia. Una messinscena fatta per diletto, senza alcuna conseguenza pratica o aggancio con la realtà.

Da un altro punto di vista, si potrebbe osservare che il teatro, in quanto luogo di rappresentazione fisica davanti a degli spettatori, smette di essere uno spazio mentale e diventa uno spazio vero, pubblico. Ma per il paranoico non è esattamente così. La scena rimane innanzitutto una mimesi dell'interno del cervello.

«Nei miei libri tutto è artefatto, vale a dire che tutte le figure, gli avvenimenti, i casi si svolgono su un palcoscenico, e la scena è totalmente buia. Le figure che vi compaiono camminano in uno spazio scenico, su un palcoscenico, e di esse si vedono soltanto i contorni, per cui si riconoscono meglio che se fossero illuminate al naturale come avviene di solito nella prosa. Nell'oscurità tutto diventa chiaro [...] E se si aprono i miei libri, succede questo: bisogna immaginare di essere *a teatro*, aprendo la prima pagina si alza *un sipario*, compare il titolo, buio totale – a poco a poco dal fondo, dal buio escono le parole che lentamente si trasformano in avvenimenti *di natura esteriore e interiore*, particolarmente evidenti grazie alla loro artificiosità.»

Così suona una celebre dichiarazione di poetica di Bernhard, tradotta e citata da Eugenio Bernardi.<sup>17</sup>

A margine: il carattere mentale degli spazi rende conto anche della difficoltà che incontrano le scenografie ad attecchire nel teatro del drammaturgo austriaco. Le sue scene non sono veri e propri luoghi, reali o surrealistici, in cui ambientare l'azione. Sono cifre funzionali all'autorappresentazione

---

Dieser Komödie! [...] Sehen Sie *mein Theater*? Sehen Sie das Theater der Furchtsamkeit? Das Theater der Unselbstständigkeit Gottes? Welchen Gottes?» Er drehte sich um und sagte: «Gott ist eine einzige große Verlegenheit! Eine ungeheure Verlegenheit der Gestirne! [...] Ich habe Mitleid mit dieser Tragödie, mit dieser Komödie, ich habe *kein* Mitleid mit dieser Tragödie, Komödie, mit dieser von mir allein erfundenen Komödientragödie, mit diesen von mir allein erfundenen Schatten, mit diesen Qualen von Schatten, mit diesen Schattenqualen, mit dieser unendlichen Traurigkeit...» [...] «Ja», sagte Strauch, «jetzt klatsche ich in die Hände, ich klatsche ganz einfach in meine Hände und stoße mit meinem Kopf an die wichtigste Stelle des Universums, und alles war nur ein Spuk, alles war nur ein Gespenst des Spuks, ein Spukgespenst, verstehen Sie, nichts als ein Spukgespenst.» T.B. *Frost*. In: *Die Romane*, cit., p. 162-163.

<sup>17</sup>. Eugenio Bernardi. *La verità della menzogna*. In: *Thomas Bernhard. Teatro II : La brigata dei cacciatori ; Minetti ; Alla meta*. Milano: Ubulibri, 1984, p. XVII. «In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. [...] Und wenn man meine Arbeiten aufmacht, ist es so: Man soll sich vorstellen, man ist im Theater, man macht mit der ersten Seite *einen Vorhang* auf, der Titel erscheint, totale Finsternis – langsam kommen aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter, die langsam zu *Vorgängen äußerer und innerer Natur*, gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders deutlich zu einer solchen werden.» T.B. *Drei Tage*. In: *Der Italiener*. 4. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013, p. 82-83. Va sottolineato che questa dichiarazione risale al 1970, quando la produzione drammatica per cui Bernhard è noto era appena agli albori.

mentale del soggetto che scrive, prima che posti immaginariamente abitabili.

Con queste limitazioni, resta vero che in teatro ciò che si vede all'interno della mente diventa visibile anche esternamente. Non si tratta più di un'allucinazione privata: si può certificare che si trova fuori, e non dentro.

L'idea di gioco e di uno spazio pubblico affidato a uno sguardo esterno sono le due condizioni che rendono possibile e necessario il teatro nell'universo di Thomas Bernhard. Ma esse sono solo, per così dire, le coordinate cartesiane del sistema. Ciò che lo giustifica in senso vitale è la possibilità di far apparire la bestia (per rubare l'espressione usata da Diderot a proposito della celebre attrice Clairon, che nel personaggio da interpretare cercava "le mugissement de la bête"<sup>18</sup>); che è questo personaggio centrale e prevaricante, che si chiama Saurau in *Perturbamento* e ricompare sotto diverse vesti nelle *pièces* dello scrittore austriaco. Esso è un primo attore naturale, e anzi ai suoi propri occhi l'unico attore. Il teatro gli offre la possibilità non solo di manifestarsi, ma di mettere in scena la sua finzione preferita, quella in cui schiaccia e annichila gli altri.

Torniamo ancora a Canetti:

“Schreber rappresenta al tempo stesso due diversi stadi del *potere*. [...] Il primo riguarda coloro che per Schreber sono *il prossimo*: tutti sono già periti, ed egli, come appunto vuole, è il *solo*, l'*unico*. È questo lo stadio estremo e ultimo del potere. Si può fare tutto il possibile per raggiungerlo, ma solo nel delirio si può realizzarlo appieno.”<sup>19</sup>

In quasi tutti i testi di Bernhard vi è una figura prevalente che si impone sistematicamente agli altri, umiliandoli e asservendoli. Si possono citare come esemplari la Buona di *Una festa per Boris*, il Riformatore del mondo nella pièce omonima (*Der Weltverbesserer*, 1980), la Madre di *Am Ziel* (*Alla meta*, 1981), giù giù fino al defunto professor Schuster, protagonista *in absentia* di *Heldenplatz* (*Piazza degli eroi*, 1988).

