

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

CORSO DI DOTTORATO

LETTERATURE STRANIERE MODERNE

(Francese, Inglese, Spagnolo, Tedesco)

TESI DI DOTTORATO

THOMAS BERNHARD. IL PARADOSSO DEL TEATRO

NELL'EPOCA POSTDRAMMATICA

Relatore

Prof. Luca Crescenzi

Dottoranda

Dott.ssa Teresa Mangini

Anno Accademico 2012 - 2013

**THOMAS BERNHARD. IL PARADOSSO DEL TEATRO
NELL'EPOCA POSTDRAMMATICA**

INDICE

1. Introduzione	Pag. 6
2. Brevi cenni biografici	Pag. 11
3. Il Teatro tra tradizione e postmoderno. Peculiarità di un genere	Pag. 23
4. Thomas Bernhard e il teatro	Pag. 38
5. Thomas Bernhard e l'Austria	Pag. 57
6. Thomas Bernhard e lo spettatore	Pag. 60
7. Rapporto fra scrittore, testo ed attore	Pag. 64
8. Elementi e tecniche teatrali	Pag. 75
8.1. L'esagerazione	Pag. 77
8.2. Il tragicomico	Pag. 78
8.3. L'assurdo	Pag. 80
8.4. La ripetizione	Pag. 83
8.5. Abiti e costumi	Pag. 85
8.6. Lo spazio scenico e la scenografia	Pag. 88

9. Attori e opere	Pag. 91
9.1.1 Bernhard Minetti	Pag. 95
9.1.2 <i>Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann</i>	Pag. 104
9.2.1 Ilse Ritter	Pag. 120
9.2.2 Kirsten Dene	Pag. 123
9.2.3 Gert Voss	Pag. 125
9.2.4. <i>Ritter, Dene, Voss</i>	Pag. 127
10. Scrittore e regista	Pag. 141
10.1.1 Claus Peymann	Pag. 145
10.1.2 Hermann Beil	Pag. 157
10.2. <i>Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette</i>	Pag. 158
10.2.1 <i>Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien</i>	Pag. 161
10.2.2 <i>Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen</i>	Pag. 166
10.2.3 <i>Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzweise</i>	Pag. 170
11. Conclusioni	Pag. 174
12. Bibliografia	Pag. 180
12.1. Primärliteratur	Pag. 180
12.2. Sekundärliteratur	Pag. 181
12.3. Sitografia	Pag. 188

Wohin gehört er, was will er, wo bleiben die Bezüge (wozu?), in welches Gespräch mischt sich dieser Monolog, also in keines, was hat er zu sagen und wem? Und die Gesellschaft, die Leser, das Publikum, die Fronten, die Erfordernisse, der Nutzen?

(...)

In diesen Büchern ist alles genau, von der schlimmsten Genauigkeit, wir kennen nur die Sache noch nicht, die hier so genau beschrieben wird, also uns selber nicht.

(...)

Hier ist es, das Neue. Es ist nicht brauchbar, noch nicht brauchbar, integrierbar auch nicht, es steht ja alles darin. Dass in [der] deutschen Sprache wieder die größte Schönheit, Genauigkeit, Art, Geist, Tiefe und Wahrheit geschrieben wird, Konstellationen aus tiefem Unglück, die das Glück des Bedeutenden ausmachen.¹

Ingeborg Bachmann

¹ [Thomas Bernhard:] *Ein Versuch*, pagg. 361-364.

I. Introduzione

Il presente lavoro vuole analizzare il rapporto fra la letteratura e il teatro negli scritti di Thomas Bernhard, focalizzando l'attenzione sulla relazione esistente fra lo scrittore di *pièces* teatrali e le figure responsabili di trasporre il testo sulla scena: in particolare i registi e gli attori. Bernhard sembra interessarsi alle figure degli attori e dei registi nella loro funzione anche sociale, sembra chiedersi quale sia il ruolo di tali figure nella moderna società dominata dai media, e se esiste una nuova funzione del teatro.

Thomas Bernhard è un autore letto, studiato e apprezzato da un vasto pubblico e dalla critica di molti paesi. Di lui si è scritto approfondendo innumerevoli aspetti, cominciando dalla sua opera fino alla minuziosa analisi della sua personalità e della sua attività di letterato, nonché delle reazioni spesso intense e contrastanti che i suoi testi e le rappresentazioni delle sue opere hanno suscitato. Sembra difficile pertanto trovare un campo inesplorato al quale dedicare ulteriori ricerche. Ciò che è stato forse ancora trascurato è il legame stretto che l'autore ha intrattenuto durante la sua vita con il teatro inteso come spazio fisico ed istituzionale all'interno del quale le opere vengono messe in scena, e le relazioni che egli ha voluto e potuto intrattenere con i soggetti che "veicolano" il testo teatrale sulla scena, a cominciare da registi popolari come Claus Peymann, per continuare con famosi attori ed attrici quali Bernhard Minetti, Ilse Ritter, Kirsten Dene e Gert Voss: importanti "produttori" di teatro, operanti per e sul palcoscenico, deputati ad avere un contatto contingente e diretto con il pubblico, in un determinato ed irripetibile momento, quello della messa in scena.

L'autore, conosciuto e apprezzato sin dagli anni '60 del secolo scorso, ha cominciato la sua attività di scrittore con poesie e narrativa (racconti e romanzi), per poi approdare al teatro. La sua produzione narrativa, persino quella lirica, è ricca di riferimenti al teatro. In

alcuni casi le sue opere teatrali assumono il nome degli attori che dovranno recitare il copione. E' il caso di *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*, e di *Ritter, Dene, Voss*. In altri casi protagonista dell'opera è lo stesso regista, come nei tre brevi *Dramoletten* dal titolo *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. Il teatro quindi è al centro della sua esistenza, fino a spingersi ad assumere valenza di metafora del mondo e della società.

Molto è stato scritto sui testi teatrali dell'autore, e altrettanto forse sulla funzione che il teatro ha all'interno dei singoli romanzi. E' utile domandarsi perché Bernhard ami traslocare temi ed elementi tipici ed esclusivi del teatro in molti dei suoi scritti, quale importanza, quale funzione specifica, se c'è, egli attribuisca all'attività teatrale e al mondo che ruota intorno ad essa. Può trattarsi unicamente di "icone cavillose sfacciatamente reiterate"² (Rubini, 1998), oppure vi si può ritrovare un elemento indicatore di una profonda volontà di denuncia e, pertanto, di una qualche forma di impegno politico e sociale? Si può ipotizzare che l'interesse che Bernhard ha sempre dimostrato per l'uso della lingua e per l'arte costituisca una serie di "*Versuche, mit Worten die Welt zu bewältigen*".³

Questo considerato, ci si chiede se Thomas Bernhard possa essere esclusivamente definito "anarchico istintivo e naturale"⁴, per non essersi mai occupato esplicitamente del ruolo del letterato e dell'artista all'interno della società, o se piuttosto non sia da ricercare proprio in questo suo intenso e poliedrico rapporto con il teatro (che troviamo appunto citato e chiamato in causa in quasi tutte le sue opere) una sua attiva partecipazione sociale, un suo preciso intento rivoluzionario. A proposito del ruolo che il teatro (e l'arte in

² Ugo Rubini in *Thomas Bernhard: "na, ich schreibe nur für Schauspieler"*, (tratto da Thomas Bernhard, partitura a quattro mani, a cura di Ugo Rubini, Bari, 1998), pag. 14.

³ Così Karin Kathrein, in *Die Kunst als Heimat. Der Künstler in Thomas Bernhards Dramatik. Eine Geschichte des Scheiterns* (in *Der "Heimatsdichter" Thomas Bernhard*, hrsg. Pia Janke und Ilija Dürhammer, Verlag Holzhausen, Wien, 1999).

⁴ *Ibidem*, pag. 12.

generale) può assumere all'interno della società, il regista Claus Peymann, che ha a lungo collaborato con Bernhard, ha affermato:

Ich habe nie einen Widerspruch zwischen Kunst und politischer Kunst gesehen, sehe ihn auch heute nicht. Ich gehe auch heute noch davon aus, dass die Künstler, auch die Theaterkünstler, Briefe schreiben an die Empfänger, an die Zuschauer, die gelesen werden können, und vielleicht die Menschen verändern. Ich war immer sicher, dass die Aufklärung im Theater nicht über plumpe Belehrung funktioniert, sonder dass Theater nur im Erlebnis des Spiels aufklären kann. Wenn das Erlebnis durch die Aufführung nicht entsteht, dann taugt auch die ganze Aufklärung nicht, und alles ist stinklangweilig.⁵

Che Thomas Bernhard avesse a cuore l'educazione e la trasformazione della società traspare dai suoi scritti; nel testo autobiografico *Die Ursache. Eine Andeutung*, l'autore si sofferma a lungo sulla descrizione delle sue esperienze scolastiche, per concludere:

Unser Unterrichtssystem ist in Jahrhunderten krank geworden, und die in dieses Unterrichtssystem hineingezwungenen jungen Menschen werden von diesem kranken Unterrichtssystem angesteckt und erkranken zu Millionen, und an Heilung ist nicht zu denken. Die Gesellschaft muss ihr Unterrichtssystem ändern, wenn sie sich ändern will, weil sie, wenn sie sich nicht ändert und einschränkt und zum Großteil abschafft, bald an ihrem sicheren Ende ist. Aber das Unterrichtssystem muss *grundlegend* geändert werden, es genügt nicht, immer wieder nur da und dort etwas zu ändern, *alles* gehört an unserem Unterrichtssystem geändert, wenn wir nicht wollen, dass *die Erde nur mehr noch von unnatürlichen und von Unnatur zerstörten und vernichteten Menschen bevölkert ist.*⁶

⁵ In *Theatermacher: Gespräche mit (...) Claus Peymann*, pag. 122.

⁶ Thomas Bernhard, *Die Ursache. Eine Andeutung*, pagg. 128 e 129. Corsivo dell'autore.

Obiettivo di questo lavoro è pertanto quello di approfondire le finalità che Thomas Bernhard si propone di raggiungere attraverso il teatro. *Teatro* analizzato non come esclusivo genere letterario, e come metafora, bensì come uno strumento di accesso e di critica alla realtà stessa, strumento che si avvale di tecniche e metodiche drammaturgiche specifiche, e che tiene conto perfino della preparazione degli attori allo spettacolo. Ad un approccio strutturalista (l'autore non si limita ad utilizzare il teatro come mezzo di comunicazione, ma gioca con la struttura stessa del teatro) si affiancano pertanto le considerazioni del *New Historicism*, che ha approfondito la dialettica e gli scambi esistenti fra arte e società, con attenzione particolare agli spazi, come quello teatrale: a questo proposito Stephen Greenblatt ha parlato di spazi teatrali che creano dei territori distinti, adiacenti ma separati da *gates*, da cancelli che solo alcuni sono autorizzati ad attraversare, e che ha portato allo sviluppo di una classe di funzionari specializzati nella demarcazione del territorio.⁷

E' importante a tal fine contestualizzare l'autore e la sua opera, collocandoli non solo all'interno della letteratura austriaca in particolare, e di quella tedesca in generale, bensì ampliando i riferimenti e le possibili connessioni esistenti con i maggiori esponenti di quello spazio teatrale che Hans-Thies Lehmann ha approfondito nel suo libro intitolato *Postdramatisches Theater*. Il riferimento più importante è senza ombra di dubbio Samuel Beckett, autore teatrale che si era voluto occupare personalmente della regia di alcuni suoi testi. Esempio emblematico è l'opera *Endgame*, che egli diresse personalmente a Berlino, nell'edizione tedesca, nel 1967, a cui lo stesso Adorno dedicherà un celebre saggio, per poi trarne spunto per la sua interpretazione estetica della contemporaneità. In entrambi gli autori, accomunati da "*l'autorité des ruines*" per aver vissuto direttamente gli eventi bellici che avevano sconvolto l'Europa, si riscontrano un comune atteggiamento nei confronti

⁷ Stephen Greenblatt, *Towards a Poetics of Culture*, in *Learning to Curse*, pag. 146.

dell'umanità sopravvissuta al secondo conflitto mondiale, così come un simile utilizzo di tecniche narrative e teatrali e un analogo approccio al linguaggio attraverso reiterazioni, silenzi, musicalità e complicità fra comicità e disperazione.

E' importante infine considerare come la concezione che l'artista ha di sé e del proprio lavoro si sia trasformata nell'epoca moderna (ci basti pensare ai contributi apportati da Adorno e Benjamin), e come in particolar modo essa sia stata adattata negli anni '70 e '80 del secolo scorso alle nuove condizioni storiche e sociali all'interno delle quali lo stesso artista si trova a vivere ed operare.

II. Brevi cenni biografici

**Welchen Blick ich auf mich habe? Da kann ich nur sagen: auf den Narren.
Ich bin, das weiß ich, aus keinem Märchen hervorgegangen und ich werde
in kein Märchen hineingehen.⁸**

Thomas Bernhard è uno degli autori più discussi, amati, contestati e rappresentati in Austria. Tre mesi prima della sua morte, avvenuta nel febbraio del 1989, il *Burgtheater* ospita la prima rappresentazione della sua ultima opera, *Heldenplatz*. Essa viene considerata come il più grande scandalo teatrale della storia della Seconda Repubblica, e stigmatizza definitivamente l'autore come *Nestbeschmutzer*, etichetta che non può chiaramente essere esaustiva né sufficiente per la comprensione dell'influsso che la sua opera ha voluto e tentato di esercitare sulla contemporaneità. E' opportuno pertanto allargare l'orizzonte attraverso una breve analisi degli aspetti biografici.

Thomas Bernhard è nato in Olanda, nei pressi di Maastricht, il 9 febbraio del 1931, da genitori austriaci. Nasce in un monastero, aiutato dalle suore, e trascorre il suo primo anno di vita su un peschereccio, allevato dalla moglie del pescatore. La madre, una giovane domestica, si era rifugiata in Olanda per dare alla luce il piccolo Thomas, figlio illegittimo che non conoscerà mai il padre naturale. Trascorsi i primi anni di vita presso i nonni materni, in Austria, ha una fanciullezza movimentata, alternata fra attività lavorative e scuola, di cui conservano memoria i suoi testi autobiografici. In particolare studia musica e drammaturgia presso il *Mozarteum* di Salisburgo fra gli anni 1955 e 1957, e pur non esercitando mai tali attività artistiche di persona, esse saranno presenti sia nelle opere narrative che nel suo teatro. Risalgono a questi anni i primi tentativi di scrittura di un'opera

⁸ Citazione di Hermann Beil, tratto da *Der Dichter der Weltkomödie Österreich*, in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 89.

teatrale, sulla carta intestata dell'amato nonno, lo scrittore Johannes Freumbichler. Il nonno, punto di riferimento fondamentale per il giovane Thomas, instilla nel nipote l'assoluta fiducia nell'utilizzo dell'intelletto. Il ragazzo imparerà a coniugare tale impalcatura razionale con i mezzi espressivi della musica, del canto e della drammaturgia, creando un linguaggio personalissimo e completo. Agli anni 1957-1960 risale una seconda bozza di opera ispirata al teatro, dal titolo *Gartenspiel für den Besitzer eines Lusthauses in Kärnten*, mai pubblicato.⁹ Egli scrive *Kurzschauspiele* e Libretti, dove si trovano già elementi stilistici strutturali e tematici presenti poi nei drammi della sua maturità artistica: ai grandi temi di *Ausweglosigkeit*, *Scheitern* e isolamento si affianca una concezione monologica e dialogica simile, nonostante da un punto di vista linguistico elementi radicali rendano tali opere uniche. L'unico testo pubblicato fino ad ora è *Die Rosen der Einöde*, scritto nel 1957/58 per il compositore Gerhard Lampersberg, e messo in scena per la prima volta come opera completa solo nel 1995¹⁰, presso il *Neuen Theater für Musik* di Bonn, per la regia di Giancarlo del Monaco. Nel luglio del 1960 l'autore presenta *Köpfe*, musicato ancora da Lampersberg, insieme a tre *Kurzschauspielen*: *Die Erfundene*, *Rosa* e *Frühling*. Si tratta di atti unici mai pubblicati (alla loro pubblicazione sta ora lavorando il Thomas-Bernhard-Archiv di Gmunden, all'interno delle opere complete dell'autore). Jens Dittmar cita un'ulteriore opera teatrale dell'autore, musicata ancora da Lampersberg, anch'essa mai pubblicata: *Gartenspiel für den Besitzer eines Lusthauses in Kärnten*, che risalirebbe al 1957-58.¹¹ Questi libretti, che ricordano le opere di Ionesco e Artmann per la presenza di elementi astratti, parlato ridotto, e una concretezza senza fini di istruzione, stabiliscono nuove forme comunicative e nuovi modi di espressione linguistica. Bernhard scrive opere che non devono essere autonome, dove il parlato viene ridotto e concentrato, la struttura

⁹ Entrambe le testimonianze sono raccolte nel volume *Thomas Bernhard und seine Lebensmenchen. Der Nachlass* (pagg. 61 e 92).