La sensazione, in chi legge Bernhard, è che questa presenza schiacciante agisca in forma lievemente coattiva sull'immaginazione stessa dell'autore; come se questo personaggio, più che essere inventato, si autoconvocasse, e la sua urgenza di parlare coincidesse con la fonte prima del linguaggio dei testi. Un soggetto prepotente che prende la parola, nel senso forte: se ne impadronisce e non la lascia a nessuno.

La scrittura di Bernhard rende conto dell'erompere sorgivo e violento di questa parola e nello stesso tempo della perplessità con cui viene accolta, che induce a citarla piuttosto che a parlarla. Nelle narrazioni questo doppio registro si realizza adottando sistematicamente la forma del discorso riferito; in teatro, lasciando agli eroi monologanti la solitudine dei loro discorsi.<sup>20</sup>

Lo scrittore austriaco ha infatti l'abilità di introdurre una sorta di intervallo dell'ascolto, un piccolo vuoto tra la parola pronunciata e la parola udita, reso possibile appunto dalla presenza di un terzo: colui che riporta, nella pagina scritta; lo spettatore in scena e quello seduto in sala nel caso del teatro. I suoi testi danno voce a qualcuno che vuole instaurare una monocrazia e creano nello stesso tempo le condizioni per dubitare delle sue ragioni.

Si tratta di una condizione difficile da descrivere se non si ha familiarità con l'opera di Bernhard. Un atteggiamento complesso, per il quale non si trovano facilmente paralleli nella letteratura precedente. Se egli volesse semplicemente, come nella tradizione, mettere alla berlina i suoi fissati, avremmo delle commedie in senso classico. Ma il mondo 'normale', a partire dal quale nelle commedie della tradizione si giudica il mondo del fissato, nell'opera di Bernhard è sempre destituito di valore. È

<sup>18</sup> Denis Diderot. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Flammarion, 2000, p. 83.

<sup>19</sup> Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza*, cit., p. 35.

<sup>20</sup> Bernhard contrappone alla loquacità dei suoi dittatori domestici la laconicità delle persone che sono loro soggette. Da un lato, il fatto che queste ultime quasi non rispondano, sottolinea la loro condizione di sottomissione; ma d'altro lato crea una distanza che lascia solo, quasi fosse un curioso esemplare sotto osservazione scientifica, il loro sopraffattore, e contiene una specie di implicito giudizio morale. Questa dialettica si può leggere ad esempio nel rapporto fra la Buona e Johanna (*Una festa per Boris*), la Presidentessa e la signora Frölich (*Il presidente*), il Riformatore del mondo e la Donna (*Il riformatore del mondo*).

come se la posizione dell'Unico fosse la sola possibile, quella che fonda il mondo immaginario nel quale ci troviamo; e, per quanto malata ci possa apparire, non sembra esservene una sana; o quella malata è talmente prepotente e soverchiante, da lasciare alle posizioni 'sane' un'esistenza larvale.

E tuttavia questa perplessità di fondo sprigiona comunque umorismo, sempre, e sempre in dosi modiche; un umorismo, ci si perdoni la parola, *stitico*.

## 2. Immagini del teatro

### 2.1. *La Kindervilla*

“L'Italiano volle sapere chi aveva scritto il lavoro che i figli delle mie sorelle avrebbero dovuto recitare quella sera «dalle otto e trenta alle undici e trenta, *davanti e dentro il padiglione*», se il papà non fosse morto durante la prova finale; se, come avevo già raccontato, non si fosse sparato in camera sua in quel modo orribile. «Una disgrazia» aveva detto l'Italiano. Volle assolutamente sapere se la rappresentazione era comica o tragica, o tragica e comica insieme. Risposi che l'autore, che aveva tredici anni, era il figlio maggiore di mia sorella minore; non l'avevo letta, avrebbe dovuto essere una sorpresa per tutti [...]”.<sup>21</sup>

Nel padiglione, invece dello spettacolo che non avrà luogo, è esposta per il funerale la salma del suicida.<sup>22</sup>

Questa singolare situazione, che pone l'uno accanto all'altro uno spettacolo di ragazzi e una veglia funebre, costituisce una specie di *topos* nell'opera di Bernhard. Nella sua forma più compiuta si ritrova appunto in questo frammento di novella, *Der Italiener (L'Italiano)* e nella sceneggiatura del film dallo stesso titolo, del 1971, che ne è stata tratta. I suoi elementi (la rappresentazione in un circolo familiare, allestita in un padiglione a ciò adibito; l'utilizzo del medesimo padiglione per l'esposizione del cadavere del padre suicida) si incontrano anche in *Perturbamento*, sebbene lì i due fatti siano avvenuti a due settimane di distanza e senza interferire l'uno con l'altro.<sup>23</sup>

Si tratta di un'immagine inquietante e complessa. Qui la scinderemo nelle sue due parti, occupandoci prima della recita e poi del funerale.

Anche il teatro dei ragazzi è un *topos*, in Bernhard. La moglie del Presidente nel dramma omonimo (*Der Präsident*, 1975) prende parte ogni anno a una recita natalizia di bambini. Il protagonista del romanzo *Auslöschung (Estinzione)*, pubblicato nel 1986 ma scritto alcuni anni prima) eredita dai genitori, insieme alla grande tenuta di Wolfsegg, la *Kindervilla*, il padiglione per bambini dove da piccolo metteva in scena degli spettacoli insieme ai fratelli. Tutto ciò riecheggia anche un'esperienza dello stesso Bernhard fanciullo, che assisteva con meraviglia agli spettacoli allestiti nell'albergo di suoi parenti<sup>24</sup> (un momento certamente felice di una infanzia segnata da difficoltà e miseria). L'ulteriore motivo dello spettacolo nella locanda fa poi da spunto alla *pièce Der Theatermacher (Il teatrante)*, 1985). In questo testo, la recita del capocomico Bruscon, la cui preparazione costituisce l'intera azione del dramma, non ha luogo