¹⁰ Presso il *Neuen Theater für Musik* a Bonn, per la regia di Giancarlo del Monaco.

¹¹ In *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt/M, 1990.

costituita da elementi astratti, per ottenere un testo che, attraverso un *bewusstes Verschweigen*¹² apra allo spazio musicale, all'astrazione: *Also knapp, ein Skelett brauche ich. Dazwischen muss alles liegen, geheimnisvoll und nicht direkt gesagt.*¹³ Comincia subito dopo la sua lunga attività di scrittore, che lo vedrà autore di poesie, racconti, romanzi ed opere teatrali che lo renderanno conosciuto, rappresentato e amato a livello mondiale.

L'autore pubblica tra il 1975 ed il 1981 ben cinque volumi autobiografici, riferiti ai suoi primi diciannove anni di vita: *Der Atem, Die Ursache, Die Kälte, Ein Kind e Der Keller*. Opere fondamentali per la comprensione dell'autore, della sua opera, della sua visione della società e del teatro, questi testi ci appaiono come il racconto progressivo di una evoluzione culturale e letteraria, quasi come un moderno romanzo di formazione, che termina nell'ultimo testo narrativo (*Der Keller*) nella felice decisione di invertire la propria direzione di marcia, per trovare la propria strada. Riportiamo qui di seguito le parti più significative, a nostro avviso, di questo sofferto approdo, che si rivelerà poi punto di partenza non solo per la sua attività letteraria, ma per la sua stessa esistenza. Non operiamo tagli, poiché ci sembra che solo la lettura integrale possa chiaramente restituire la tensione, lo sforzo e l'importanza del processo di crescita e consapevolezza, conservando lo stile circolare e ripetitivo che è proprio dell'autore. L'incipit di *Der Keller* presenta già tutti i temi menzionati, insieme alla chiara posizione culturale e letteraria che vedrà Bernhard contrapposto alla critica e alla letteratura "istituzionali", quelle a lui contemporanee. Leggiamo:

***Die anderen Menschen*¹⁴ fand ich in der entgegengesetzten Richtung, indem ich nicht mehr in das gehasste Gymnasium, sondern in die mich rettende**

¹² In Pia Janke, op. cit, pag. 145.

¹³ In Maria Fialik, *Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst*, Wien, 1992, pag. 59.

¹⁴ Il corsivo è dell'autore.

Lehre ging, gegen alle Vernunft in der Frühe nicht mehr mit dem Sohn des Regierungsrats in die Mitte der Stadt durch die Reichenhaller Straße, sondern mit dem Schlossergesellen aus dem Nachbarhaus an ihren Rand durch die Rudolf-Biebl-Straße, nicht auf dem Weg durch die wilden Gärten und an den Kunstvollen Villen vorbei in die Hohe Schule des Buerger- und des Kleinbürgertums, sondern an der Blinden- und an der Taubstummenanstalt vorbei und über die Eisenbahndämme und durch die Schrebergärten und an den Sportplatzplanken in der Nähe des Lehener Irrenhauses vorbei in die Hohe Schule des Außenseiter und Armen, in die Hohe Schule der Verrückten und der für verrückt Erklärten in der Scherzhauserfeldsiedlung.¹⁵

Il giovane Thomas racconta come sia riuscito a raggiungere il suo obiettivo e quale ne è il risultato:

Ich hatte der Beamtin auf dem Arbeitsamt keine Ruhe gelassen, und ich hatte innerhalb einer Stunde erreicht, was ich wollte, eine Lehrstelle in der Scherzhauserfeldsiedlung, *auf die nützliche Weise*, wie ich gedacht habe, unter Menschen für Menschen tätig zu sein. Ich hatte das Gefühl, einer der größten menschlichen Sinnlosigkeiten, dem Gymnasium, entkommen zu sein. Plötzlich fühlte ich: meine Existenz ist wieder *eine nützliche Existenz*.¹⁶

In un uomo come Bernhard, ricco di contraddizioni e conflitti, l'autonomia di giudizio nei confronti delle istituzioni rimane un punto fermo. Egli le definisce mostri di elefantiacca raffinatezza, istituzioni che, nate per aiutare la società e sostenere gli esseri umani, si sono rivelate incapaci di assolvere al compito di educare e far crescere l'individuo. Che si tratti della scuola, in primo luogo, o di altre organizzazioni come i partiti, le accademie, le istituzioni culturali o quelle ecclesiastiche, ognuna di esse ha contribuito ad erigere barriere insuperabili per il raggiungimento della libertà individuale. E' fin troppo evidente quanto

¹⁵ *Der Keller. Eine Entziehung*, pag. 7.

¹⁶ *Ibidem*, pag. 8. La sottolineatura è mia.

egli consideri distante la cultura scolastica e tradizionale dalla società e da qualsiasi possibilità di poter incidere in qualche modo sulla realtà contingente. Ed è importante notare come invece la sua aspirazione sia quella di sentirsi parte integrante e attiva della società, *unter Menschen für Menschen tätig zu sein*. Per chiarire ulteriormente, continuiamo la lettura del testo:

Die Kellerzeit war vom ersten Augenblick an eine kostbare Zeit gewesen, keine sich endlos und sinnlos durch meinen Kopf ziehende, meine Nerven abtötende, unendlich hoffnungslose, auf einmal existierte ich *intensiv, naturgemäß, nützlich*.¹⁷

Quanto più il protagonista si allontana dalla scuola, tanto più egli sembra avvicinarsi ad una vita attiva, sensata, utile e naturale, ed egli può finalmente sentire di trovarsi *auf dem richtigen Wege*.¹⁸

Während die Lernmaschine in der Stadt schon wieder ihre sinnlosen Opfer forderte, hatte ich mich ihr durch die Kehrtwendung in der Reichenhaller Straße entzogen, ich wollte von einem Augenblick auf den andern nicht mehr eines der Tausende und Hunderttausende und Millionen Lernmaschinenopfer sein und drehte mich um und ließ den Sohn des Regierungsrates allein seinen Weg gehen.¹⁹

La capacità di cambiare rotta, di allontanarsi dal percorso ritenuto obbligato e scontato nella società in cui è cresciuto, assume un'importanza vitale, non solo in senso metaforico:

(...) ich handelte nur aus dem Überlebensgrund. Nahe daran, meinem Leben ein Ende zu machen *aus allen Gründen*, hatte ich die Idee, den Weg,

¹⁷ Ibidem, pag. 14.

¹⁸ Ibidem, pag. 23.

¹⁹ Ibidem, pag. 24.

den ich viele Jahre schon in krankhafter Stumpfsinnigkeit und Phantasielosigkeit gegangen war und auf welchen ich in trübsinnigem Ehrgeiz von meinen Erziehern gestellt worden war, abzurechnen, ich habe kehrtgemacht und bin durch die Reichenhaller Straße zurückgelaufen, zuerst einmal nur zurück, ohne zu wissen wohin zurück. Es muss von diesem Augenblick an etwas vollkommen anderes sein, habe ich gedacht, mehr nicht in der Aufregung, etwas dem, das ich bisher gemacht habe, vollkommen Entgegengesetztes. Und das Arbeitsamt in der Gaswerksgasse war genau in der entgegengesetzten Richtung, und ich wäre aus dieser entgegengesetzten Richtung unter keinen Umständen mehr umgekehrt. Die Scherzhauserfeldsiedlung war der äußerste Punkt der entgegengesetzten Richtung gewesen, und diesen äußersten Punkt habe ich mir zum Ziel gesetzt. An diesem äußersten Punkt durfte ich nicht mehr scheitern. Und nicht nur geographisch war die Scherzhauserfeldsiedlung der äußerste entgegengesetzte Punkt gewesen, in jeder Beziehung. Dort gab es nichts, das auch nur im entferntesten an die Stadt erinnerte und an alles, was mich in dieser Stadt jahrelang gequält und in die Verzweiflung und in beinahe schon ausschließliches Selbstmorddenken getrieben hatte. Hier gab es keinen Professor für Mathematik und keinen Professor für Latein und keinen Professor für Griechisch, und es gab keinen despotischen Direktor, bei dessen Auftauchen es mir schon den Atem verschlagen musste, hier gab es *keine tödliche Institution*. Hier musste man sich nicht ununterbrochen zusammenehmen, ducken, heucheln und lügen, um zu überleben. Hier war nicht alles an mir fortwährend den ja schon tödlichen kritischen Blicken ausgesetzt, und hier wurde nicht fortwährend unerhörtes Unmenschliches, die Unmenschlichkeit selbst von mir gefordert. Hier war ich nicht zur Lern- und Denkmaschine gemacht, hier konnte ich sein, wie ich war. Und alle andern konnten sein, wie sie waren. Hier wurden die Menschen nicht, wie in der Stadt, fortwährend und tagtäglich raffinierter in eine künstliche Form gepresst. Man ließ sie in Ruhe, und auch mich hat man vom ersten Augenblick an in der Scherzhauserfeldsiedlung in Ruhe gelassen. Man durfte nicht nur denken, was man wollte, man durfte das Gedachte auch aussprechen, wann und wie man wollte, in jeder Lautstärke. Man musste nicht fortwährend Gefahr laufen, wegen Eigensinns attackiert zu sein, die Persönlichkeit war plötzlich nicht mehr von den Regeln des bürgerlichen Gesellschaftsapparates, der ein

menschenverheerender Apparat ist, niedergemacht und zermalmt, fortwährend wird in den Städten von dieser schauerlichen Stupiditätsgröße schön wie Salzburg an den Menschen herumgezupft und herumgeschüttelt, und auf ihnen wird ununterbrochen herumgehämmert und zurechtgefeilt und so lange herumgehämmert und zurechtgefeilt, bis von dem Menschen nichts mehr übriggeblieben ist als ein widerwärtiger und geschmackloser Kunstgewerbemensch. Ganz abgesehen von den Kleinstädten, in welchen alles grotesk ist, ist in den mittelgroßen Städten alles darauf konzentriert, die Menschen zu Kunstgewerbemenschen zu machen, alles ist in diesen Städten gegen die menschliche Natur, und schon die Halbwüchsigen sind von A bis Z nur mehr noch Kunstgewerbe. Der heutige Mensch kann sich nur noch auf dem hundertprozentigen Land oder in der hundertprozentigen Großstadt bewahren, nur auf dem hundertprozentigen Land, das es noch gibt, und in der hundertprozentigen Großstadt, die es auch noch gibt, in diesen gleichen Voraussetzungen gibt es noch die natürlichen Menschen, hinter dem Hausruck und in London beispielsweise und wahrscheinlich in Europa nur mehr noch in London und hinter dem Hausruck, denn London ist heute in Europa die einzige wirkliche Großstadt, und die ist nicht auf dem Kontinent, aber immerhin in Europa, und hinter dem Hausruck finde ich noch das hundertprozentige Land. Sonst haben wir in ganz Europa nur mehr noch die Kunstmenschen, die in den Schulen zu Kunstmenschen gemacht worden sind, sehen wir, gleich, welchen Menschen in Europa, wir haben es mit einem Kunstmenschen zu tun, mit dem abstoßenden menschlichen Kunstgewerbe, das, in die Millionen, wer weiß in wie kurzer Zeit, in die Milliarden gehend, von den gigantischen, unaufhörlich und unerbittlich menschenfressenden Schulsystemen bewegt wird, ein einziger abstoßender industrieller Marionettismus dröhnt uns in den Ohren, wenn wir noch hören können und kein einziger natürlicher Mensch. Hier in der Scherzhauserfeldsiedlung hatte ich möglicherweise den London- und Hausruckeffekt, damals war mir das nicht bewusst gewesen, ich gehorchte meinem Instinkt und war in die entgegengesetzte Richtung gegangen. Auf dem Höhepunkt der Verzweiflung und des Ekels war ich instinktiv in die richtige Richtung gegangen und, wie ich schon gesagt habe, gelaufen, aus

der falschen Richtung endlich davongelaufen, davongerannt in die richtige.²⁰

E' interessante notare come egli metta in contrapposizione *Kunstmensch* e *natürlicher Mensch*, come se l'arte e la cultura, così come vengono veicolate dalla moderna società, fossero le prime responsabili dell'allontanamento dell'uomo dalla propria natura, accusate pertanto di aver portato l'essere umano ad uno straniamento e stravolgimento che lo opprime, lo trasforma e lo annienta. La vita privata e quella artistica di Bernhard è stata tutta ispirata da questo atteggiamento fortemente critico nei confronti della cultura e della formazione scolastica, culturale, artistica e critica della sua nazione. In proposito il *Thomas Bernhard Archiv* di Gmunden conserva varia corrispondenza ricevuta ed inviata dall'autore. Riportiamo come primo esempio la lettera d'invito dell'Accademia Nazionale dei Lincei, indirizzata a Thomas Bernhard, 4694 Obernathal, BEI OHLSDORF, datata 17 giugno 1987, ed inviata dal presidente, Francesco Gabrieli:

Illustre Maestro,

ho il piacere di informarLa che l'Accademia Nazionale dei Lincei Le ha attribuito il Premio Internazionale "Antonio Feltrinelli", per la Prosa Narrativa, per il 1987, di L. 100.000.000.²¹

A tale invito l'autore austriaco risponde con la lettera seguente, datata 9 luglio 1987, che riassume in poche parole la sua posizione:

Hochverehrte Akademie,

da ich seit vielen Jahren weder Preise noch Auszeichnungen und Titel jeder Art angenommen haben, muss ich zu meinem allergrößten Bedauern auch Ihren Antonio Feltrinelli-Preis ablehnen.

²⁰ Ibidem, pagg. 102-105.

²¹ Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden, TBA, documento NL TB B 1a/2.

Ich bin mir der Außerordentlichkeit Ihres Preises sehr wohl bewusst und bitte Sie, der Jury Ihres Preises meine Bewunderung und meinen ganz besonderen Dank zu übermitteln für die Hochschätzung meiner Arbeit.

Als Schüler und Freund Italiens grüße ich Sie

mit dem allerhöchsten Respekt Ihr

Thomas Bernhard²²

In una lettera a Eugenio Bernardi troviamo un ulteriore rifiuto ad accogliere o partecipare a riconoscimenti accademici. La lettera è datata 28 settembre 1982, ne riportiamo solo un brano:

(...) Da ich seit Jahren schon keinerlei Kontakt mit staatlich-österreichischen Stellen aufnehme und auch keinerlei Ehrungen und Preise mehr für mich in Frage kommen, war es selbstverständlich, dass ich nicht in Rom erschienen bin.²³

In una lettera da lui inviata a Johann Barth il 25 luglio di molti anni prima, nel 1966, troviamo già presente un simile atteggiamento di distanza e rifiuto di qualsivoglia forma di pubblicità in patria, oltre ad indicazioni ed istruzioni per svolgere al meglio l'attività di scrittore. Leggiamo:

Lieber Herr Barth,

ich danke für die Bilder, die fast alle sehr gut gelungen sind. Da ich aber schon seit langem an keinerlei Publizität in Österreich interessiert bin, so bitte ich Sie, von, gleich welcher, Veröffentlichung, was meine Person betrifft, Abstand zu nehmen.

Ihre Erzählung habe ich gelesen, aber sie müsste wahrscheinlich ganz neu geschrieben werden, mehr aus Ihnen selbst heraus kommen, denn alles was jemand aus sich selber heraus schreibt ohne Augenmerk auf eine vielleicht

²² Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden, TBA, documento NL TB B 1a/1

²³ Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden, TBA, documento NL TB [B 52/1]

erfolgreiche Umgebung, ist in jedem Falle bei weitem besser, nämlich die einzige Möglichkeit, als der bedauerliche angelesene Weg.

Ich glaube tatsächlich, dass die schwierigste Arbeit, die ich kenne, das Schreiben ist, das aber immer und von allen so leicht genommen wird, dass es mich bedrückt.²⁴

L'isolamento e l'aperta ostilità che Bernhard manifesta nei confronti di critici e letterati non vuole necessariamente significare una totale indifferenza nei confronti della società. Il consiglio dato al sig. Barth, di non scrivere focalizzando l'attenzione sulle reazioni del pubblico, non può voler significare una chiusura totale nei confronti dei suoi possibili lettori e spettatori. In caso contrario non si potrebbe spiegare l'alto numero di testi che egli ha voluto pubblicare, né l'interesse dimostrato nella scelta di registi e attori consacrati a mettere in scena le sue opere teatrali. Perfino il divieto di rappresentare le sue opere in patria non va preso troppo sul serio, secondo le stesse parole dell'autore, che stempera i toni polemici in un'intervista riportata nel testo *Der Wahrheit auf der Spur*, pubblicato di recente da *Suhrkamp*. Riportiamo di seguito una conversazione sull'argomento:

Frage: Sie haben gesagt, dass Sie kein guter Hirte für Ihre Figuren sind. Trotzdem haben Sie kürzlich den Wiener Theatern die Aufführung Ihrer Stücke bis auf weiteres untersagt.

Th. B.: Ich habe das nicht so ernst gemeint. Aber ich überlasse meine Figuren nicht gerne dilettantischen Tiefschlägern.

Frage: Haben Sie schlechte Erfahrungen mit dem Wiener Burgtheater?

Th. B.: Ich hab' nur schlechte Erfahrungen mit dem Burgtheater, ich nehme das aber nicht sehr ernst. Ich will bloß nicht, dass die dort ein Stück von mir machen.

Frage: Ist das ein Verbot für die Wiener, Sie zu spielen?

Th. B.: Verbot, das klingt zu großartig.²⁵

²⁴ Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden, TBA, documento NL TB [33/1]

²⁵ Pag. 185.

E' ancora la sua autobiografia a dare spunto a riflessioni che ci portano a porre l'accento sulla combattività dell'autore, piuttosto che sulla sua rassegnazione. Così *Der Atem* ci suggerisce il sottile legame che c'è fra la sua scrittura veloce, infinita, ripetitiva, che spinge il lettore a terminare tutto d'un fiato e allo stesso tempo a trovare un nuovo ritmo di inspirazione-espiazione, e la malattia polmonare che ha accompagnato Bernhard per tutta la sua esistenza. O ancora, in *Ein Kind* egli racconta di un episodio della sua infanzia, durante il quale egli decide di montare in sella alla bicicletta e raggiungere la zia in un luogo molto distante, avventura che termina in un completo disastro ma che molto ci dice della tenacia del suo carattere, e che ritroviamo in molti dei suoi personaggi. A tal proposito l'attore Gert Voss, protagonista teatrale di alcune delle sue opere, afferma: *Die Figuren, die bei Thomas Bernhard im Zentrum stehen, sind immer kämpfende Figuren. Sie ergeben sich nicht. Thomas Bernhard hätte Frieden mit den Menschen um sich herum schließen können, die er gehasst, aber auch geliebt hat. Bernhard hat Österreich in demselben Maß geliebt, wie er es gehasst hat. Oder Wien. Es ist schade, dass Peymann Thomas Bernhards Vorschlag nicht umgesetzt hat, nämlich auf dem Burgtheater eine schwarze Fahne mit den Worten "Mord und Totschlag" zu hissen. Peymann wollte eine Fahne mit den Worten "Dem Wahren, Guten und Schönen".*²⁶ L'atteggiamento di rivolta che contraddistingue l'autore sembra essere accompagnato da una costante volontà di riforma e trasformazione della società, ed anche laddove la sua critica ci appare avvolta da un sentimento di ineluttabile pessimismo, Bernhard non smette mai di cercare, di tentare, di combattere, di scrivere.

²⁶ In *Die Verwandlungen des Gert Voss*, a pag. 225.

III. Il Teatro fra tradizione e postmoderno. Peculiarità di un genere

Schließlich ist Dramaturgie durchaus so etwas wie Zuckerbäckerei. Am Theater ist alles eine Frage der Zutaten und der richtigen Mischung.

Hermann Beil²⁷

Se vogliamo condividere quanto sostenuto da Stephen Greenblatt in *The Circulation of Social Energy*, dove egli considera l'opera d'arte come il risultato di complesse transazioni fra *a total artist and a totalizing society*, e come una produzione collettiva, dato che il linguaggio stesso *is the supreme instance of a collective creation*,²⁸ non possiamo non concordare sul fatto che il teatro è manifestamente il prodotto di intenzioni collettive, e si rivolge al proprio pubblico come ad una collettività. Questa ci sembra una premessa importante da cui partire, per collocare l'autore e l'opera teatrale all'interno di un contesto concreto e contingente.

La rappresentazione teatrale è stata inoltre spesso contrapposta alla letteratura scritta, poiché si è voluto sottolineare il contrasto tra arte “viva” (quella che permette di vedere ed udire i personaggi, di assistere agli eventi che “realmente” accadono sulla scena) ed esperienza “morta” o astratta, come quella della lettura privata di un testo. Hans-Thies Lehmann, nel suo celebre testo *Postdramatisches Theater*, parla del teatro come dell'unica forma artistica dove si ha la compresenza dell'atto artistico (*das Spiel*) e dell'atto della ricezione (*der Theaterbesuch*), come un'azione reale in un “qui ed ora” ben definito:

Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und gemeinsam verbrauchte Lebenszeit in der gemeinsam

²⁷ Hermann Beil, nato nel 1941 a Vienna, lavora in ambito teatrale a partire dal 1965. Dal 1999 lavora per il *Berliner Ensemble* in qualità di *Chefdramaturg*. Dal 1986 al 1999 era stato vice-direttore al Burgtheater. Nel 1995 ottiene insieme a Claus Peymann il *Berliner Theaterpreis*, e nel 1996 riceve il *Deutschen Kritikerpreis*.

²⁸ *The Circulation of Social Energy*, pagg 2-4.

geatmeten Luft jenes Raums, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen. Emission und Rezeption der Zeichen und Signale finden zugleich statt. Die Theateraufführung lässt aus dem Verhalten auf der Bühne und im Zuschauerraum einen gemeinsamen Text entstehen, selbst wenn gesprochene Rede gar nicht vorkommt.²⁹

In questa competizione fra testo e rappresentazione, alcuni importanti autori teatrali del XX secolo hanno voluto portare alle estreme conseguenze la tensione, progettando un modo di fare teatro che fosse libero dalle coercizioni imposte dal testo scritto, e si concentrasse piuttosto sulla irripetibile essenza di ogni rappresentazione teatrale. E' il caso, ad esempio di Antonin Artaud, che già negli anni '30 del secolo scorso lavora, attraverso una serie di saggi esplicativi, alla costituzione di un teatro non più alle dipendenze del testo scritto, bensì capace di esprimere se stesso in maniera autonoma, attraverso il proprio linguaggio teatrale costituito da mimica, gesti, danza, musica, luci, spazio e scenografie. Si tratta in realtà di una volontà di fuga dalla semplice ripetizione di parole scritte, per giungere al superamento della distanza fra testo e rappresentazione, in modo da azzerare nel contempo il *gap* esistente fra significato e interpretazione nello spettatore. Un teatro di questo tipo esiste unicamente in sé, inizia e termina con sé stesso, in una forma di unità autoriflessiva che consente a metafore verbali di acquisire una consistenza "palpabile" sulla scena, di divenire "reali". Questo è quanto ritroviamo, ad esempio, in Samuel Beckett, il cui teatro viene definito da Steven Connor come "*a humanist theatre of presence, a theatre which directly and powerfully embodies real, and universal human predicaments*".³⁰ Ma Beckett sembra andare oltre, approfondendo gli interrogativi sul concetto che vede il teatro come un tutto organico che comprende innumerevoli aspetti, dal testo alle tecniche teatrali; egli procede in questa direzione attraverso modalità differenti,

²⁹ Pag. 12.

³⁰ In "*What? Where?*" *Presence and Repetition in Beckett's Theatre*, di Steven Connor, pag. 3.

in particolare attraverso un intricato gioco di ripetizioni che ritroviamo poi, personalizzate, in Thomas Bernhard. La critica letteraria ha spesso paragonato le opere dell'autore a quelle beckettiane, ma non è tanto per l'influenza diretta che l'autore ha avuto su Bernhard, quanto piuttosto per il fatto che Beckett viene considerato come uno degli scrittori teatrali che si è opposto al teatro tradizionale, classico o moderno, in modo netto ed attivo, influenzando una rivoluzione teatrale che ha portato ad una trasformazione della concezione stessa del teatro. In particolare egli si è focalizzato, come Bernhard, sul tema dell'assurdità dell'esistenza. Nonostante tale argomento sia stato trattato da innumerevoli artisti e letterati a lui contemporanei, Beckett ha in tal senso rappresentato, soprattutto per la critica letteraria, una funzione di parametro, di costante, di punto fermo.

Ma l'operato di Bernhard sarà prima di tutto e profondamente influenzato dalla realtà storica ed artistica del suo paese. Per questo è importante analizzare brevemente lo sviluppo del teatro in Austria in particolare dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Il paese, uscito dalla Seconda Guerra Mondiale come vittima e non come nazione sconfitta (a differenza di quanto accade invece alla Germania) attraversa una prima fase, durata circa un decennio e coincidente con l'occupazione da parte degli alleati del territorio austriaco, di ritorno incontrastato alla tradizione, per quanto riguarda la letteratura in generale. Nel 1955 troviamo finalmente una prima forte ondata di avanguardie in campo teatrale, che avranno un profondo influsso su Thomas Bernhard. In particolare ci riferiamo al *Wiener Gruppe*, e all'opera provocatoria di Peter Handke. Nel 1966 esce un saggio intitolato *Die Literatur ist romantisch*, nel quale Handke considera il concetto di Sartre di letteratura "impegnata" come una contraddizione in termini, poiché la letteratura trasforma inevitabilmente la realtà dell'impegno in *Spiel* e *Stil*. A suo avviso il teatro come istituzione sociale è inutilizzabile per operare trasformazioni o modifiche all'interno della società in cui si trova ad operare. Pertanto il compito dello scrittore non è

la descrizione della realtà con scopi rivoluzionari, per cambiarla, bensì è la ricerca e la critica della lingua. Le parole sono la unica realtà della letteratura! Egli non ne fa una questione morale, ciononostante indaga sulla capacità manipolativa della lingua. Emerge ancora una volta prepotente (come già con lo *Jungwien* degli anni a cavallo fra Otto e Novecento, o con il *Wiener Kreis* nel periodo fra le due guerre) la questione del linguaggio.

Handke passa da una presentazione puramente linguistica di linguaggio convenzionale ad una interpretazione semiotica allargata, così che a partire dalla seconda fase della sua produzione c'è azione non solo verbale, ma anche non verbale, con sperimentazioni sul palcoscenico di vario tipo. Egli mette al centro l'individuo ed i suoi difficili, sempre infruttuosi tentativi di autoaffermazione e autodeterminazione in un mondo "amministrato". Rifacendosi al filosofo Wittgenstein, che accusava il linguaggio di "travestire" i pensieri ed allontanare l'interlocutore dal contenuto (profondo dissidio fra significante e significato), Handke arriva alla conclusione che l'unica possibilità di attingere al "vero" sarebbe il silenzio, e per ovviare a questo trasforma l'idea di "verità" in un "vero sentire", a carattere esclusivamente individuale, e la dimensione mistica in superstizione, traducendo, così afferma Manacorda, l'assoluto in quotidianità.³¹ L'individuo diventa colui che può, di volta in volta, caricare un oggetto (o un testo, o una rappresentazione teatrale) di senso attraverso il proprio personale sentire.

Anche Bernhard si occupa del problema del linguaggio e del valore della letteratura nella società contemporanea. La convinzione che la letteratura non abbia alcun intento o capacità di incidere concretamente sulla realtà sembra però non trovare riscontro in alcuni passi della sua autobiografia. Spia ne è l'interesse che anch'egli, come Handke, dimostra per l'uso della lingua, ma raggiungendo conclusioni diverse. Sopravvissuto al 1945, egli

³¹ Giorgio Manacorda, *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento Tedesco*, Ubulibri, Milano, 1996.

parlerà della sua attività di scrittore come di *Versuche, mit Worten die Welt zu bewältigen*.³² E negli anni '70 preciserà: *Die Heimat ist die Sprache*.³³ Thomas Bernhard è accompagnato da una costante e contrastata ricerca di una propria *Heimat*. La sua dedizione alla letteratura può così essere vista anche come metafora di un profondo attaccamento alla patria. Durante un'intervista che gli chiedeva ragione dei contenuti del suo primo testo autobiografico, *Die Ursache*, spiegherà infatti: *Man kann krank sein vor Widerwillen gegen dieses Land, wenn man ihn angehört. Aber man hört nicht auf, es auf eine vertrackte Art zu lieben*.³⁴ La contraddizione con l'affermazione citata sopra, che la sua unica *Heimat* sia la lingua, o l'arte, o la cultura, è solo apparente. I contrastanti sentimenti di odio e amore che egli prova per l'Austria, lo spingono a cercare risposte e ristoro nell'arte, nella cultura, che diventa rifugio ma anche piattaforma per tentativi di scuotimento e di trasformazione di un'intera nazione. Nonostante Karin Kathrein affermi: *“Zuhause ist er aber nur in der Kunst. Seine Heimat ist die Kunst.”*,³⁵ sarà proprio la letteratura a tenerlo saldamente legato, per tutta la vita, seppur attraverso animosità e risentimento, alla sua tanto amata e odiata nazione. Una nazione che pur avendo vissuto un lungo periodo postbellico di chiusura culturale, e con tutte le contraddizioni che la contraddistinguono, è riuscita a mantenere vive alcune importanti istituzioni fra le quali soprattutto il teatro. Non è un caso che Claus Peymann abbia deciso di lasciare il suo paese per assumere la direzione del *Burgtheater* viennese e riportare così le opere di Bernhard in patria, come lo stesso regista spiega nella già citata intervista:

Hier [in Österreich] sind die politischen Fronten schärfer, und das Theater muss sich in seiner Existenz nicht beweisen. Theater ist hier ganz lebendig

³² Cit. in *Marbacher Magazin*, 24 (1982).

³³ Cit. in *Marbacher Magazin*, 15 (1980).

³⁴ Cit. da Jens Dittmar (Hg.) in *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt/M, 1990.

³⁵ Op. cit.

(auch als konservativer Ort), und das ist das Spannende, dass es jetzt einen neuen Inhalt bekommen soll.³⁶

E' necessario partire dall'attenzione che Bernhard presta al linguaggio anche in ambito teatrale, per comprendere a fondo come egli lo usi per provocare reazioni profonde nell'interlocutore. Ugo Rubini parla, nel caso di Thomas Bernhard, di strutture linguistiche che provocano una sorta di stordimento, come se l'eccesso, l'accumulo di parole coinvolgesse il lettore in un vortice, per poi accompagnarlo al di là dell'abisso (senza dirci, però, cosa il lettore possa effettivamente trovare sull'altra sponda). Un linguaggio che avrebbe il compito di sconvolgere, prima, per assumere una funzione "salvifica" e rassicurante, dopo. L'autonomia della parola permetterebbe così di modificare i significati convenzionali, portando ad una sua completa trasformazione, perché dotata appunto di un'autonomia di giudizio e capacità di evoluzione in base alla prospettiva o al contesto in cui essa viene formulata o recepita. Senza prendersi però troppo sul serio:

Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht, und die glauben, sie verstünden, sind Dummköpfe oder Scharlatane.³⁷

Per introdurre la concezione che del teatro ha Bernhard proponiamo le considerazioni che l'autore stesso fa della fotografia, attraverso le parole di un suo personaggio, come quanto di più distante ci possa essere dalla rappresentazione realistica della vita umana:

Im Übrigen hasse ich beinahe nichts auf der Welt mehr, als das Herzeigen von Fotografien. (...) Sie halten auf ihren Fotos eine pervers verzerrte Welt fest, die mit der wirklichen nichts als diese perverse Verzerrung gemein

³⁶ In *Theatermacher*, pag. 130.

³⁷ *Der Keller*, pag. 133.

hat, an welcher sie sich schuldig gemacht haben. Das Fotografieren ist eine gemeine Sucht, von welcher nach und nach die ganze Menschheit erfasst ist, weil sie in die Verzerrung und die Perversität nicht nur verliebt, sondern vernarrt ist und tatsächlich vor lauter Fotografieren mit der Zeit die verzerrte und die perverse Welt für die einzig wahre nimmt.³⁸

Ugo Rubini, nell'analizzare questo passo tratto da *Auslöschung*,³⁹ sottolinea come la fissità dell'immagine fotografica privi l'osservatore della propria libertà di interpretazione, libertà ritenuta da Bernhard fondamentale poiché espressione della effettiva legittimazione del dubbio così come era stato inteso da Wittgenstein e poi ripreso dallo stesso autore, il quale sostiene la paradossale intercambiabilità di verità e menzogna. Il teatro inteso come rappresentazione sulla scena di un testo o di un tema teatrale può in questa ottica essere considerato come l'elemento che più si allontana dalla fotografia, poiché prevede la realizzazione di un momento unico e irripetibile, costituito da elementi che mai più potranno ripetersi assolutamente identici, composti come sono da variabili contingenti e contestuali che vedono la compresenza, in uno spazio scenico, di determinati attori, della volontà di un regista, e di un preciso pubblico in un irripetibile momento. Non sarà mai possibile, in nessuna circostanza, assistere a due rappresentazioni identiche fra loro, né è possibile fermare le immagini che si susseguono sul palco senza perderne l'essenza. L'assoluto che si crea non perde pertanto la sua essenza relativa.

Nello stesso ambito della fotografia si muove il ritratto, così come viene presentato nell'opera bernhardiana *Ritter, Dene, Voss*: il protagonista maschile inveisce contro i quadri appesi in soggiorno, che presentano ritratti voluti dai suoi familiari; egli li considera privi di valore artistico e per nulla somiglianti. La pretesa di rappresentare la realtà per come è non può che sfociare in un fallimento. E' in discussione la nozione di "verità come

³⁸ Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, pagg. 28 e 29.