<sup>21</sup> Thomas Bernhard. *L'italiano. Frammento*. In: *L'italiano*. 3. ed. Parma: Guanda, 2004, p. 37. “Der Italiener wollte wissen, wer das Schauspiel geschrieben hat, das die Kinder meiner Schwester genau an diesem Abend, «zwischen halb neun und halb elf, *in und vor dem Lusthaus*» aufgeführt hätten, wäre nicht unser Vater während der letzten Probe gestorben, hätte er sich, wie ich schon ausführlich dargelegt habe, nicht auf die bekannte grauenhafte Weise in seinem Zimmer erschossen. «Ein Unglück», hatte der Italiener vorher gesagt. Ob das Schauspiel ein lustiges sei oder ein tragisches, oder tragisch und lustig zugleich, wollte er unbedingt wissen. Ich antwortete, daß der älteste Sohn meiner jüngeren Schwester, der Dreiundzehnjährige, der Dichter des Schauspiels sei, ich hätte es, das für jeden mit Ausnahme der Mitspielenden als Überraschung gedacht gewesen war, nicht gelesen [...]”. T.B. *Der Italiener. Fragment*. In: *Der Italiener*, cit., p. 70

<sup>22</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>23</sup> *Perturbamento*, cit., p. 179.

<sup>24</sup> “Franz Theodor Csokor, filosofo e drammaturgo [...] per molti anni fu anche ospite di un albergo sul Wallersee che apparteneva a certi miei parenti e nel quale a tre e quattro anni, ma pure a cinque e a sei e perfino a sette e a otto io scorrazzai senza avere idea di chi fossero quei due signori, Franz Theodor Csokor e Ödön von Horváth, che alloggiavano al piano di sotto [...]. Nell'albergo dei miei parenti c'era una grande sala al primo piano in cui si faceva teatro tutto l'anno e questa era forse l'atmosfera giusta per i due amici scrittori di teatro, ricordo ancora i mucchi di sgargianti costumi di scena nel sottotetto, e ricordo anche una *pièce* che fu rappresentata nel salone e nella quale un uomo nudo, legato a un palo, veniva fustigato, per quale ragione non saprei, ma rivedo la scena con grande nitidezza, mi aveva fatto un'impressione terribile [...]”. Thomas Bernhard. *I miei premi*. Milano: Adelphi, 2009, p. 89-90.

perché all'ultimo momento nel villaggio scoppia un incendio. In *Perturbamento* la rappresentazione veniva seguita, a brevissima distanza di tempo, da un'alluvione.

In questa costellazione di immagini il teatro, tingendosi dei colori dell'infanzia, assume un valore decisamente positivo.

“Da più di cent'anni, dissi, ogni anno uno dei ragazzi, per lo più un maschio, scrive una recita per il padiglione e proprio per l'ultima sera di agosto; è sorprendente come queste recite siano sempre buone, ben scritte e ben rappresentate; nella scrivania della mia sorella maggiore ce n'è ancora una quarantina; le più vecchie sono dei nonni, ricordo di averne letta una intitolata 'Lo sparviero'. Questi lavori, dopo essere stati studiati per bene, venivano rappresentati una sola volta nel padiglione, ma restavano una miniera per studenti e studiosi di teatro, per ogni attore serio. Io stesso avrei voluto farne il tema di un saggio intitolato 'Le nostre commedie estive'. Tutte queste commedie, tragedie, commedie in musica, sono state scritte in un solo giorno, in una sola notte; io stesso ne composi una a undici anni, «nel buio del padiglione» dissi. La parte italiana di noi ci ha dato l'ispirazione per il teatro, dissi [...]”<sup>25</sup>

Ci troviamo qui davanti a un idillio e a un mito; qualcosa di cui non si sarebbe ritenuto capace Bernhard, con la sua caratteristica vena dissacrante. Tutto quel che ha a che fare con questo spettacolo per ragazzi è nel segno di un miracoloso stato di grazia: “è sorprendente come queste recite siano sempre buone, ben scritte e ben rappresentate”; “tutte queste commedie, tragedie, commedie in musica, sono state scritte in un solo giorno, in una sola notte”. E tutto avviene in una chiave di armonia cosmica, ripetendosi ogni anno “proprio per l'ultima sera di agosto”. Anche il narratore ne ha partecipato: quando, nell'avvicinarsi delle generazioni, è venuto il suo turno, all'età di undici anni ha composto anche lui il suo testo; significativamente “«nel buio del padiglione»”, cioè nell'oscurità feconda matrice di visioni.

Tutto è lieve come un sogno, in questo mondo dell'infanzia, gentile, non gravato da sforzo: non il duro lavoro dell'artista, ma un dono elargito dalla natura, in felice sintonia con l'uomo. Qui il teatro è libera, aerea creazione. Nulla ha peso, e tutto è incanto.

In un modo o nell'altro, tuttavia, questo originario paradiso non risulta più accessibile. In *Der Präsident* la recita è diventata un rituale artificioso, imposto dall'autorità. Ne *L'italiano* la cruda presenza del morto impone l'annullamento della rappresentazione. Nel romanzo *Auslöschung* il protagonista Franz-Josef Murau, a dispetto del suo desiderio primario di liquidare tutto ciò che ha a che fare con i genitori e l'eredità familiare (tu sei un dissolutore, un Auslöcher, gli dice la sua amica Maria<sup>26</sup>), pensa inizialmente di restaurare la *Kindervilla*. Ma il ricordo che in quel luogo idilliaco i nazisti hanno compiuto un eccidio di soldati polacchi fa da ostacolo insormontabile, e il proposito cade<sup>27</sup>.