³⁹ Op. cit., pag. 20.

corrispondenza”, la pretesa di poter rispecchiare la realtà e di affidarsi (fidandosi) ad un linguaggio logico-denotativo in grado di restituire ciò che l'occhio vede e ciò di cui l'uomo fa esperienza. Qui la questione della discrepanza fra rappresentazione e oggetto rappresentato trova il suo apogeo. Micaela Latini parla di “inafferrabilità concettuale del non-identico”. Ci sarebbe infatti sempre “qualcosa che sfugge, un'alterità ineffabile e non annullabile, capace di produrre un effetto di scardinamento rispetto ad una rappresentazione immediata del reale.”⁴⁰ La fotografia, il ritratto, fissano l'attimo, paralizzandolo, con la pretesa di renderlo comunicabile ed eterno. La rappresentazione teatrale al contrario, per sua stessa natura, è ciò che più si allontana dalla pretesa di fissare valori assoluti e credere ad essi attribuendo loro valori di immutabilità e consistenza. Siamo di fronte, in questo teatro pienamente postmoderno, al collasso del concetto di “verità”, che non può però risolversi semplicemente nell'accettazione passiva dell'impossibilità comunicativa. L'autore intravede la possibilità di emanciparsi dal vincolo dettato dalla pretesa di verità, rivolgendosi piuttosto ad una questione di senso, intimamente legata al conseguente non-senso. Non siamo di fronte ad una resa, pertanto, ma ad un profondo cambio di prospettiva, di orizzonte.

La rappresentazione teatrale risulta inoltre particolarmente adatta ad esaltare la relazione fra lo scrittore ed il suo pubblico. Il particolare genio di Bernhard, che lo ha portato alla creazione di opere e testi difficilmente etichettabili sotto le comuni catalogazioni letterarie, lascia ampia libertà al lettore o allo spettatore di sperimentare direttamente le emozioni e reazioni che la fruizione di detti testi suscita, che si tratti di ansia e angoscia,⁴¹ che ci si ritrovi a ridere o, ancora, totalmente disorientati.

⁴⁰ Micaela Latini, *La seduzione dell'immagine. Intorno al tema del compito in Thomas Bernhard*, in *Almanacchi Nuovi*, Lithos editrice, Roma, 1997.

⁴¹ Op. cit., pag. 20.

Scopriamo, in questa ambigua miscela di riso e pianto, quanto l'autore risenta ancora una volta dell'insegnamento di Samuel Beckett, che durante la regia da egli stesso condotta per la rappresentazione di *Endgame* a Berlino nel 1967, con riferimento alla frase pronunciata da Nell, *nothing is funnier than unhappiness*, ebbe a dire: *That for me is the most important sentence in the play.*⁴²

E' importante sottolineare che l'arte, e l'arte teatrale in modo particolare, nasce spesso da uno spirito di opposizione nei confronti della società in cui si sviluppa, e lo fa tentando di sovvertire o mettere in dubbio valori condivisi, oppure portando alla luce i lati oscuri del progresso. Per questo Claus Peymann sostiene quanto segue:

Theaterarbeit als Teil einer künstlerischen Arbeit besteht eigentlich immer aus Opposition. Eine bejahende, zustimmende oder gar staatsfördernde und staatstragende Kunst gibt es nicht.⁴³

Il teatro, come l'arte in generale, può rappresentare anche un momento di trasgressione, quando non tiene conto di vincoli morali ed è volto al superamento dello *status quo*, non nel senso della ricerca ossessiva di qualcosa di originale o nuovo, bensì per la sua incapacità di scendere a compromessi. L'arte intesa in tal senso è radicale, estrema, poiché non tiene conto delle decisioni prese da una qualunque maggioranza, né si occupa delle esigenze o richieste di qualche minoranza. "*Kunst ist immer Einzelentscheidung*", sostiene Peymann.⁴⁴ Ciò è senz'altro vero nel caso di Thomas Bernhard, la cui profonda radicalità nel rappresentare gli esseri umani e i loro sentimenti si distanzia enormemente da una società tutta tesa al raggiungimento di un amorfo ideale di normalità. Ciononostante l'arte teatrale non ha fini politici diretti, non presenta alternative concrete alle realtà di cui mette

⁴² in *Samuel Beckett. The Last Modernist*, di Anthony Cronin, pag. 556.

⁴³ In *Regie und Interpretation*, a pag. 98.

⁴⁴ *Ibidem*, pag. 99.

in mostra vizi e lati oscuri. Essa deve inoltre fare i conti con la stessa società all'interno della quale si ritrova ad operare, poiché ne dipende in maniera quasi totale, per quanto riguarda la propria sopravvivenza. Senza sovvenzioni un teatro, una biblioteca, un'orchestra non possono andare avanti, senza una maggioranza in parlamento che voti a favore delle sovvenzioni destinate al mondo della cultura, tale mondo è destinato a scomparire. Si tratta di una situazione conflittuale, quella fra la libertà assoluta e sovversiva dell'arte, e la sua dipendenza economica dalla società in cui si trova, della quale non si può non tener conto per quanto riguarda tutta l'attività che ruota intorno all'istituzione teatrale.

A partire dagli anni '70 il teatro, insieme con altre forme di arte, si è addentrato in una fase caratterizzata da una profonda autoriflessione (incoraggiata probabilmente dall'ingresso dei nuovi canali mediatici), in particolar modo attraverso il linguaggio, che assume una propria indipendenza rispetto ai principi narrativi e figurativi, svincolandosi dalle esigenze imposte dal rispetto della trama. Ciò non va interpretato come una perdita di interesse nei confronti dell'essere umano, bensì di un diverso modo di guardare all'uomo, focalizzato non tanto sull'Io, quanto piuttosto sull'inconscio. La mutata prospettiva estetica ha attratto importanti registi, critici e spettatori, ma spesso non è stato ben accolto dalla stragrande maggioranza del pubblico, affezionato ancora ad un teatro classico o moderno.

Quando parliamo di teatro postdrammatico ci riferiamo al teatro nato fra gli anni '70 e '90 del secolo scorso, ed etichettiamo tutto il teatro (europeo) precedente come drammatico, legato cioè, per dirla con le parole di Brecht, alle categorie dell'imitazione e dell'intreccio, nonché alla finalità catartica e alla centralità del testo. Il teatro "posteriore" è pertanto caratterizzato da ambiguità, discontinuità, eterogeneità, a-testualità, compresenza di più codici, e troviamo spesso l'attore come tema centrale, poiché il testo perde la sua centralità. Troviamo il grottesco e il nichilismo, spazi vuoti e silenzio. Elementi del teatro precedente

sono ancora presenti, ma spesso sono in decomposizione. C'è una rottura con le convenzioni e con le aspettative con le quali ci si approccia ai testi drammatici, e manca allo stesso tempo un'idea precisa della direzione da prendere. Il palcoscenico diventa il punto di partenza, non più di arrivo, e gli attori di conseguenza assumono il ruolo di tasti della macchina comunicativa teatrale. Il teatro post-drammatico è anche un teatro post-brechtiano, poiché abbandona la tendenza al dogmatismo e al razionalismo. Il percorso del teatro sembra aver portato alla luce il diritto di rappresentare il parziale, l'assurdo, il disparato, il brutto, da un punto di vista sia formale che di contenuto.

[Lo sviluppo di nuove forme di arte aveva già messo in crisi il teatro a partire dal 1880 ca, portando ad una rielaborazione delle forme testuali, del soggetto e dell'intreccio. Questo aveva portato ad una maggiore dinamicità nell'utilizzo e nell'attenzione dimostrata nei confronti degli elementi più disparati, ed aveva avuto come conseguenza la nascita di alcuni tentativi di divisione del linguaggio dal corpo, dei ruoli messi in scena dal dialogo col pubblico in sala, dello spazio musicale da quello interpretativo. Si tentava allo stesso tempo di superare i confini fra arte e vita. Ma il teatro postdrammatico lo fa in maniera più radicale, senza possibilità di scegliere di ancorarsi ad un passato considerato migliore o ad illusioni che la società considera ormai inconciliabili con la nuova realtà]

La maggiore autonomia che il teatro acquisisce porta ad una valorizzazione del ruolo della regia. Tale attività ha spesso connotazioni politiche, in quanto si pone come fine ideale quello di influenzare, perfino cambiare la società, ed orientare lo spettatore verso una mentalità aperta e disposta ad allargare i propri orizzonti. Questo è possibile soprattutto laddove l'istituzione teatrale è viva ed attiva. Claus Peymann, quando negli anni '80 si trasferisce a Vienna per assumere il ruolo di direttore del *Burgtheater*, risponderà alla domanda “*Welche Blauäugigkeit hat Sie trotz der konservativen Wende, die ja auch in Österreich stattgefunden hat, denn nach Wien geholt?*”, risponde:

Eben das Interesse an einer (...) Theateridee. Eine neue Hoffnung und, aus dieser Hoffnung heraus, einen neuen Inhalt und Ausdruck für Theater zu finden. Wien ist im Augenblick in einem enormen Aufbruch: Einerseits stabilisieren sich konservative Phänomene, andererseits ist Wien eine große europäische Stadt mit einem starken Aufbruchsgefühl (bis in den Lebensstil). Das könnte Nährboden sein für kühne künstlerische Bergwanderungen. Tabori ist auch schon in Wien. Es hat mich gelockt, dieses trockene, langweilige, biedermeierliche Bundes-Deutschland zu verlassen.⁴⁵

Il ruolo del teatro può così assumere una funzione peculiare e fondamentale in una società abituata a forme di intrattenimento passive. Peymann continua, a tal proposito, affermando:

Wir müssen den Mut haben, das Einmalige am Theater wiederzuerkennen. Die Theater sind der einzige Ort in der Einsamkeit dieser Fernseh-Gesellschaft, wo sich Abend für Abend Hunderte von Menschen zusammenfinden in der Erwartung eines gemeinsamen Erlebnisses. Zum Beispiel die Mächtigen, die Herrschenden lächerlich zu machen, um uns klarzumachen, dass auch sie nur alberne Menschen sind, und um sie gemeinsam auszulachen und darüber unsere Angst vor ihnen zu verlieren und eine gemeinsame Kraft, vielleicht auch nur für diese zwei Stunden des Theaterabends, zu gewinnen, das Theater zurückzuführen auf diese Urpositionen der Überwindung von Angst, der gemeinsamen Lust am Entdecken und Aufdecken, in *diese Lüfte* zurückzukehren, über das Erlebnis des Spielens – dann hätte das Theater wieder seine Einmaligkeit, seine Energie.⁴⁶

⁴⁵ In *Theatermacher: Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, ecc.*, a pag. 130.

⁴⁶ *Ibidem*, pag. 131.

Per comprendere il fenomeno postdrammatico è importante fare una breve riflessione sull'epoca postmoderna, all'interno del quale esso si sviluppa. La cultura postmoderna viene definita da alcuni critici come espressione della realtà metropolitana, in quanto ha abolito radicalmente ogni riferimento alla natura e alle origini dell'uomo per dichiarare il trionfo incondizionato della cultura e della tecnologia come volontà di potenza. Si tratta di una cultura autoreferenziale che comunica solo con altre realtà sue pari, e non conosce divinità né si preoccupa di una esistenza "altra". Ciò comporta non pochi problemi per l'estetica, che difficilmente può cogliere la specificità di una cultura quando da essa scompare la natura e tutto ciò che essa significa. Se l'epoca moderna aveva cercato varie risposte all'esterno della cultura metropolitana e tecnologica, per ricordare all'uomo che c'è qualcosa che egli non potrà mai essere in grado di riprodurre, cioè l'essere, l'unica funzionalità rimasta all'arte sembrava comunque essere l'esposizione consapevole della propria morte, per dichiararsi per esempio con Walter Benjamin come pura ripetizione senza aura, senza unicità né differenze. Si trattava di un'arte consapevole e "politica", come quella di Brecht, posta pertanto all'esterno della società in cui si sviluppava come possibile rifugio o modello a cui anelare, e comunque in contrapposizione alla realtà contemporanea, alla ricerca del superamento dello spazio totalizzante della metropoli per dimostrarne la caducità storica. La cultura postmoderna, invece, è caratterizzata dai seguenti aspetti:

- Perdita di qualsiasi referente o fondamento
- Decadenza dei metalinguaggi legittimanti, dell'ideologia e della sua critica
- Perdita della naturalezza dei modi di produzione e di vita, che diventano sempre più artificiali
- Le attività diventano sempre più terziarie e non immediatamente produttive

- I legami sociali divengono più precari e di breve durata
- Si assiste ad una progressiva perdita di credibilità delle dottrine che si propongono di fornire una spiegazione unitaria del reale
- Si cessa di credere in una finalità della storia, della vita e del sapere

L'osservazione di tali fenomeni è fondamentale per comprendere come l'arte sia coinvolta da una percezione sempre più parziale, distratta e disincantata del mondo e dell'esperienza, dove non è più possibile porsi il problema di una sua funzione o finalità per come era stata concepita fino ad ora. In questa nuova estetica non c'è più nulla che meriti di essere commemorato, mentre ci si affida alla ripetizione, poiché le rappresentazioni estetiche dell'esperienza sono ripetizioni senza origine che non differiscono dall'esperienza reale. Si tratta di un'esteticizzazione diffusa tale per cui l'esperienza artistica ha gli stessi effetti e agisce allo stesso titolo dell'esperienza in generale. Conseguenza per il soggetto non è necessariamente un maggiore cinismo, quanto piuttosto una maggiore disposizione alla sensibilità della percezione. Anche sollecitazioni minime sono sufficienti per sensibilizzare un tale soggetto, che perde gradualmente la propria forza per perdersi nella standardizzazione metropolitana. Assistiamo pertanto all'impoverimento dell'esperienza accompagnato dal declino del soggetto, che porta inevitabilmente ad una nuova forma di nichilismo dove il mondo circostante viene svalorizzato così come il linguaggio e le grammatiche esistenziali che lo contraddistinguono, mentre paradossalmente la realtà metropolitana subisce una rivalutazione proprio per la sua infondatezza e superficialità: con la scomparsa dei concetti di vero e falso, delle divinità e delle istanze primarie, rimane un mondo di valori che hanno perso la loro intensità e drammaticità. Rimane all'uomo, e Bernhard sembra volgere il suo cammino in tale direzione, la ricerca di una nuova affermatività che nulla ha a che fare con la soggettività classica, e che gli consente di

rinunciare alla dicotomia racchiusa nella drammaturgia classica, dove c'è un inizio ed una fine, per rivolgersi ad una nuova modalità dove tutto procede senza che vi siano mai un principio ed una conclusione, lasciando posto all'analisi circolare di un nuovo pensiero che è al tempo stesso catastrofico e divertente, tragico e comico.

L'attore teatrale a sua volta non è più colui che rappresenta un ruolo sul palcoscenico, bensì un *Performer*, che offre la sua presenza scenica sul palco della contemplazione.

IV. Thomas Bernhard e il teatro

Dem, der nicht mehr dazugehört, der aus allen sozialen Beziehungen herausgefallen ist, wird gesellschaftliches Handeln zur Rolle, Sprache zum Text, den man nachsagt, Umwelt zur Kulisse und Welt zum Theater.

Höller⁴⁷

Viele von Bernhards Theaterstücken handeln von Künstlern, so “Die Macht der Gewohnheit”, “Minetti” oder “Der Theatermacher”. Glanz und Elend der Künstler, ihr Anspruch und ihr Scheitern, ihr Größenwahn und ihr Maulheldentum, ihre Sehnsucht und ihre Ohnmacht – all das faszinierte Thomas Bernhard immer wieder, weil er selbst in seine Figuren und mit seinen Figuren in die herrliche Verlogenheit des Theaters unsterblich verliebt und vernarrt war.

Hermann Beil⁴⁸

Nel testo autobiografico intitolato *Ein Kind* il protagonista racconta della prima volta in cui è stato a teatro: in chiesa, partecipando ad una messa a Seekirchen. Il linguaggio che usa nel descrivere l'occasione è ricco di riferimenti al teatro: il prete è il principale interprete, la celebrazione non è altro che uno spettacolo del quale egli comprende poco, ma che lo affascina per il gioco delle parti dove l'elemento tragico rappresenta la componente essenziale. Poi ricorda la prima volta in cui è stato a teatro, ma sono poche righe, come se la rappresentazione teatrale non assumesse per lui altra valenza che di mero strumento per sperimentare la propria visione del mondo e della realtà, luogo di creazione scaturita dalla sua incredibile capacità di osservare nel dettaglio gli aspetti più “teatrali” e paradossali della società. Ciò che importa non è la commedia vista a teatro, quanto piuttosto la possibilità a lui riservata di portare sul palcoscenico la vita osservata. Tanto da

⁴⁷ Hans Höller in *Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard*, 1979, pag. 151.

⁴⁸ Nell'introduzione al libretto teatrale in occasione della prima rappresentazione a Vienna, il 30 settembre del 1998, di *Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*.

affermare di frequentare il teatro solo una volta l'anno, e in occasione della prima messa in scena di una sua opera.

Per quanto riguarda la sua produzione teatrale vera e propria, possiamo affermare che, se escludiamo le prime opere giovanili, egli comincia a scrivere opere teatrali solo verso la fine degli anni '60, con *Ein Fest für Boris*, messa in scena per la prima volta da Claus Peymann nel giugno del 1970. Da quel momento Bernhard scriverà ancora, 18 opere complete oltre a quasi altrettante opere brevi (*Dramoletten*, le definisce l'autore) fino alla sua opera più incisiva, *Heldenplatz*, che uscirà sulla scena il 4 Novembre 1988. Le sue opere teatrali oscillano fra una tendenza alla satira ed una propensione alla comicità. Nelle opere di impronta satirica salgono sul palcoscenico i rappresentanti delle élite economiche, sociali, politiche e culturali, mentre le opere di ispirazione comica vedono come protagonisti personaggi emarginati dal punto di vista sociale, spesso artisti caduti in disgrazia. Essi tentano, attraverso il linguaggio, di ricostruire un mondo di cui non riescono a condividere, comprendere né cambiare le regole. Christian Klug a tal proposito definisce due modalità di mettere in opera *Entlastungsstrategien*.⁴⁹ la fuga in una differente identità, attraverso l'assunzione di un ruolo, e l'idealizzazione di un sé immaginario.

Il complesso “teatrale” gioca un ruolo fondamentale in tutti i testi di Bernhard, su piani differenti. Non c'è un testo o un'opera dell'autore dove non venga esplicitamente menzionato, almeno una volta, il teatro. Tutto ruota intorno al teatro, in modo quasi tragico, come l'autore ci comunica attraverso le parole di Bruscon, uno dei suoi personaggi:

Wir schreiben für das Theater / und wir spielen Theater / und ist das alles auch das Absurdeste / und Verlogenste [...] / weder können wir wenn wir ehrlich sind / ein Theaterstück schreiben / noch ein Theaterstück spielen / wenn wir ehrlich sind. (*Der Theatermacher*)⁵⁰

⁴⁹ In Thomas Bernhards Theaterstücke, pag. 10.

⁵⁰ *Der Theatermacher*, pag. 36

Non solo troviamo il teatro menzionato nei suoi mille aspetti all'interno dei suoi testi, narrativi o teatrali che siano: è il mondo stesso ad essere paragonato ad un teatro, e con lui la natura stessa:

Die Welt ist tatsächlich, wie schon so oft gesagt, eine Probebühne, auf der ununterbrochen geprobt wird. Es ist, wo wir hinschauen, ein ununterbrochenes Redenlernen und Gehn lernen und Denken lernen und Auswendiglernen, Betrügen lernen, Sterben lernen, Totsein lernen, das unsere Zeit in Anspruch nimmt. Die Menschen nichts als Schauspieler, die uns etwas vormachen, das uns bekannt ist.

(Verstörung)⁵¹

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! Dieser Komödie!

(Frost)⁵²

Das Theatralische des Vorgangs an der Orangerie war mir auf einmal deutlich geworden, dass ich einem Theater zuschaue, in welchem Gärtner mit Kränzen und Buketten agieren. Die Hauptfigur in diesem Theater aber fehlt, habe ich gleichzeitig gedacht, und ebenso, das eigentliche Schauspiel kann erst anfangen, wenn ich auftrete, sozusagen der Hauptdarsteller, welcher aus Rom herbeigeeilt kommt für dieses Trauerspiel. (...) Die Ruhe überraschte mich, mit welcher ich am Torbogen gestanden bin und meine Rolle rekapituliert habe für ein Schauspiel, welches mir auf einmal gar nicht neu vorgekommen ist, sondern schon hunderte Male, wenn nicht tausende Male erprobt. Ich kenne dieses Schauspiel durch und durch, habe ich gedacht. Mich quälten die aufzusagenden Wörter nicht, sie kamen mir wie von selbst, meine Schritte, meine Handbewegungen waren so perfekt einstudiert, dass ich gar nicht nachzudenken brauchte, wie sie vollendet zur Geltung zu bringen.

⁵¹ A pagina 136.

⁵² A pagina 189.

(Auslöschung. Ein Zerfall)⁵³

Il teatro diventa, nei primi personaggi inventati da Bernhard, strumento per operare una sorta di controllo sull'ambiente circostante, dove il protagonista assume le funzioni del regista teatrale. O, ancora, è il mondo stesso a divenire un palcoscenico, dove rivivere a distanza di sicurezza il proprio ruolo, fino ad assumere funzione di ancora di salvataggio dell'individuo.

Thomas Bernhard subisce il fascino di un mezzo artistico e culturale che egli sente di odiare profondamente, ma che allo stesso tempo egli considera il mezzo più potente per mobilitare energie ed operare una forte trasformazione della società, per influire in modo incisivo sulla vita e sulla realtà, sulle orme di Artaud e del suo teatro utopico, portato da Bernhard alle estreme conseguenze del grottesco. Ecco perché Claus Peymann, protagonista dell'opera che porta il suo nome, potrà esprimersi con le parole che seguono:

**Ich (Claus Peymann): Ich hasse das Theater
und alles was mit dem Theater zusammenhängt
und bin ihm ausgeliefert [...]
ich bin ihm ausgeliefert aus Hass.⁵⁴**

In proposito Sebastian Neumeister, inquadrando Bernhard come appartenente ad una tradizione di artisti che combattono l'arte dal suo interno, sostiene: *In Wahrheit geht es um den Ausbruch der Kunst aus dem ästhetischen Ghetto. Der Hass auf die Kunst als Aufwertung der Kunst, das ist die neue und paradoxe Situation.*⁵⁵ Uno dei temi preferiti dall'autore è proprio il momento della rappresentazione teatrale sul palcoscenico, ed egli spesso lo ripropone inserendo all'interno delle sue opere il personaggio dell'attore, artista

⁵³ A pagina 318-320.

⁵⁴ *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, pag. 36.

⁵⁵ *Der Dichter als Dandy. Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard*, pag. 81.

specializzato nella messa in scena teatrale. Si tratta di una costruzione meta-drammatica che è tanto più evidente nei suoi testi narrativi, quando i protagonisti, gente di teatro, ragionano e discutono sullo stesso teatro. L'autore si trova così a trattare il suo argomento su livelli differenti, e l'opera parla di sé, si svela come produzione artistica, consentendo al testo di riflettere sul proprio stato.

L'intero processo teatrale, sostiene Eisner Nicholas nel suo saggio intitolato *Theatertheater / Theaterspiele: The Plays of Thomas Bernhard*, è parte dell'opera teatrale in Bernhard, *from the commencement of writing, through the actors' rehearsals, to the actual performance – which includes the procedure of people buying tickets and going to the theatre, etc. - and beyond, to the critical response to this performance.*⁵⁶ Proprio come lo spettatore non è più un semplice osservatore passivo, così ogni altro elemento dello spettacolo teatrale, fra cui i produttori, gli attori ed il testo stesso, sono nel medesimo tempo protagonisti e *Opfer*, “vittime” di una gigantesca rappresentazione. E' evidente che tutto questo parlare, nella narrativa, di teatro, e nel teatro ancora dello stesso teatro, ha come conseguenza un effetto di straniamento, rispettivamente nel lettore e nello spettatore. Viene da pensare al *Verfremdungseffekt* brechtiano, che presenta tuttavia caratteristiche diverse rispetto a quanto troviamo in Bernhard: l'autore austriaco non arriva ad uno straniamento grazie a rotture repentine dell'illusione scenica o letteraria, bensì attraverso una poetica dell'artificialità (*Poetik der Künstlichkeit* la definisce Eisner)⁵⁷ che caratterizza tutti i livelli dei suoi testi e, per conseguenza, delle sue rappresentazioni. Anch'egli non desidera offrire al destinatario, fruitore del testo o dello spettacolo, un teatro “culinario”, eppure, contrariamente a Brecht, Bernhard non lascia via di scampo dalle sofferenze di una esistenza artistica e teatrale. Egli tratta l'opera teatrale come qualcosa di più di un semplice genere letterario, proprio come l'arte stessa non si limita ad essere semplice mezzo

⁵⁶ Pag. 104.

⁵⁷ Così la definisce Eisner Nicholas nel saggio citato, a pagina 7.

drammaturgico. Essa diventa metafora di vita, rappresentazione e aspra critica all'esistenza umana, poiché oltre alla distanza che essa erige fra ciò che viene rappresentato e lo spettatore, essa pone una distanza anche fra gli stessi personaggi rappresentati, visto che la loro presenza è ridotta ad un misero gioco di ruoli.

In Bernhard manca poi un'istanza esterna all'azione; tutte le voci presenti, che commentano e ragionano all'interno delle singole opere, sono parte integrante della trama, della narrazione. L'autore evita di rivolgersi direttamente al pubblico. Ciononostante Hans Höller sostiene che si possa parlare, anche nel caso di Bernhard, di *V-Effekte: Die befremdende Künstlichkeit ist aber durchaus auch eine Weise der Verfremdung, sie ermöglicht einen physiognomischen Blick, der in der Vergesellschaftung eine maskenhafte Rollenmechanik entdeckt.*⁵⁸

Termini come meta-teatro e straniamento non fanno che portare in primo piano la questione della funzione dell'arte, della sua stessa concezione, così come viene definita da Neumeister: *Die Kunst insgesamt ist ja auch nichts anderes als eine Überlebenskunst, (...) sie ist der (...) Versuch, mit dieser Welt und ihren Widerwärtigkeiten fertig zu werden, die soziale und biologische Zwangsgemeinschaft, auch Leben genannt, zu überwinden.*⁵⁹ La relazione esistente fra arte e vita assume in Bernhard connotazioni paradossali, come egli stesso ricorda nelle sue opere:

Ich bin in die Kunst hineingeschlüpft, um dem Leben zu entkommen (...), habe mich aus der Welt in die Kunst davongeschlichen (...). Diese Leute, die so wie ich im Grunde *tatsächlich* Welthassende sind, schleichen sich von einem Augenblick auf den andern aus der gehassten Welt davon in die Kunst, die ja ganz und gar außerhalb der gehassten Welt ist.⁶⁰

⁵⁸ In *Es darf nichts Ganzes geben*, pag. 46.

⁵⁹ *op. cit.*, pag. 113.

⁶⁰ *Alte Meister*, pag. 190.

L'arte, quella autentica, non quella proposta dall'industria culturale, dalla scuola o dalla critica, non rappresenta un rifugio consolatorio, bensì un percorso obbligato al quale l'uomo si condanna per il bisogno che ha di comprendere la natura ed i suoi segreti. In *Der Weltverbesserer* leggiamo:

**Wir sind der Natur ausgeliefert
wir können tun was wir wollen
die Natur beherrscht uns.**⁶¹

E ancora, in *Verstörung*:

**Der Gebildete glaubt immer, die Natur in Schutz nehmen zu müssen,
obwohl er von ihr vollkommen beherrscht wird.**⁶²

Il tentativo di comprendere la natura, o soltanto di avvicinarsi ad essa, è destinato al fallimento nell'epoca postdrammatica. Ciononostante l'uomo compie il tentativo, si inabissa negli studi ad essa attinenti, si isola dalle altre nature umane e si sottomette completamente alla natura, sperando di ottenere risposte, con l'unico risultato di allontanarsi ancor più dalla sua stessa natura. *Es kommt zu keiner Goetheschen Partnerschaft von Mensch und Natur, sondern zur existentiellen Verzweiflung. Der Geist leidet an der Natur, und damit an seiner eigenen Existenz. Er kann sich nur selbst negieren als letzte Konsequenz seines Wesens.*⁶³ Per questo motivo l'uomo sceglie l'arte, poiché essa promette sempre una possibilità di rivincita, la natura al contrario lo condanna ad un sicuro fallimento, poiché bandita dalla nuova società metropolitana. Schopenhauer aveva concesso all'arte la possibilità di gettare un'occhiata all'immagine delle idee: *Ist die*

⁶¹ *Der Weltverbesserer*, pag. 73

⁶² *Verstörung*, pag. 212

⁶³ Manfred Jurgensen in *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*, pag. 69.

ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die Camera obscura, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehen und zusammenfassen lässt, das Schauspiel im Schauspiel, die Bühne auf der Bühne im "Hamlet".⁶⁴ L'arte avrebbe rappresentato pertanto l'unico percorso alternativo per raggiungere una qualche forma di conoscenza, nel tentativo di una *Bewältigung des Leidens an der Natur durch die "höhere Phantasie" der Kunst*.⁶⁵ Essa avrebbe consentito non soltanto il riconoscimento di corrispondenze altrimenti nascoste, ma anche la loro rappresentazione: laddove il singolo subiva la condizione di vittima della natura ostile (o estranea), l'arte rappresentava una via di comunicazione che permetteva di accedere al suo linguaggio nascosto.

Bernhard si trova ancora, a volte, in bilico su di un passaggio delicato, che lo porterà inevitabilmente ad una evoluzione nella direzione di una sensibilità postmoderna che nulla più potrà avere a che fare con la natura e le sue caratteristiche consolatorie. Così egli spera nella musica, perché crei un collegamento tra pensiero e sentimento, permettendo una espressione piena e globale dell'essere, ed allo stesso tempo favorendo una salvifica distrazione da una esistenza incapace di trovare una propria armonia nella natura o nella società. Con l'approccio all'architettura egli compie già un salto in avanti: si tratta di un'arte che unisce scienza e creatività, e che potrebbe pertanto tentare l'impossibile superamento della contraddizione tra arte e natura. Il tema viene già approfondito nei grandi romanzi di Bernhard. In *Auslöschung*, ad esempio, Murau parla di *Architekturnatur*,⁶⁶ a sottolineare la distanza fra l'architettura naturale e le costruzioni architettoniche presenti nei suoi romanzi, dove si assiste ad una totale disintegrazione della ricerca di una sintesi, di un equilibrio fra architettura e natura. Basti pensare al *Betonhaus*

⁶⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, paragrafo 53, pag. 58.

⁶⁵ Jurgensen, op. cit., pag. 54.

⁶⁶ A pag. 193.

che troviamo nel romanzo *Ja*. La speranza del pensatore ed artista bernhardiano, di trovare in alternativa alla natura la salvezza nell'arte, si rivela ad ogni buon conto illusoria. Gli artisti non raggiungono mai il punto di perfezione, incapaci come sono di portare a termine le loro opere, maestri del non-finito, del non-perfetto (pensiamo a Konrad, protagonista in *Das Kalkwerk*). Sotto quest'ottica possiamo considerare i tentativi di scrittura di Bernhard come una riflessione sulla propria attività di scrittore; egli pare non farsi illusioni sulla possibilità di raggiungere una qualche forma di verità attraverso la lingua. Ciononostante non si arrende.

Diese Beobachtung machen Sie / an allen bedeutenden Künstlern / sie schaffen immer nur ein einziges Werk / und verändern es immer in sich ununterbrochen unmerklich.⁶⁷

I suoi testi sono la ricerca di espressione attraverso un mezzo che proviene da una realtà illusoria, ed è pertanto condannato a fallire. Tale presupposto fa sì che il teatro sia il mezzo ideale per rappresentare questo tentativo ed, insieme, il suo fallimento. A questo proposito Luigi Reitani parla di una apparenza di realtà che l'autore suscita nel lettore (e nello spettatore, aggiungiamo noi) per poi distruggerla sistematicamente.⁶⁸ L'autore dissemina i testi di tanti piccoli dettagli all'apparenza insignificanti, che paiono assolvere la funzione di evocatori della realtà, ciò che Roland Barthes ha chiamato l'"*effet du réel*". Altrettante sono però le annotazioni che restituiscono allo stesso spaccato di realtà un carattere soggettivo e surreale, con la conseguente fusione di realtà e meta-realtà in un mondo dove i confini tra sonno e veglia sono attenuati.

⁶⁷ In *Die Berühmten*, pag. 56.

⁶⁸ In *Lo sguardo della Medusa*, pag. 104.

Alla luce di tutte queste considerazioni, è forse possibile comprendere perché da sempre Bernhard si sia interessato di teatro. Ciò che è stato detto per Samuel Beckett⁶⁹, quando si è sostenuto che egli sia approdato al teatro perché esso rappresenterebbe la ricerca e l'approdo ad un'arte quanto più possibile visibile e tangibile, in contrapposizione alla disintegrazione epistemologica che caratterizza il periodo storico a cui l'autore appartiene, può essere tenuto presente anche per le considerazioni relative alle scelte letterarie e teatrali di Thomas Bernhard. Lo scrittore sembra essere alla ricerca di un luogo, il palcoscenico, dove la realtà nascosta, coperta, alterata dalle parole possa essere in qualche modo rivelata dall'azione, spesso in aperta contraddizione con il significato letterale del linguaggio, in grado di svelare una diversa realtà. Nella sua ricerca di rappresentazione di un *Dasein* ripreso da Heidegger, di una presenza ontologica e primordiale, egli trova sul palco un luogo in grado di mettere in evidenza il presente, il *Qui ed Ora*, indifferente a delucidazioni o interpretazioni: la messa in scena è esattamente ciò che è, nel momento della rappresentazione, senza un prima o un dopo, pura azione vissuta dal pubblico in forma non mediata, bensì diretta e contingente. Da qui la necessità di una scenografia scarna, essenziale, semplice, priva di ogni elemento superfluo.