Tra l'Eden e il personaggio di Bernhard che vi vorrebbe ritornare sta dunque la brutale violenza della storia; che, val la pena di ricordarlo, incise effettivamente in modo drammatico nell'esistenza dello

<sup>25</sup> *L'italiano*, cit. p. 38. “Seit mer als hundert Jahren, sagte ich, werde alljährlich von einem unserer Kinder, meistens von einem der Söhne, für das Lusthaus, und zwar für den letzten Augustabend, ein Schauspiel geschrieben, es sei erstaunlich, wie gut diese Schauspiele immer seien, wie gut geschrieben, und aufgeführt sie seien, es existierten im Schreibtisch meiner älteren Schwester noch an die drei Dutzend; die ältesten vorhanden seien von meinen Großeltern, eines davon ist mir noch vom Lesen in Erinnerung, es hat den Titel 'Der Sperber'. Alle diese Schauspiele, die, nachdem sie gründlich einstudiert worden sind, immer nur ein einziges Mal im Lusthaus gespielt werden durften, sind eine Fundgrube für Theaterstudenten und -wissenschaftler, für jeden ernst zu nehmenden Schauspieler. Ich selbst hätte, sagte ich, Lust, sie einmal zum Mittelpunkt eines Aufsatzes, vielleicht unter dem Titel 'Unsere Sommerlustspiele', zu machen. Alle diese Schauspiele, Komödien wie auch Tragödien wie auch Singspiele, wurden jeweils an einem einzigen Tag, in einer einzigen Nacht geschrieben, ich selbst habe ein solches mit elf Jahre verfaßt, «in der Finsternis des Lusthauses», sagte ich. Das Italienische in uns habe uns für die Schauspielerei inspiriert [...]”. *Der Italiener*, cit., p. 70-71.

<sup>26</sup> “«Credo che sia Maria, che una volta mi ha definito *colui che estingue* [Auslöcher]. Sono per lei *colui che estingue*”. Citazione da *Estinzione*, in Micaela Latini, op. cit., p. 146. “Ich glaube, er ist von Maria, die mich ja auch einmal einen *Auslöcher* genannt hat. Ich bin ihr *Auslöcher*.” T.B. *Auslöschung*. In: *Die Romane*, cit., p. 1700.

<sup>27</sup> “«[...] è assurdo anche solo pensarci, perché l'infanzia non si può restaurare restaurando la villa dei bambini. [...] L'infanzia è ormai in abbandono come la villa dei bambini, pensai.»” Citazione da *Estinzione*, in Micaela Latini, op. cit., p. 151. “[...] das ist aber absurd, nur daran zu denken, denn die Kindheit läßt sich nicht mehr herrichten, indem ich die Kindervilla herrichte [...] Die Kindheit ist jetzt schon so verwahrlost wie die Kindervilla, dachte ich.” T.B. *Auslöschung*, cit., p. 1734.



scrittore austriaco.

Ci troviamo insomma in una specie di versione aggiornata al secondo dopoguerra della favola raccontata da Kleist in *Über das Marionettentheater* (*Sul teatro di marionette*): l'ingresso del giardino dell'Eden, il mondo intatto prima della Caduta, è sbarrato da un angelo con la spada; e l'uomo può forse ritrovare la grazia originaria – che qui in Bernhard sembra coincidere col libero movimento di un teatro sognato da bambini - solo al termine di un lunghissimo giro<sup>28</sup>.

## 2.2. La veglia funebre

Le veglie funebri e le esposizioni di cadaveri nell'opera di Bernhard non si contano. La più lunga è nel romanzo *Auslöschung*, di cui occupa tutta la seconda parte. Ma un funerale è un motivo centrale anche nel romanzo *Holzfällen* (*A colpi d'ascia*, 1984) ed è quello di un'attrice morta suicida. Una cerimonia funebre chiude *Der Präsident*, dedicata al personaggio eponimo, vittima di un attentato. Di *Perturbamento* e di *Der Italiener* abbiamo detto sopra. E si potrebbe continuare.

Il funerale, che in *Der Italiener* rende impossibile il magico spettacolo dei ragazzi, costituisce una sorta di esatto contrario del teatro. Rigido, perentorio, formale, come solo la morte sa essere, sta al polo opposto della fantasia e della grazia. Si potrebbe anzi dire che esso è, sul piano immaginario, l'evento che inaugura il vero e proprio 'universo bernhardiano'; quello in cui l'elemento pulsante della vita si tramuta in una cosa morta e che avvia, in rapporto al mondo, una alternanza di sentimento di angoscia e di pulsione di dominio.

Ma col funerale, il teatro non scompare veramente dall'orizzonte di Bernhard, anzi: anch'esso è una forma di rappresentazione. Come tale lo descrive Franz-Joseph Murau, protagonista e voce narrante di *Auslöschung*.<sup>29</sup> Così ne parla Bernhard stesso, che ricorda come i rituali cattolici siano stati i primi spettacoli a cui abbia assistito e come fra questi un posto importante era occupato dai funerali<sup>30</sup>. La pompa, i ruoli fissi, le espressioni stereotipate, il sentimento congelato in forme tradizionali, hanno ovviamente un forte carattere di messa in scena.

Ma la morte può anche giocare, e in Bernhard gioca di frequente, un ruolo liberatorio, sgombrando il campo da una o più persone che costituiscono impedimento all'autorealizzazione del personaggio principale. Introdotta spesso con l'espedito dell'incidente stradale, è in questi casi anche un avvenimento legato al patrimonio: i defunti lasciano ricchi i sopravvissuti<sup>31</sup>. Il funerale, allora, acquista la funzione di certificare la morte: la protocolla, l'archivia. Traccia una linea di confine sicura tra mondo dei vivi e mondo dei trapassati, che troppo spesso l'immaginazione tende a confondere. In *Auslöschung*, la liquidazione che dà il titolo al romanzo inizia appunto con la scomparsa improvvisa dei genitori e del fratello maggiore; si spinge però poi fino all'estinzione del suo stesso promotore.