La rappresentazione diviene, inoltre, qualcosa di assolutamente legato al testo che l'ha prodotta, ed allo stesso tempo una creazione inaspettata, indipendente e nuova. E' l'autore stesso a raccontarlo in un'intervista riportata in *Der Wahrheit auf der Spur*:

Th. B.: Ich gehe einmal im Jahr ins Theater und dabei in mein eigenes Stück. Und das ist natürlich auch nicht mehr mein eigenes, weil es durch die Schauspieler und den Regisseur zu deren Stück gemacht worden ist, letzten Endes. Es hat zwar meinen Titel, die Personen heißen so, wie ich sie genannt habe, aber schon, was sie sprechen, ist im Grund so völlig

⁶⁹ In "What? Where?" *Presence and Repetition in Beckett's Theatre*, di Steven Connor, pag. 1.

abgehoben von dem, was sie von mir aus gesprochen hätten oder gesprochen haben.

Frage: Also ist es bereits schlechter geworden...

Th. B.: ... das würde ich nicht sagen, es kann unter Umständen viel besser sein, aber es ist anders. Es ist anders und ist auch irgendwann eine große Enttäuschung und eine grobe Verfälschung, was bei der Prosa nicht passieren kann, denn da ist nichts mehr zu ändern. Zwar wird auch da ununterbrochen verfälscht. Ich meine: Nur der Titel bleibt zufällig derselbe.⁷⁰

C'è un ulteriore aspetto che è necessario analizzare per comprendere l'opera di Bernhard e la sua relazione con il mondo del teatro, e che riguarda la problematica legata al ruolo e alla funzione dell'arte e dell'artista nella moderna cultura industriale, a come essa possa influenzare la sua creatività ed autonomia. L'approccio al problema dell'artista nell'epoca della commercializzazione dell'arte e della sua sottomissione a spietate leggi di mercato è trattato da Bernhard in modo originale, e strettamente collegato alla sua concezione dell'artista ideale, e alle sue possibilità di sopravvivenza in una società che corrompe l'arte, depotenziandola e depauperandola, per porre al centro di qualsiasi attività il profitto commerciale. Bernhard comprende ed accetta che la società possa essere corrotta, ma non concepisce che lo possano essere anche l'arte e l'artista. Egli pretende che l'arte sia incorruttibile e libera da compromessi. La storia della letteratura è ricca di autori che hanno affrontato il tema dell'artista, poiché è comprensibile che gli autori, artisti a loro volta, si siano interrogati sulla funzione della loro opera, nonché sul ruolo della loro stessa persona all'interno della società, in modo critico (come è il caso dello stesso Bernhard) oppure utilizzando altre forme, fra cui l'opera autobiografica. Bernhard analizza l'attività artistica alla luce della crisi e dello sviluppo dell'arte attraverso una discussione che è insieme

⁷⁰ Op. cit., pagg. 196-197.

estetica e critica. Egli lo fa ponendo al centro dei suoi testi attori, cantanti, musicisti o letterati impegnati nella redazione di testi destinati alla rappresentazione o alla pubblicazione (ad esempio opere teatrali), come pure scrittori di biografie storiche (è il caso di Rudolf in *Beton*) o di trattati scientifici (come Konrad in *Das Kalkwerk* che scrive uno studio sull'udito umano). Egli sceglie soggetti a lui vicini perché comprensibili, provenienti da realtà che l'autore vive oppure ha vissuto in gioventù (ha studiato musica e drammaturgia, per esempio) in modo da poter creare personaggi dotati di una loro specifica autenticità, e sceglie sempre gli stessi, forse per poter sperimentare in modi diversi l'influsso che la società opera su di loro.

Le teorie letterarie si sono confrontate più volte, nel corso del tempo, con il tentativo di dare una definizione dell'artista. In particolare nella seconda metà del XVIII secolo, e con il periodo storico dello *Sturm und Drang*, è stata data enfasi alla creatività dell'artista e alla sua genialità, soprattutto per quanto riguarda i poeti (si veda a tal proposito il *Laokoon* di Lessing, scritto nel 1766). Per arrivare a tempi più recenti, Nietzsche è stato fra coloro che più accuratamente si è interessato non solo all'opera d'arte finale, bensì al momento della creazione artistica e all'artista stesso. Proseguiamo poi con il XX secolo, con gli sforzi operati da Freud e da Jung nell'interpretare la psicologia dell'artista. Anche Theodor W. Adorno, nella sua teoria estetica, si è interessato alla funzione dell'arte e dell'artista nell'epoca moderna. Infine, vi sono studi sociologici (uno fra tutti è contenuto nel saggio *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft*⁷¹ del 1968, di Thomas Neumann) che analizzano la posizione dell'artista, la sua pretesa di occupare una posizione privilegiata all'interno della società e il suo alto ideale artistico. Bernhard si occupa in particolare dell'arte considerata come un bene di consumo nell'epoca postmoderna, problematica affrontata precedentemente dal già citato Adorno, e da Walter Benjamin in *Das Kunstwerk*

⁷¹ Enke, 1968.

im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Da un punto di vista sociale, spesso l'artista si considera, o viene da altri considerato, come appartenente ad una élite. Che sia un dilettante, un genio, un pazzo o un criminale, il suo tentativo di creare qualcosa di unico e nuovo lo mette in una posizione privilegiata, spesso ulteriormente ingigantita da atteggiamenti estremi o fuori dalla norma. L'artista si propone egli stesso un obiettivo, e per raggiungerlo si pone al di fuori della società, il che implicitamente significa che egli si considera in qualche modo al di sopra di essa. Se tale posizione poteva essere accettata e rispettata nell'epoca dello *Sturm und Drang*, laddove il “genio” assumeva una propria “specialità” in campo politico, morale, oppure nell'ambito della natura, già con il Romanticismo questo atteggiamento incontra i primi problemi (l'isolamento e la solitudine possono portare ad una sopravvalutazione di sé) per poi peggiorare definitivamente nel secolo scorso, laddove l'artista è costretto a confrontarsi con le proprie responsabilità morali (l'atteggiamento assunto durante il Nazismo dagli artisti è argomento approfondito da molti autori, fra cui Klaus Mann in *Mephisto* nel 1936, Guenter Grass con *Die Blechtrommel* nel 1959, e Siegfried Lenz con *Die Klangprobe* del 1990, per citare solo alcuni esempi).

Gli anni '70 e '80 del secolo scorso vedono un rinnovato interesse nei confronti della figura dell'artista, nell'ambito della “*Neue Subjektivität*”. In questo senso l'opera di Bernhard non è affatto fuori dall'ordinario. Vengono scritte molte biografie ed autobiografie (lo stesso Bernhard come abbiamo visto ha scritto ben cinque volumi autobiografici), quasi a voler porre in primo piano la figura stessa dell'artista, per analizzare e comprendere la sua funzione, il senso del suo lavoro e della sua esistenza. In particolare nell'epoca postmoderna l'artista si domanda quale ruolo giochi il pubblico in tutto questo e nella sua produzione, come cioè esso lo costringa a trasformare la sua opera affinché risponda a caratteristiche che la rendano un bene di consumo, con una serie di

conseguenze e di problemi con il quale egli si trova costretto a confrontarsi. Thomas Bernhard studia in che modo e fino a che punto la “pubblicazione” delle opere dell'artista metta in evidenza la responsabilità che egli ha nei confronti della propria opera, e come il pubblico possa in qualche modo influenzare negativamente o perfino danneggiare, condizionandola, la produzione artistica. L'autore accusa principalmente l'industria culturale, ricollegandosi alle accuse ad essa mosse da Adorno e da Walter Benjamin. Spia ne è la scelta che l'autore opera in riferimento ai protagonisti delle sue opere, che sono spesso artisti che lavorano in stretto contatto con il loro pubblico. Se Thomas Mann sceglie come protagonisti principalmente poeti, o compositori, e Hoffmann si occupa in particolar modo di pittori, nelle opere di Bernhard, in quelle teatrali e non solo, troviamo cantanti, pianisti, attori, drammaturghi e autori impegnati a scrivere opere filosofiche e scientifiche.⁷² Bernhard richiede dagli artisti protagonisti delle sue opere un atteggiamento etico legato al principio de *l'art pour l'art*, così come egli lo aveva attribuito al pianista Glenn Gould, protagonista del romanzo *Der Untergeher*, la cui arte, di una perfezione quasi assoluta, non correva alcun rischio di essere corrotta dalla società o dal pubblico, né di essere trasformata in un bene di consumo nelle mani dell'industria culturale. Un artista del genere assume chiaramente carattere elitario, protetto dalla sua *Elfenbeinturmhaltung* che lo tiene a distanza dalla società, almeno idealmente, e lo spinge alla costante ricerca di perfezione imprigionandolo nell'ossessione maniacale dell'opera perfetta. L'autore sembra voler distinguere fra il genio, o artista ideale, e il dilettante, che condiziona e subordina la realizzazione della sua opera artistica alle leggi di mercato. Questo spiegherebbe in parte l'intransigenza assoluta che Bernhard richiede a sé, alle sue opere e a coloro che le portano in scena. Non è ammesso alcun compromesso. La perdita “aura” teorizzata da Walter Benjamin nel testo già citato potrebbe forse sopravvivere ancora nella rappresentazione

⁷² Fanno eccezione il pittore protagonista in *Frost* e l'architetto che incontriamo in *Korrektur*.

teatrale di un'opera? Potrebbe essere la ricerca dell'”aura” perduta la spinta che ha portato Bernhard a concentrare le energie dei suoi ultimi anni sulla produzione teatrale, nel senso più completo del termine.

L'arte divenuta bene di consumo e assoggettata a regole economiche e di mercato viene ad assumere quindi un carattere problematico per l'artista e la sua produzione, in merito all'atteggiamento più o meno libero ed indipendente che l'artista ha il coraggio o la possibilità di assumere nei confronti dei consumatori del bene e del pubblico, alle richieste e alle regole di mercato. Il mediatore fra l'artista e il consumatore finale è il canale mediatico, colui che si fa promotore della vendita del “bene” culturale e che fa da tramite fra i due. La sua funzione non è solo quella di criticare in senso positivo o negativo l'opera o la rappresentazione artistica, bensì anche quella di promuoverne la diffusione e la pubblicità. Questo ruolo è fondamentale anche nell'ambito delle rappresentazioni teatrali, poiché può determinare la scelta di una compagnia teatrale, di un'opera, o la sua cancellazione o totale assenza. Le conseguenze di questa interdipendenza, laddove l'artista si sottometta ad essa, si riflettono per Bernhard nella perdita dell'aura e dell'etica professionale dello scrittore. L'opera artistica non ha più le caratteristiche del *Kultobjekt*⁷³, diviene bensì un oggetto commerciale soggetto alle regole di mercato, in particolare alla costruzione di una immagine, costituita dall'esaltazione di un'apparenza che coinvolge l'artista stesso, costretto a costruire su di sé una maschera. Alla luce di queste considerazioni viene messa in dubbio la possibilità dell'esistenza stessa di un'arte geniale e qualitativa, dato che essa è costretta dalle leggi dell'industria culturale ad essere orientata unicamente all'ottenimento del successo commerciale. Bernhard sembra interrogarsi sulla possibilità dell'esistenza di un'arte libera ed indipendente dal mercato culturale, e, nel caso, su quale possa essere la funzione dell'artista, che verrebbe a trovarsi in una posizione

⁷³ Così l'ha definito Benjamin a pag. 143 del suo libro *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

elitaria, e potrebbe sopravvivere solo mantenendo un atteggiamento responsabile nei confronti della propria arte, una posizione etica assolutamente indipendente rispetto all'industria culturale. Questo si risolve per Bernhard attraverso il modo personalissimo che egli ha di vivere la propria identità di scrittore ed artista, e attraverso la costruzione, all'interno delle sue opere, come già abbiamo detto, di personalità artistiche il cui genio condiziona la loro stessa vita poiché li isola dal loro ambiente, ed è naturale conseguenza del bisogno di indipendenza e del rifiuto di farsi condizionare dalle leggi di mercato. Arte e vita sono per lui strettamente collegate, condizionate dall'atteggiamento che prevede l'autonomia dell'arte, laddove perfino la natura diviene un fattore potenzialmente negativo per la sua indipendenza, tanto che i personaggi bernhardiani non usano rifugiarsi in essa per trovare ristoro dai mali della società. Al contrario, come afferma il narratore in *Wittgensteins Neffe*, essa non è semplicemente fattore di distrazione, ma può arrecar pregiudizio al lavoro artistico:

**(...) einem Geistmenschen nimmt das Land alles und gibt ihm fast nichts
(...) auf dem Land kann sich der Geist niemals entwickeln.⁷⁴**

Il termine *Geist* viene solitamente usato da Bernhard in associazione al *Geistmensch* e alla sua posizione elitaria. Il *Geistmensch* considera se stesso come figura autonoma rispetto al mondo dell'industria culturale orientato verso il materialismo e la fisicità. Egli si occupa unicamente di cose legate allo spirito, come la musica classica, l'arte pittorica, la filosofia (soprattutto Schopenhauer, Wittgenstein e Pascal). Egli ricerca inoltre la compagnia di (poche) persone che condividono con lui gli stessi interessi e lo stesso atteggiamento elitario ed appartato. Si tratta di un mondo isolato dove anche le relazioni fisiche non trovano spazio, poiché presupposto essenziale dell'artista è la piena libertà da

⁷⁴ *Wittgensteins Neffe*, pag. 124

convenzioni e spinte esterne. L'artista non trova ispirazione dall'esterno, anzi, il mondo che lo circonda non fa che costituire una continua fonte di distrazioni che interrompe la sua concentrazione. Per questo lo scrittore Rudolf, protagonista di *Beton*, può affermare senza ombra di dubbio:

An eine Freundin und an Geistesambitionen ist nicht zu denken! Entweder ich habe eine Freundin, oder ich habe Geistesambitionen, beides zusammen ist unmöglich. Und ich habe mich schon sehr früh für die Geistesambitionen entschieden (...).⁷⁵

Fintanto che l'artista rimane concentrato sugli aspetti legati allo spirito, egli sembra potenzialmente protetto dagli influssi materialistici del mondo circostante, soprattutto dell'industria culturale. L'artista dilettante, al contrario, fa dipendere la sua arte da fattori materialistici, ed essa non potrà pertanto essere mai originale né indipendente e libera, condizionata come è dal mondo e dai valori esterni. Il suo scopo sarà pertanto connesso al raggiungimento di fama e successo, oltre che al raggiungimento di benessere materiale e riconoscimento sociale, e sarà disposto a scendere a compromessi per rispondere alle leggi e alle richieste dell'industria culturale. Il perfetto contrario del *Geistmensch*! La sua arte sarà spesso mera imitazione di artisti che hanno raggiunto la fama grazie alla loro genialità, e ciò lo allontanerà ancor di più dalla possibilità di sviluppare una propria identità in ambito artistico e di poter creare o rappresentare un'opera che abbia sostanza e valore. Esemplare in tal proposito è la rappresentazione degli artisti in *Die Berühmten* (1976), soggetti alla decadenza sia artistica che umana per aver rinunciato alla propria indipendenza ed essersi assoggettati al ruolo di marionette dell'industria culturale:

⁷⁵ *Beton*, pag. 41

**Ich habe alles erreicht
ich habe alle großen Partien
an allen großen Opernhäusern gesungen
Den Ochs unter Kleiber
mit der Schwarzkopf als Marschallin (...)⁷⁶**

Ciò che conta non è la qualità della rappresentazione sul palcoscenico, bensì il numero di grandi artisti con i quali uno dei protagonisti è riuscito a salire sul palco o che ha potuto portare in scena. Manca completamente qualsiasi genere di ossessione per la qualità dell'arte, e Bernhard sembra ripagare i personaggi presentandoli solo con il ruolo che assumono, come *Tenor* o *Kapellmeister*, e tralasciando di chiamarli per nome, fino a trasformare le loro voci in suoni di animali, che al termine della rappresentazione non sono più riconoscibili e distinguibili fra di loro, così come evidenziato dalle indicazioni di regia. Tale allegoria sembra voler portare all'estremo le conseguenze della decadenza di un'arte trattata come bene di consumo.

Ritroveremo un tale atteggiamento elitario e contrapposto alle normali regole di mercato nelle relazioni che Bernhard instaura con registi e attori, concedendo la sua collaborazione solo a pochi, prescelti per l'impegno, il coinvolgimento e le caratteristiche "geniali", all'interno della "massa informe" di artisti corrotti e degenerati dai quali egli si allontana con sdegno e indifferenza, come potremo approfondire nei capitoli dedicati alle opere dell'autore.

⁷⁶ *Die Berühmten*, pag. 463.