Ma poiché ci troviamo in un mondo di immagini reversibili, il funerale può avere anche la funzione opposta: di ricordare che nulla vi è al mondo se non un costante e ripetuto trionfo della morte. In fondo, l'intera opera di Bernhard è inscritta in una sarcastica condizione di lutto, in cui i defunti vengono rievocati solo per narrare il loro immancabile fallimento. Così *La fornace* e *Correzione* sono resoconti sulla vita dei protagonisti scritti a partire dalla loro fine; così le memorie autobiografiche

<sup>28</sup> "Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist." Heinrich von Kleist. *Über das Marionettentheater*. In *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausg. v. Helmut Sembdner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, vol. 2, p. 342.

<sup>29</sup> "[...] lo spettacolo qui è più o meno finito [...] Il sipario è calato. Non ancora del tutto, pensai, è cominciato per così dire, il dramma satiresco". Citazione da *Estinzione*, in Micaela Latini, op. cit., p. 116. "Mehr oder weniger ist das Schauspiel hier zuende [...] Der Vorhang ist zugegangen, dachte ich. Noch nicht ganz, dachte ich, sozusagen das Satyrspiel hat begonnen." T.B. *Auslöschung*, cit., p. 1634.

<sup>30</sup> "Io sono stato a teatro per la prima volta quando per la prima volta sono stato in chiesa, a Seekirchen ho assistito alla mia prima messa. [...] A me piacevano soprattutto le messe che io chiamavo messe nere, le messe dei morti in cui il nero era il colore assolutamente predominante [...]" eccetera. T.B. *Un bambino*. In: *Autobiografia*. A cura di Luigi Reitani. Milano: Adelphi, 2011, p. 504. L'originale tedesco, *Ein Kind*, fu edito da Residenz Verlag a Salisburgo nel 1982.

<sup>31</sup> Ereditano da qualcuno che è morto in un incidente stradale, oltre a Franz-Josef Murau in *Estinzione*, anche la Buona in *Una festa per Boris* (dal marito) e Wertheimer e sua sorella nel romanzo *Il soccombente* (dai genitori). Pure la Madre di *Alla meta*, che è nata povera in una famiglia di saltimbanchi, si ritrova ricca per eredità del marito, che detestava.

di *Il soccombente* e di *A colpi d'ascia* vengono suscitate dal decesso (suicidio per impiccagione) di un amico o di un'amica del narratore.

La morte, l'evento irreparabile che fa della creatura viva una mera cosa, si può però anche fingere: è uno dei trucchi primari del teatro. Questo gioco, con il piacere che procura, era ben noto a Bernhard, se è vero che da bambino e da ragazzo si divertiva a spaventare la madre fingendosi morto<sup>32</sup>.

Il cadavere e la rappresentazione, così, possono comparire in una costellazione invertita (dal morto viene il teatro) in uno degli episodi più significativi del suo primo romanzo, *Gelo*:

“Il pittore s'era preso uno spavento perché non aveva assolutamente visto il vagabondo, ma era inciampato su di lui. «Come un morto che giace in mezzo alla strada», dice il pittore. Un assiderato, aveva pensato facendo qualche passo indietro per allontanarsi da lui. Da come era vestito si capiva che non era uno del luogo. Chissà come era capitato lì. «I pantaloni a strisce, sa, come li porta la gente del circo, soprattutto il direttore di un circo». [...] Ma non appena lo aveva sfiorato col bastone il «morto» aveva emesso un grido ed era balzato in piedi. «Oh! – avrebbe esclamato il vagabondo, - facevo solo finta d'esser morto. Volevo soltanto scoprire come reagisce una persona che ne trova un'altra stesa in mezzo alla strada, in mezzo al bosco e in pieno inverno, lungo e disteso e per di più bocconi come un morto». [...] Il pittore voleva sapere quale fosse la professione del vagabondo. «Sono il proprietario di un teatro mobile» avrebbe risposto lui.”<sup>33</sup>

Oltre ad aver recitato “«trecento volte a Francoforte sul Meno [...] una delle cosiddette commedie alla Bernhard Shaw»” (“«In diesem Kostüm bin ich an die dreihundertmal in Frankfurt am Main aufgetreten [...] in einem sogenannten Bernard-Shaw-Stück»”)<sup>34</sup>, il vagabondo si vanta di saper fare trucchi di magia:

“«[...] Per esempio quello di far sparire la mia testa. È semplicissimo». Me ne avrebbe data una dimostrazione, «se la cosa interessa il Signore», disse. E visto che la cosa interessava il pittore, il vagabondo fece effettivamente sparire la sua testa.”<sup>35</sup>

L'episodio ha i tratti dell'allucinazione e starebbe bene in un racconto di Hoffmann. Il pittore, che è il soggetto psichicamente problematico di cui lo studente di medicina, voce narrante, è chiamato a riferire i comportamenti, soffre di una specie di immaginaria ipertrofia della testa, che gli sembra lo ingombri e gli pesi più di tutto il resto del corpo. La *jonglerie* del vagabondo che *si fingeva* morto avrebbe dunque per lui un senso liberatorio.

Il teatro ha qui, manifestamente, la funzione di un alleggerimento, ottenuto attraverso la diversione, il divertimento introdotti dalla finzione. Come dice lucidamente il medico di *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, solo distraendoci dall'esistenza possiamo esistere<sup>36</sup>. Ciò che Saurau non può fare mai:

<sup>32</sup> “A Thomas Bernhard piaceva già da bambino fingersi morto, per spaventare la madre e il patrigno. Un gioco al quale si dedicò anche divenuto scrittore, quando recitava il morto in scene carnevalesche di veglia funebre, secondo quanto riferisce Karl Hennenmair.” Hans Höller. *Thomas Bernhard*. 10. ed. Reinbek: Rowohlt, 2011, p. 32 (nostra trad.).

<sup>33</sup> *Gelo*, cit., p. 199-200, passim. “Der Maler sei erschrocken, denn er habe den Landstreicher überhaupt nicht gesehen, sondern sei über ihn gestolpert. «Wie wenn ein Toter mitten auf der Straße liegt», sagt der Maler. Ein Erfrorener, habe er gedacht und sei vor ihm zurückgewichen. An seiner Kleidung habe er erkannt, daß er sich um einen Ortsfremden handle. Wie kommt der her? «Eine gestreifte Hose, wissen Sie, wie Zirkusleute zu tragen belieben, vornehmlich Zirkusdirektorsleute». [...] Kaum sei er aber mit dem Stock an ihn gekommen, habe der 'Tote' einen Schrei ausgestoßen und sei aufgesprungen. «Oh», soll der Landstreicher gesagt haben, «ich habe mich nur totgestellt, ich habe nur ausprobieren wollen, wie ein Mensch reagiert, der einen andern findet, der mitten im Wald und mitten im Winter auf der Straße liegt, ausgestreckt, und zwar auf dem Bauch, wie ein Toter.» [...] Was für einen Beruf der Landstreicher habe, wollte der Maler wissen. «Ich bin Besitzer eines beweglichen Theaters», soll er geantwortet haben.” *Frost*, cit., p. 200-201.

<sup>34</sup> *Gelo*, cit., p. 201; *Frost*, cit., p. 201.

<sup>35</sup> *Ibidem*. “«[...] Zum Beispiel, wie ich meinen Kopf verschwinden lasse. Das ist ganz einfach». Er könne es vorführen, «wenn der Herr Interesse daran hat», und der Maler hatte Interesse daran, und der Landstreicher ließ tatsächlich seinen Kopf verschwinden.” *Frost*, cit., p. 201.

<sup>36</sup> “Se non avessimo la possibilità di distrarci / caro signore / dovremmo proprio ammettere / che non esistiamo più / l'esistenza detto per inciso è sempre / una distrazione dall'esistenza / noi esistiamo / proprio perché ci distraiamo dal nostro esistere”. T.B. *L'ignorante e il folle*. In: T.B. *Teatro IV*. Milano: Ubulibri, 1999, p. 34. “DOKTOR [...] hätten wir nicht die Fähigkeit uns abzulenken / geehrter Herr / müßten wir zugeben / daß wir überhaupt nicht mehr existieren / die Existenz ist wohlgermerkt immer / Ablenkung von der Existenz / dadurch existieren wir / daß wir uns von unserer Existenz

“«[...] Non sono mai riuscito a divertirmi,» disse il principe «e neppure a svagarmi. L'interpretazione letterale mi ha sempre rovinato tutto. [...]»<sup>37</sup>

### 2.3. Il teatro in miniatura

L'enigmatico vagabondo di *Gelo* introduce un'altra immagine che si ritroverà più volte nel seguito dell'opera di Bernhard. Racconta infatti di essere proprietario di un “teatro mobile”: “Se il signore lo desiderava, lui poteva dargli l'indirizzo del suo teatro mobile. «È piccolo ma prezioso, - avrebbe detto, - e può entrare in azione ovunque lo si desideri». È più prezioso di qualsiasi altro teatro. È il teatro più prezioso del mondo.”<sup>38</sup>

Questa associazione di teatro e rimpicciolimento la si incontra in *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese* (*Claus Peymann e Hermann Beil sulla Sulzwiese*, 1987), uno dei *Dramolette* dedicati a Claus Peymann, nel quale Bernhard mette in bocca al regista tedesco, a cui deve la sua fortuna teatrale, il proposito di allestire in una sola serata tutto il teatro di Shakespeare: “Quel che più desidero è mettere in scena / tutti i drammi di Shakespeare contemporaneamente / e rappresentarli in un'unica serata / un'unica magnifica concentrazione di Shakespeare [...]”<sup>39</sup>. L'immagine resta al confine tra gioco della fantasia e delirio paranoico.

Sullo stesso confine, quello fra effettiva grandezza e monomania megalomane, si muove – ma in una chiave più decisamente umoristica del solito - il *Teatrante* Bruscon<sup>40</sup>, la cui grande opera (rappresentata in famiglia, con soli quattro attori, e alla buona ventura, in giro per le locande dei paesini) ha per oggetto la storia universale.

Con simili immagini ci troviamo davanti a un'enfaticizzazione, e a un irrigidimento, di una delle funzioni immaginarie profonde del teatro. Il teatro ha sempre cercato di far entrare il mondo in uno spazio ridotto e circoscritto. Ma questi testi di Bernhard, che evocano con diletto uno dei poteri fondamentali dell'arte scenica, configurano anche una sorta di abuso di potere: un desiderio di distorcere la realtà per poterla controllare e dominare.

Quale possa essere uno dei significati di questo processo di rimpicciolimento lo dice un passo di *Auslöschung*. Franz-Josef Murau, protagonista e io narrante, a Roma, dove vive, ha da poco appreso della morte dei genitori e del fratello in un incidente. Si ritrova a contemplarne le fotografie.

“«I miei genitori, coppia che per tutta la vita avevo considerato diabolica, seppur effettivamente sprovveduta, sempre e in tutto, si erano ridotti all'improvviso, da un istante all'altro, a quella foto grottesca e ridicola che avevo sulla scrivania e che osservavo con insistenza [Eindringlichkeit] e sfacciataggine [Schamlosigkeit] estreme»”. “«Per tutta la vita hai temuto queste persone come null'altro al mondo [...] Occorreva che morissero in un incidente e si riducessero a questo ridicolo pezzo di carta che si chiama fotografia, per non poterti più fare del male. La mania di persecuzione [Verfolgungswahn] è finita, pensai. Sono morti. Sei libero.»”<sup>41</sup>

ablenken”. *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: T.B. *Stücke 1*. 12. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015, p. 97.

<sup>37</sup> *Perturbamento*, cit., p. 188. “«[...] Ich habe mich», sagte der Fürst, «nie vergnügen können, nie unterhalten können. Das Buchstäbliche hat mir immer alles vernichtet. [...]». *Verstörung*, cit. p. 406.