V. Thomas Bernhard e l'Austria

(...) der österreichische Staat [hat] achtunddreißig Millionen Schilling an Subventionen ausbezahlt, sozusagen als Wiedergutmachung an mir, an dem der österreichische Staat, wie er weiß, so ziemlich alles verbrochen hat, das zu verbrechen ist!⁷⁷

Thomas Bernhard

Thomas Bernhard è autore austriaco fortemente legato alla sua patria. In particolare Vienna, la capitale, lo attira e lo coinvolge, con la sua aura di inquietudine. In essa egli trova ancora attivi autori, la cui opera è imprescindibilmente compenetrata dalla realtà austriaca a loro contemporanea: Hans Carl Artmann (1921-2000), Friederike Mayröcker (nata nel 1924), Ernst Jandl (1925- 2000) e Gerhard Rühm (nato nel 1930) sono alcuni dei maggiori rappresentanti del *Wiener Gruppe*. Austriaco è inoltre Peter Handke (nato nel 1924), che risulta uno dei frequentatori del gruppo *Forum Stadtpark* di Graz⁷⁸. Robert Schindel (poeta, scrittore e regista austriaco nato nel 1944 a Bad Hall) nella sua poesia *Vineta I* descrive Vienna come capitale dell'antisemitismo, un tempo, e dell'oblio poi. La città rimane per tutti loro la più bella del mondo, pur con tutte le sue contraddittorietà e la sua atmosfera decadente, a rivelare un legame indissolubile che ritroviamo nella stessa Ingeborg Bachmann, sfuggita alla patria e rifugiata a Roma, ma pur sempre legata all'Austria e alla sua lingua madre. L'autrice, proprio come Bernhard, non cessa un confronto serrato con la lingua, manipolata dal revisionismo storico del secondo dopoguerra, per la quale ella cerca un risarcimento attraverso tentativi di ermetismo poetico, in lotta con il silenzio promulgato dal Chandos hofmansthaliano,⁷⁹ ciò che

⁷⁷ *Die Zeit*, 11 Marzo 1988, citazione da *Weltkomödie Österreich*, pag. 525.

⁷⁸ Fondato nel 1958 da un gruppo di artisti per recuperare l'immobile posto al centro di un parco a Graz, divenuto poi negli anni '60 e '70 centro di incontro e divulgazione di arte e letteratura d'avanguardia.

⁷⁹ Marino Freschi, *La Vienna di fine secolo*, Editori Riuniti, Roma, 1997, pagg. 302-303.

Bernhard tenterà praticando altre strade, in altre direzioni. Egli manifesta durante tutta la sua vita una continua attrazione-repulsione nei confronti di Vienna e della sua tradizione culturale, fatta di caffè, teatri, walzer e di una letteratura affranta ma pur sempre viva, ed egli dimostra tale attaccamento in modo paradossale, attraverso una costante “provocazione, (...) ravvivata dalla segreta, invisibile speranza, che anima ogni grande letteratura”.⁸⁰ Nell'ultimo testo autobiografico da lui scritto leggiamo infatti:

Wir müssen sagen, wir haben nie etwas mitgeteilt, das die Wahrheit gewesen wäre, aber den Versuch, die Wahrheit mitzuteilen, haben wir lebenslänglich nicht aufgegeben. Wir wollen die Wahrheit sagen, aber wir sagen nicht die Wahrheit.⁸¹

Bernhard non può essere collegato unicamente alle avanguardie austriache, dichiaratesi orfane dopo aver rinnegato ogni rapporto col passato. Le sue opere risentono anche dell'influsso di autori come Karl Kraus, noto per le sue posizioni rigorose e per il suo spirito polemico, col quale l'autore condivide un atteggiamento etico privo di ambiguità, una visione limpida ed essenziale della realtà. Entrambi alla ricerca di una sintesi fra etica (intesa come visione dei problemi e del mondo più in generale), ed estetica (il modo cioè di tradurre in parole questa lettura di problematiche esistenziali), si affidano alla purezza linguistica per sfuggire a qualsiasi tipo di compromesso. Da Adolf Loos (1870-1933), architetto austriaco pioniere dell'architettura moderna, Bernhard sembra invece aver ereditato l'amore per una dimensione priva del superfluo, di ogni ornamento o decorazione inutile. Loos afferma in uno dei suoi scritti: *Der moderne Mensch, der Mensch mit den modernen Nerven, braucht das Ornament nicht, er verabscheut es.*⁸² Effettivamente nei

⁸⁰ Ibidem, pag. 309.

⁸¹ *Der Keller. Eine Entziehung*, pag. 24

⁸² Tratto da *Ornament und Verbrechen* del 1908, citato in de.wikipedia.org

suoi testi troviamo intrecci schematici fino all'essenziale, perfino nelle sue architetture circolari, a spirale, prive di orpelli.

Hermann Beil, che ha a lungo collaborato con Bernhard in ambito teatrale, lo ha definito “*ein phantastischer Realist*”⁸³, e ha parlato di lui come di un profeta inascoltato in patria. Quando anni dopo la sua morte, nel 2000, la coalizione di destra è salita al potere in Austria, molti vi hanno voluto leggere la concretizzazione di quello spirito nazista sopito nell'animo della popolazione austriaca, proclamato da Bernhard in molti dei suoi testi. Perfino il caso della ragazza tenuta per 26 anni segregata in cantina dal padre, poi condannato all'ergastolo nel 2009, sembra voler riecheggiare le parole profetiche di *Auslöschung. Ein Zerfall*:

Im ersten Stock spielt man Geige. Im Keller öffnet man die Gashähne. Eine typische österreichische Mischung aus Musik und Nazismus.⁸⁴

⁸³ In, contenuto in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 89

⁸⁴ Citazione da *Der Dichter der Weltkomödie Österreich*, in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 89.

VI. Thomas Bernhard e lo spettatore

“Ich bin erstens der Auffassung, dass Autoren wie Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß ein so inniges Verhältnis zu ihrem Publikum haben, dass ein Kritiker es nicht stören sollte. Man sollte wegschauen, wenn solche Liebe sich öffentlich zeigt, vor allem dann, wenn man sie selber nicht teilt.”

Franz Schuh⁸⁵

(...) Und wie Sie wissen, oder nicht wissen, was ich hier also mitteile, schreibe ich niemals auch nur ein Wort (und also eine *Körper- und Geistesbewegung!*) für ein Publikum, das mich überhaupt nicht interessiert, denn das Publikum hat mich überhaupt nicht zu interessieren, sondern immer nur für die Schauspieler, ich habe *immer nur für Schauspieler, niemals für ein Publikum geschrieben*, denn ich habe ja niemals für den Schwachsinn geschrieben, immer nur für Schauspieler also und naturgemäß für solche wie Minetti, die *Geisterköpfe* sind, wenn auch oft schwachsinnige meine Stücke gespielt haben. Das Publikum ist der Feind des Geistes, deshalb habe ich für das Publikum nichts übrig, es hasst den Geist und es hasst die Kunst und es will nur das Dümme zur Unterhaltung, alles andere ist nichts als Lüge, mir aber ist das Dümme zur Unterhaltung immer verhasst gewesen, also muss mir das Publikum verhasst sein, es ist und muss Feind bleiben, bin ich anderer Ansicht, gehöre ich auf den Misthaufen des Publikums, das ich heute verabscheue, denn es tritt mit Füßen, was mir das Wichtigste ist. Es hat mich als ehemaliger und wahrscheinlich lebenslänglicher sogenannter Schauspielschüler immer nur interessiert, *für Schauspieler zu schreiben gegen* das Publikum, wie ich ja immer alles gegen das Publikum getan habe, alles gegen meine *Leser* oder meine *Zuschauer*, um mich retten, mich bis zu dem äußersten höchsten Grade meiner Fähigkeiten disziplinieren zu können.

Ich danke Ihnen sehr herzlich für die Aufforderung.

Ihr Thomas Bernhard⁸⁶

⁸⁵ in *Sieben Thesen zur Wirkung, nicht zum Werk* von Thomas Bernhard.

Tutte le affermazioni che popolano i testi, le interviste, i colloqui e gli studi sull'autore, e che sottolineano la distanza, il distacco e le accuse rivolte al suo pubblico, nascondono, e paradossalmente evidenziano, quanto invece tale atteggiamento sia la concretizzazione di un atto di rivolta contro la futilità e la perdita di significati profondi tipici della *Massenkultur* postmoderna all'interno della quale egli si trova a svolgere la sua attività di scrittore. Non si può negare di fatto che Thomas Bernhard ha saputo instaurare e mantenere con il suo pubblico una relazione forte e duratura, seppur contrastata; essa è profondamente influenzata dalla relazione di amore e odio che lo lega indissolubilmente alla patria. Il contrasto nasce in parte dalla solitudine e dall'isolamento del quale l'autore si circonda. Ciò che nel XIX secolo Baudelaire aveva registrato come solitudine dell'artista (a seguito dell'affermazione della completa autonomia dell'arte) viene però superata da Bernhard che sembra volersi porre al di fuori del dibattito riguardante il tema dell'*Engagement* dell'artista. In *Verstörung* dirà:

Die Masse interessiert niemanden mehr, weil die Masse schon an der Macht ist.⁸⁷

Mentre assistiamo alla commercializzazione dello spettacolo ed al dilagare del potere degli impresari nell'ambito dell'industria culturale, l'autore si batte per salvaguardare gli interessi

der reinen, wirklichen Kunst, der Kunst, die auf keinen Kunststücken beruht.⁸⁸

⁸⁶ In *Theater 1975*, Sonderheft der Zeitschrift "Theater Heute", citazione da *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 139.

⁸⁷ A pag. 207.

⁸⁸ *Verstörung*, pag. 207

La dichiarata distanza fra pubblico e artista lascia in sospeso il problema della comunicazione, poiché non è possibile ridurre il processo artistico al rapporto fra l'artista e la propria arte. Il tema viene problematicizzato già nel racconto breve intitolato *Am Ortler*, dove leggiamo:

Augenblicklich war ich mir wieder der Tatsache bewusst gewesen, dass man nicht nur fortwährend üben muss, Gedanken zu haben und ganz einfach diese Gedanken üben muss, man muss auch fortwährend üben, diese Gedanken jederzeit aussprechen zu können, denn unausgesprochene Gedanken sind nichts. Für ihn zweifellos aus dem Zusammenhang, sagte ich plötzlich: unausgesprochene Gedanken sind nichts. Darauf sagte er, dass gerade die unausgesprochenen Gedanken die wichtigsten Gedanken seien, die Geschichte beweise das. Denn die ausgesprochenen Gedanken seien in jedem Falle verwässerte Gedanken, die unausgesprochenen, die wirkungsvollsten.⁸⁹

Ci troviamo dinanzi alla discrepanza fra *Einfall* e *Niederschrift*, fra pensiero ed espressione dello stesso. A proposito della rappresentazione di un'opera sul palcoscenico il regista Claus Peymann ha affermato:

Theater ist immer auch Interaktion, die Zuschauer spielen mit. Insofern ist Fernsehen praktisch das Gegenteil von Theater.⁹⁰

Ciò che lo spettatore si trova davanti sul palcoscenico è solitamente riconducibile ad un conflitto, che emerge in seguito ad una implacabile e feroce osservazione che della realtà effettua l'autore. Il conflitto è in tal senso onnipresente e inscindibile dalla natura umana e dai contesti sociali. E quale luogo "virtuale" presenta le caratteristiche maggiormente

⁸⁹ In *Am Ortler*, pag. 95.

⁹⁰ Tratto da un colloquio con Herbert Mainusch, in *Regie und Interpretation*, a pag. 105.

adatte per portare in rilievo il conflitto nelle sue mille sfaccettature, se non un palcoscenico, un teatro? Qui egli ha ampia libertà e pieni poteri per sperimentare la rappresentazione del conflitto nella sua espressione più estrema, mettendo in scena drammi, lacerazioni individuali e collettive, e portando lo spettatore ad una condivisione più o meno distaccata, forse perfino ad una forma di catarsi. Questo è spesso impedito dalla reazione dello spettatore stesso, che, messo di fronte a conflitti di proporzioni universali, fra umanità e natura o mondo circostante, è indotto a cadere in stati di ansia e di disperazione piuttosto che alla commozione o al pianto. La quasi totale assenza di conflitti individuali riferibili a storie sentimentali e a passioni scaturite dall'amore, pressoché assente in tutta la produzione bernhardiana, può essere considerata fra le cause scatenanti di questo fenomeno, che riduce lo spettatore in una condizione di angosciante solitudine.

VII. Rapporto fra scrittore, testo ed attore

A lungo si è dibattuto sull'ambigua relazione esistente fra il testo teatrale e la sua messa in scena: ci troviamo davanti alla rappresentazione di esseri umani attraverso corpi fisici di altri, e diversi, esseri umani; assistiamo alla presentazione di parole ed emozioni attraverso le parole e le emozioni di altri, e ancora diversi, esseri umani, che parlano in prima persona, attraverso un "io" che si trova in una relazione necessaria e intima con il soggetto rappresentato. Ma non sono solo le parole, o le persone, a essere presenti sul palco. Per Bernhard sono altrettanto fondamentali le assenze, e soprattutto i silenzi, a cui è necessario in qualche modo dar voce, presenza. La peculiare e paradossale procedura della ripetizione usata dall'autore, e che risente dell'influenza di Samuel Beckett, è senza dubbio la tecnica della ripetizione e dell'auto-citazione, che verrà analizzata in seguito.

Già il teatro russo degli anni '20 del secolo scorso, in particolare con Konstantin Stanislavskij, decreta la fine della supremazia della parola a teatro, a favore della essenziale centralità dell'azione dell'attore. Le parole non sono più autonome, diventano bensì parte di un'azione più complessa. Il grande insegnante russo non ha con questo accantonato la dizione, ma ha cercato di mettere ordine nel microcosmo del palcoscenico, dove si intrecciavano disordinatamente teatro-dizione, azioni degli attori, clichés, linguaggio convenzionale dei gesti ed enunciazioni di testi, e nel farlo ha tenuto conto dell'attore come punto di riferimento, più che dell'autore del testo. Lo scritto viene a trovarsi in qualche modo al servizio dell'attore, e non viceversa, operando così una importante rivoluzione in ambito teatrale: il testo risulta elemento intermedio fra le intenzioni personali degli attori, su di esso proiettate e trasformate, e lo spettatore, destinatario di tale rielaborazione, e che a sua volta opera una seconda trasformazione, assorbendo e traducendo attraverso i propri personali filtri quanto dal palco può osservare.

Ciò che appare sul palco non è la rivelazione di una verità, bensì finzione, cioè la *cifra* di una qualche verità.

Questo approccio al teatro si ritrova, in altri termini e con proprie modalità, anche nelle produzioni teatrali dei paesi dell'Europa occidentale: abbiamo già citato Antonin Artaud, e la sua ricerca, negli anni '30 del secolo scorso, di un teatro dove la rappresentazione si affranchi dalla servitù indiscriminata al testo scritto.

E' indicativo che anche Brecht, cercando una diversa risposta allo stesso problema della crisi del dramma moderno, non possa fare a meno di fornirla comunque sullo stesso terreno: quello dell'attore e della messinscena, piuttosto che quello propriamente letterario. In tal modo, però, si sposta l'attenzione al di là della letteratura drammatica in senso stretto, per focalizzarla al di fuori di essa, a livello spettacolare ed attoriale. Si tratta di due livelli che non possono essere considerati completamente indipendenti ed autonomi, poiché spesso sono regolati da leggi comuni, e tendono ad influenzarsi vicendevolmente fino a risolvere, è da auspicare, le reciproche contraddizioni. La complessità di un dramma scritto dovrebbe pertanto riflettersi nelle azioni degli attori, attraverso l'analisi minuta e attenta dei processi interiori dell'attore così come delle sue azioni, affinché conservino la stessa forza e acutezza del testo da rappresentare. Non si tratta pertanto di un distacco dell'attore dalla letteratura drammatica, bensì di uno sforzo preciso e approfondito per mettere a nudo intrecci, sospensioni, nodi oscuri e quant'altro sia presente nel testo scritto e quindi nell'azione scenica; per rappresentare insomma l'artificiale del testo letterario e quella sua attitudine a scomporre e ad isolare i processi della vita per metterli a nudo. Si può parlare in tal caso di un gioco di specchi, in quanto il lavoro dell'attore porta ad invertire sul palco il percorso dello scrittore: laddove il letterato traspone elementi di realtà in un testo, l'attore procede in senso inverso, trasformando i personaggi in persone reali che acquistano nuova vita sul palco.

E' evidente che l'approccio conflittuale fra testo e rappresentazione può far nascere tensioni e difficoltà nella relazione fra un autore e coloro che sono incaricati di interpretare il testo sulla scena, nel caso in cui si abbia un incontro diretto o ravvicinato fra le due parti. A questo proposito Anthony Cronin, biografo di Samuel Beckett, pur sottolineando la gratitudine e l'occasionale entusiasmo mostrato dal letterato francese nei confronti di attori e registi teatrali, non omette di ricordare quanto egli li considerasse allo stesso tempo "*an unfortunate necessity*";⁹¹ poiché l'esecutore teatrale ideale dovrebbe a suo avviso essere totalmente al servizio delle idee dell'autore, per quanto riguarda la produzione, pronto ad abbandonare la propria personalità a favore del testo. In questo senso all'attore (e al regista) verrebbe richiesto di essere, come persona, invisibile: il suo compito non riguarderebbe la comprensione del significato profondo dell'opera che viene messa in scena, e non sarebbe affatto necessario per lui afferrarne le eventuali implicazioni filosofiche presenti. L'attore ideale sarebbe pertanto colui che riesce ad essere *nella parte*, non a comprenderla. Una situazione del genere è inoncepibile per quanto riguarda il teatro postdrammatico, laddove tutto viene messo in discussione, cominciando addirittura dalle proprietà estetiche del testo.