<sup>38</sup> *Gelo*, cit., p. 202. “Wenn der Herr sie haben wolle, würde er ihm die Adresse seines beweglichen Theaters geben. «Es ist klein, aber kostbar», soll er gesagt haben, «und kann überall in Aktion treten, wo man es nur wünsch». Es sei kostbarer als alle anderen Theater. Es sei das kostbarste Theater der Welt.” *Frost*, cit. p. 202.

<sup>39</sup> T.B. *Claus Peymann e Hermann Beil sulla Sulzwiese*. In: *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me e altri Dramolette*. A cura di Elisabetta Niccolini. Milano : Ubulibri, 1990, p. 23. “Am liebsten würde ich alle Shakespearestücke auf einmal inszenieren / und an einem einzigen Abend aufführen / eine einzige tolle Shakespearekonzentration”. *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen : Drei Dramolette*. 9. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016, p. 56.

<sup>40</sup> Nella *pièce* *Der Theatermacher* del 1985.

<sup>41</sup> Thomas Bernhard. *Estinzione*. Si cita da Micaela Latini, op. cit., p. 127 e 129-130. “Meine Eltern als ein wenn auch tatsächlich immer in allem hilflosen, so doch für mich lebenslänglich dämonischen Paar, waren auf einmal über Nacht auf dieses groteske und lächerliche Foto zusammengeschrumpft, das ich jetzt auf dem Schreibtisch liegen hatte und mit der größten Eindringlichkeit und Schamlosigkeit betrachtete. [...] Vor diesen Menschen hast du dich zeitlebens so gefürchtet wie vor nichts anderem [...]. Sie mußten tödlich verunglücken und zu diesem lächerlichen Papierfetzen, der sich Fotografie nennt, zusammenschrumpfen, um dir nicht mehr schaden zu können. Der Verfolgungswahn ist zuende, dachte ich. Sie sind tot. Du bist frei.” T.B. *Auslöschung*, cit., p. 1386.

## 2.4. Il trono dello spettatore

Vi è una certa attitudine dei personaggi bernhardiani a sedersi come fossero in trono, per essere serviti. La ritroviamo per esempio nella Buona, nella Presidentessa, nel Riformatore del mondo, in Immanuel Kant, nella Madre di *Alla meta*. Il fantasma del re abita la mente di molti di essi, smaniosi, ciascuno nel proprio campo, di essere 'l'unico', com'è appunto per statuto il monarca. Alla condizione del re appartiene il poter guardare a tutti gli altri esseri umani, ai sudditi, *che stanno sotto*, dall'alto in basso; e di considerarli estranei e indifferenti, i partecipanti di una caleidoscopica rappresentazione graziosamente offerta per il suo sovrano diletto. Il re è insomma anche una sorta di arcispettatore, ruolo nel quale le figure dello scrittore austriaco si trovano a proprio agio. Citeremo, uno per tutti, *Holzfüllen* (*A colpi d'ascia*), in quanto il protagonista è talmente vicino al Bernhard storico, da avergli procurato un vero processo per diffamazione, mosso da una coppia di ex amici per il modo in cui si sono visti descritti nel romanzo.

In *Holzfüllen* il narratore, che è uno scrittore, trascorre un'intera serata nella casa di suoi antichi mecenati appartenenti all'alta borghesia intellettuale viennese, nella posizione dello spettatore giudicante, in senso mentale e in senso concreto, perché sta per quasi tutto il tempo immobile e al buio in una *bergère* (*Obrensessel*) a osservare; compiendo con ciò un atto di 'messa a distanza' di una realtà che egli avverte come sgradita e ostile.

La vulnerabilità di questa posizione è facilmente leggibile dietro l'incalzare dell'invettiva contro il mondo culturale austriaco che sorregge il testo. Per tutta la vita Bernhard è stato socialmente e psicologicamente un *outsider*, ed ha finito per rivendicare aggressivamente questa condizione come una sorta di investitura regale di segno rovesciato. L'unico, in quanto diverso, per i compagni del ginnasio nazista, per i malati del sanatorio in attesa di morire, per gli artisti della Vienna *bohémienne* sul punto di prendere il potere culturale, rivendica – dopo vent'anni di carriera e di successi – il fatto di essere realmente diventato l'Unico.

## 3. Il fantasma della perfezione

Quasi tutti i personaggi di Bernhard sono vittime di una specie di 'tirannia dell'assoluto'. Essi ambiscono infallibilmente al massimo, alla vetta, al non plus ultra. Vogliono essere i più grandi musicisti, o scrittori, o pensatori, o giocolieri, o cantanti, o attori: qualsiasi cosa rappresenti l'eccellenza solitaria.

È un'ambizione che accomuna i talenti genuini e i poco dotati, quelli dal carattere d'acciaio e i fragili e volubili, gli autentici e gli impostori. Wertheimer e Caribaldi inseguono l'assoluto nella musica: Glenn Gould e Pablo Casals. Casals non è mai diventato un personaggio di Bernhard; Glen Gould, sì. L'assoluto è l'immaginaria geniale interpretazione di *Lear* con la maschera di Ensor in *Minetti* e l'effettiva grande interpretazione della Regina della notte ne *L'ignorante e il folle*, dove però la cantante ha perso il suo nome e porta quello del suo personaggio e si è trasformata in una "macchina per coloriture". La ricerca dell'assoluto è anche chiudersi da soli a scrivere, come fanno l'industriale, all'inizio, e il figlio di Saurau in *Perturbamento*; e i vari Konrad (*La fornace*), Roithamer (*Correzione*), Rudolf (*Cemento*).

Per questa tensione si può ritrovare una figura precisa, in Bernhard, quella dell'equilibrista – una delle sue immagini più tipicamente ricorrenti.

"Per tutta la vita mi sono interessato / all'equilibristica" confessa Immanuel Kant nella pièce omonima; e aggiunge: "Apocalittici / equilibristi / commediografi".<sup>42</sup>

A un primo livello, l'equilibrista rappresenta in termini concreti l'idea astratta della perfezione. Così la intendono Caribaldi, che stimola meccanicamente la nipote a esercitarsi per rendere impeccabili le sue esibizioni, e Karl, il fratello artista di *L'apparenza inganna* (*Der Schein trügt*, 1983). Una perfezione che tutti possono comprendere, vedere e – per così dire – toccare con mano. La figura dell'equilibrista

<sup>42</sup> Immanuel Kant. In: *Teatro IV*, cit. p. 151. "KANT [...] Die Equilibristik hat mich / zeitlebens interessiert [...] Untergangsmenschen / Equilibristen / Komödienschreiber". T.B. Immanuel Kant. In: *Stücke* 2. 8. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, p.333.



rende anche visibile la difficoltà legata all'ascesi dell'arte. Il camminare sulla corda dà l'idea della tensione e della precarietà.

Ma su questa via l'immagine indica anche incertezza, fragilità, pericolo di cadute.

La profonda ambiguità esistenziale della figura è espressa ancora una volta da Saurau in un passaggio del suo soliloquio:

“«[...] Stiamo affacciati a una finestra nella notte e osserviamo dei funamboli che camminano su corde tese nell'infinito: chiamarli significherebbe condannarli a morte. Ma tutte le volte che parliamo di suicidio, tiriamo fuori *qualcosa di comico*. *Mi tiro una pallottola in testa, mi sparo, mi impicco*, sono espressioni comiche. [...]»”<sup>43</sup>

Con questa immagine siamo anche dalle parti di quella forma di scacco esistenziale magistralmente analizzato da Ludwig Binswanger come “esaltazione fissata” (*Verstiegenheit*) nella sua opera del 1956 *Drei Formen mißglückten Daseins: Verstiegenheit, Verschrobenheit, Manieriertheit*.

Binswanger definisce “l'esaltazione fissata” come “la sproporzione tra l'«ampiezza dell'esperienza» e l'«altezza della problematica» dell'esistenza umana o, per usare le parole di Ibsen, il turbamento del rapporto tra la capacità di *costruire* e la capacità di *salire*”<sup>44</sup>. Una condizione che spinge a dirigersi in alto, a inerpicarsi verso l'assoluto, senza curarsi di costruire premesse umanamente adeguate a quest'ascesa; e il cui scacco viene rappresentato con l'immagine di uno scalatore che è giunto a un punto dal quale non può più né continuare a salire né scendere.

I personaggi di Bernhard si trovano in questa condizione. Sia quelli che giungono all'apice della loro arte e si alienano in essa (Glenn Gould, la Regina della Notte), sia i falliti – impotenti, impostori o cialtroni che essi siano (Minetti, Wertheimer, Caribaldi).

Bernhard è cresciuto allo scoperto. Senza la protezione di una posizione sociale, di beni, di un padre e di una madre, in un tempo difficilissimo. Si è ammalato ed è sopravvissuto a stento, dopo due anni di sanatori e ospedali, a causa anche della miseria materiale in cui viveva. Per tutta l'esistenza, e fino alla fine precoce, ha scontato le terribili conseguenze di quell'epoca di penuria. Il *Gelo* che dà il titolo al suo primo successo è stata la condizione che ha investito alla radice la sua vita di persona allo scoperto. Non a caso, sin dagli inizi, con i suoi guadagni di scrittore Bernhard ha acquistato, ristrutturato, reso abitabili *case*. Luoghi propri, puliti, riparati, sicuri.<sup>45</sup>

Suo nonno Johannes Freumbichler era anche lui uno scrittore; di pochissima fortuna e di assoluta dedizione – nella costante povertà in cui visse, mantenuto dalla moglie e dalla figlia – all'ideale dell'arte. Bernhard prese la sua strada. Scelse come propria dimora l'arte e, più ancora, l'Alta Cultura. Cultura e pensiero costituirono l'orizzonte imprescindibile della sua opera; di più: l'unico terreno in cui era concepibile che l'esistenza mettesse radici.

E tuttavia dalla prima all'ultima riga dei suoi testi ciò che è indicato come unico luogo possibile è nello stesso tempo mostrato come una falsa patria, una casa inabitabile; non la via della salute, ma di una malattia cronica.

Qualcosa di inguaribilmente irrigidito, di fissato, si è legato alla tensione verso l'alto, il sublime, il perfetto. La vocazione tradisce continuamente l'impostura, la perfezione il trasformarsi dell'uomo in macchina. L'eroe di Bernhard, in nome della grandezza che lo ha eletto, fulmina i suoi strali sulla bassezza dell'intero mondo dell'arte e della cultura, che osserva dall'alto; ma non riesce mai del tutto ad occultare, anche, la macchia originaria del ridicolo che lo affligge.

<sup>43</sup> *Perturbamento*, cit., p. 164. “«[...] Am Fenster stehend in der Nacht, mehrere Seiltänzer beobachtend, die auf Seilen, die in der Unendlichkeit gespannt sind, gehen und die anzurufen mit dem Tode bestraft wird. Aber immer, wenn wir vom Selbstmord sprechen, betätigen wir ein *Komisches*. *Ich jage mir eine Kugel in (oder durch) den Kopf, ich erschieße, erhänge mich*, ist komisch. [...]»”. *Verstörung*, cit. p. 387.

<sup>44</sup> Ludwig Binswanger. *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*. Milano: Il Saggiatore, 1964, p. 14 (“Prefazione”).

<sup>45</sup> Dobbiamo al bel libro di Hans Höller. *Thomas Bernhard*, citato sopra, non solo le informazioni biografiche sullo scrittore, ma anche suggestioni come la centralità del *gelo* e delle *case* nella sua vita.