Beckett è un perfezionista che segue scrupolosamente le varie fasi di produzione dei suoi lavori, richiedendo una totale obbedienza al testo da parte degli operatori teatrali. Sostiene, proprio come farà Bernhard, di non essere interessato alle reazioni del pubblico in sala: "*I'm not interested in the effect my plays have on an audience. I simply produce an object. What people think of it is not my concern.*"⁹² Si tratterebbe pertanto semplicemente di un'arte che si risolve e si realizza per sé stessa, o ancora de *l'art pour l'art*? Tale conclusione sarebbe senz'altro riduttiva ed inadeguata, se si considera fra le altre cose la costante attenzione che sia Bernhard che Beckett hanno mostrato per le recensioni e le

⁹¹ in *Samuel Beckett. The Last Modernist*, di Anthony Cronin, pag. 525.

⁹² *Ibidem*, pag. 592.

reazioni che la critica e gli spettatori hanno riservato ai loro spettacoli, né sembra essere coerente con il continuo impegno e sforzo che gli autori hanno dedicato alla preparazione e alla messa in scena delle loro opere.

Bernhard ha in tal proposito esercitato sovente una aperta e schietta critica nei confronti degli attori che recitano a teatro. Questo potrebbe spiegare in parte il suo atteggiamento elitario, e la sua ostinazione a scegliere personalmente gli attori a cui far recitare molte delle sue opere, tanto da intitolare alcune di esse con il nome personale degli stessi: quasi un tentativo di rendere inaccessibile il testo alla “massa” di attori mediocri che sembrano popolare, a suo dire, la realtà del teatro, in particolar modo di quello austriaco. In *Wittgensteins Nefte*, ad esempio, troviamo una forte critica nei confronti del palcoscenico “istituzionalizzato”:

In Wien entscheidet tatsächlich nicht, seit es das Theater gibt, der Direktor, sondern es entscheiden die Schauspieler, (...) die ohne weiteres als schwachsinnig bezeichnet werden können, weil sie einerseits von der Theaterkunst nichts verstehen, andererseits mit einer Unverfrorenheit ohnegleichen ihre Theaterprostitution betreiben zum Schaden des Theaters und zum Schaden des Publikums (...), das sich von ihnen das schlechteste Theater vorsetzen lässt (...). Diese absolut talentlosen Schauspieler (...) verbrüderten sich beim geringsten Widerstand mit dem Publikum (...) gegen den von ihnen gespielten Autor (...). Sie machen sich augenblicklich mit dem Publikum gemein und prostituieren sich und machen die sogenannte erste Bühne des deutschen Sprachraums, wie sie sich selbst in infantiler Selbstüberschätzung nennt, zu dem allerersten Theaterbordell der Welt.⁹³

⁹³ *Wittgensteins Nefte*, pag. 154.

L'autore non risparmia le sue critiche, e nel romanzo *Holzfällen* attacca ancora gli attori, accusandoli di essere i principali responsabili del miserabile stato artistico e culturale in cui versa il *Burgtheater*:

Das Burgtheater ist künstlerisch schon lange bankrott (...) und die Schauspieler, die auf dem Burgtheater auftreten, sind die allabendlich auf dem Burgtheater auftretenden Bankrotteure.⁹⁴

Bernhard pertanto opera una selezione e scrive alcuni testi teatrali con precise indicazioni sull'attore che dovrà interpretarli. A scanso di equivoci egli dà ad alcune opere il nome di attori e registi famosi, anche quando i protagonisti non portano poi il loro nome. Questo porta inevitabilmente ad una serie di questioni relative all' "universalità" e alla "validità" di un'opera drammatica, come appare evidente dalla testimonianza di uno spettatore, Dieter Kellner, che invia una missiva a Bernhard a proposito del dramma *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*. L'originale è conservato nel Thomas-Bernhard-Archiv di Gmunden:

8 September 1981

Sehr geehrter Herr Dr. Bernhard!

Von Zeit zu Zeit kommt es in den Medien zu Besprechungen Ihres Theaterstückes "Minetti". Die Bewertungen gehen zum Teil etwas auseinander, so dass es für einen Außenstehenden nicht leicht ist, sich darüber eine objektive Meinung zu bilden.

Da Sie als Autor über solchen Kontroversen stehen, möchte ich mich mit meiner Frage an Sie wenden. Besteht nicht gerade bei einem Stück wie "Minetti", das speziell auf einen Schauspieler zugeschnitten ist, die große Gefahr, dass dieses Stück später einmal, wenn dieser Schauspieler nicht mehr für Aufführungen zur Verfügung steht, überhaupt nicht mehr auf

⁹⁴ *Holzfällen*, pag. 28.

den Spielpläne erscheint, eben weil es zu sehr mit der Person dieses Schauspielers verknüpft ist?

Ich hoffe, dass ich mit meiner Frage Ihre Zeit nicht zu sehr in Anspruch nehme und würde mich über eine Antwort von Ihnen sehr freuen.

MFG

Ihr

Dieter Kellner⁹⁵

Ben altro tono usa il Dr Jan Kästner, direttore teatrale, in una accesa lettera che riportiamo per intero:⁹⁶

Sehr geehrter Herr Bernhard,

Lobeshymnen sind Sie, schätze ich, nicht zugänglich, aber vielleicht der Polemik zugänglich? Ich habe die Wut auf Sie, und die will ich loswerden, anstatt Sie zu preisen. Diese Wut kriegt man unweigerlich, wenn man von Ihrem Verlag stets nur hört, dass die Stücke aus Ihrer Feder, die wir gerne spielen möchten, bis zum St. Nimmerleinstag gesperrt bleiben sollen. Wenn Sie den "Weltverbesserer" und "Am Ziel" mit Minetti bzw. Hoppe zunächst blockiert haben, um eine Uraufführung jeweils Ihrem Anspruch angemessen zu bekommen, dann ist das sicher nur legitim. Wenn Sie aber die Gelegenheit nicht zulassen, dass sich auch andere Darsteller an diesen Texten messen, dann fällt mir dazu Verschiedenes ein, was mich gleichermaßen ärgert.

Ärgernis Nr. 1:

Wenn diese beiden Stücke so exzellente Rollen enthalten, dass Sie tatsächlich jene exzellenten Besetzungen verlangen – wie zum Teufel soll nach Minetti oder Hoppe dennoch einer lernen, sich als Darsteller entsprechend zu vervollkommen, wenn ihm Ihre Texte vorenthalten werden? Die Schauspieler sterben aus, heißt es. Mag sein, aber dann tragen Sie mit Ihrem Star-Kult kräftig dazu bei, dass sich bei denen, die nachkommen, nichts ausbilden kann. Sicher, was geht Sie die Zukunft des Schauspielerei an?! Nach Ihnen sei Dürre. Das ist Ihr gutes Recht, und ich bin auch noch doof genug, mich darüber schwarz zu ärgern.

⁹⁵ Thomas-Bernhard-Archiv, B [274/2]

⁹⁶ Conservata nel Thomas-Bernhard-Archiv, B [595/2]

Ärgernis Nr. 2:

Vielleicht sind die beiden Stücke ja gar nicht so gut, und Sie sind listig genug, Sie nicht durch andere Besetzungen überprüfen zu lassen?? Böswillig könnte man das zumindest unterstellen. Und da ich bösen Willens bin, ärgert es mich ungeheuer, keine Gelegenheit zu kriegen, das herauszufinden.

Ärgernis Nr. 3:

Wir versuchen, in Heidelberg ein spannendes Theater zu machen. Dabei finden wir es wichtig, mit neuen deutschen Stücken zu arbeiten. Und da es zum einen so viele gute neue Stücke nicht gibt, und zum zweiten Bernhard in Heidelberg "fällig" ist, ärgert es mich schon wieder, weder "Weltverbesserer" noch "Am Ziel" zu bekommen. Warum nicht ein anderes Ihrer Stücke, fragen Sie? Weil wir für eben diese beiden die richtigste Besetzung haben, verdammt!!

Warum Sie hier fällig sind? Weil als einer der wichtigsten deutschen Dramatiker dennoch hier bisher nicht gespielt. Und weil das, was Sie sagen, seit den drei Jahren unserer Heidelberger Arbeit, zu Themen und Tenor unseres Spielplanes gehört.

Kann man darüber nicht wenigsten mal mit Ihnen reden?

Trotzdem schöne Grüße

Ihr Jan Kästner

La speciale attenzione che Bernhard presta nei confronti degli attori denota quale importanza egli attribuisca al ruolo che essi svolgono, annoverandoli all'interno della categoria degli artisti, i quali detengono un potere del quale parlerà in *Der Wahrheit auf der Spur* paragonandolo a quello dei politici:

Frage: Wenn man sich Ihre Helden ansieht, dann sind sie – wie der "Präsident" - manchmal Politiker, manchmal Philosophen, manchmal Künstler. Sind Künstler auch Machtausübende wie Politiker?

Th. B.: Künstler haben manchmal genauso viel Macht wie Politiker.⁹⁷

⁹⁷ In un'intervista del 23 giugno 1980, op. cit., pag. 186.

Lo scrittore in qualità di artista esercita un potere paragonabile a quello di un politico. E' evidente che l'attore teatrale, responsabile della rappresentazione dell'opera dell'artista, e artista egli stesso, assuma agli occhi di Bernhard un doppio compito, fondamentale, nel portare sul palcoscenico sé stesso e l'opera creata dallo scrittore. L'attore è infatti la persona che più di ogni altro vive in stretto contatto, quasi in simbiosi, con le figure create dalla fantasia poetica. Considerato da questo punto di vista, il processo di selezione delle persone preposte allo svolgimento di un ruolo tanto importante quanto la trasposizione sulla scena di un testo artistico non può essere lasciato al caso né affidato ad altri, se non a poche persone di fiducia, come nel caso del regista Claus Peymann. Constatato il banale fatto che un autore che pubblica un testo drammatico sa di non poter avere un controllo assoluto e duraturo sulla sua fruizione da parte del destinatario, la scelta da lui operata sembra più una consapevole provocazione nei confronti di quel mercato dell'arte che coinvolge in maniera preponderante anche il teatro.

Attori provenienti dai paesi più diversi rimangono affascinati dalla possibilità di potersi cimentare con i personaggi che l'autore ha creato. Roberto Herlitzka, ad esempio, attore che ha interpretato per la regia di Teresa Pedroni la messa in scena italiana di *Einfach Kompliziert*, ha affermato: *Che cosa attrae un attore in un autore siffatto? La potenza e la varietà delle immaginazioni e il cemento che le tiene assieme: l'ironia, una specie di lasciapassare, che gli permette di andare a spasso per l'inferno proprio e altrui, senza mai essere sospettato di sentimento, casomai di cosmico malumore.*⁹⁸ E continua: *Altro motivo di fascino, per un teatrante, è l'assoluta noncuranza di Bernhard per le regole teatrali. Non c'è dubbio che anch'egli discenda dalla rivoluzione operata dal teatro dell'assurdo, ma senza alcuna intenzione di assecondare o di sviluppare il nuovo assetto né di contrastarlo. I suoi soliloqui fluviali, la sua ripetitività ossessionante appaiono come*

⁹⁸ In *Una Testimonianza*, in *Thomas Bernhard. Partitura a quattro mani*, pag. 75.

*formazioni naturali, o naturalmente trasferite dalle opere narrative eppure subito accolte, per quanto ardue, dal palcoscenico e dai suoi abitanti. D'altronde i suoi personaggi, benché cinici e alieni dal cercare la solidarietà degli spettatori non hanno l'astrattezza e la metaforicità di quelli di Beckett o di Ionesco o anche di Pinter: sono casi umani, magari clinici, estremi, ma sempre in termini personali, direi privati, e non chiedono all'attore, che li riconosca e che un poco si riconosca in essi, nient'altro che di vestirne i panni.*⁹⁹

Bernhard non collabora volentieri con attori di nazionalità austriaca. Sceglie soprattutto artisti tedeschi, per evitare un eccessivo coinvolgimento emotivo in ordine ai temi trattati, ma soprattutto per motivi linguistici: egli richiede che la cadenza austriaca e la musicalità del linguaggio viennese, simbolo della continuità imperiale, vengano imitate e storpiate, in modo tale che lo spettatore sia soggetto ad un doppio effetto che è allo stesso tempo di straniamento e di identificazione. In tal modo caratteri familiari appaiono estranei, contemporaneamente però la loro estraneità acquista un sapore grottescamente familiare.

L'attore è anche lo strumento principe attraverso il quale Bernhard cerca di operare una rivoluzione all'interno del teatro tedesco, condannato altrimenti ad una condizione ignobile:

An einem Theater, das sich auf den Kitsch der Blutundbodenliteratur, den versoffenen Vulgärbühnenfeuilletonismus und auf oberflächliches modisches Nazigeschwätz geradezu stürzt, kann ich nicht mitarbeiten.¹⁰⁰

Bernhard accusa il teatro a lui contemporaneo di essere al servizio degli organi politici e burocratici, con la complicità colpevole di autori, letterati, poeti e critici, che hanno degradato il teatro a banale rappresentazione della ottusità collettiva, educando il pubblico

⁹⁹ Ibidem, pagg. 76 e 77.

¹⁰⁰ *Weltkomödie Österreich*, op. cit., pag. 47.

ad assistere con sguardo assente e con passiva assuefazione a opere depauperate di qualsiasi significato o insegnamento.

Die Dichter und die Denker, um es pathetisch zu machen, haben diese Leute in Gemeinschaft mit einem ohrenbetäubend orientierungslosen Kritikergesindel verraten und verkauft. Die Schaubühnen in Berlin und ihr Geist haben dem Theater in Europa mehr oder weniger den Todesstoß in die totale Stumpsinnigkeit gegeben.¹⁰¹

Le brucianti accuse che egli rivolge all'istituzione teatrale a lui contemporanea sottolineano paradossalmente quale sia lo scopo della sua attività di scrittore, e a quali intenti egli miri, nonostante le ripetute proclamazioni di indifferenza e di distanza dalla società in cui vive. Leggiamo ancora dalla lettera sopra citata, indirizzata anch'essa a Claus Peymann il 9 marzo del 1987:

Jeder an der Schaubühne gesprochene Satz (meistens auch von Leuten gesprochen, die gar nicht sprechen konnten!) war zu einem völlig ausgebleichten Vaterunser gemacht und ist dadurch als Geistesprodukt gar nicht mehr gehört worden. Kleist, Tschechow etcetera, erschienen dort nurmehr noch als widerliche Kirchenlitaneien im Schaubühnenweihrauch, dass es schon immer mehr Gemeinheit als Kunst war. Das Theater für den denkenden Menschen ist augenblicklich tot. Wie, wann und wer es wieder aufwecken wird, kann nicht gesagt werden. Aber dieser Niedergang wird, wie jeder vergangene, ein heilsamer sein.¹⁰²

Bernhard considera infatti il teatro un' importante istituzione della società, fondata sulla poesia, e non semplicemente su luci e ombre, su velluto e seta. In tal senso egli presta una accurata attenzione ad ogni singolo componente del teatro, poiché funzionale ad espletare

¹⁰¹ Ibidem, pag. 49.

¹⁰² Ibidem, pag. 49.

il proprio ruolo imperniato sull'educazione e la crescita del singolo individuo e, quindi, dell'intero contesto sociale. Accusato di essere un *Nestbeschmutzer*, egli dedica in realtà la propria intensa attività di scrittore e di letterato al rinnovamento del teatro per poter liberare la sua *Heimat* dai condizionamenti e dall'ottusità che lo hanno stravolto, occupandosi attivamente di ogni singolo aspetto di tale istituzione.

Vi è infine una questione da considerare, che avvicina l'autore all'attore, e che si riferisce alla separazione fra l'artista ed il pubblico: l'attore era in passato escluso dalla società, un outsider, un *Outcast*, un *Ausgestoßener*, e tutt'oggi è possibile osservare come il mestiere dell'attore renda la persona distinta dal resto della società, anche nel caso in cui sia pienamente integrato egli conserva un'aura che lo distingue dalla collettività, poiché egli non appartiene alla società ordinaria. In *Minetti* tale condizione è rappresentata dalla distanza fra l'attore che calca le scene e lo spettatore:

**Das Publikum strömt von allen Seiten / um den Schauspieler zu sehen / und
der Schauspieler begegnet dem Publikum mit nichts / als mit
Unheimlichkeit / Das Publikum wird auf die Probe gestellt / Das Publikum
muss von dem Schauspieler entsetzt sein / Zuerst hat er es zu hintergehen /
und dann hat er es zu entsetzen / In diesem Zustand hat er zu spielen /
gegen das Publikum / gegen die Menschenrechte verstehst du.¹⁰³**

¹⁰³ In *Minetti*, a pag. 54.

VIII. 1. Elementi e tecniche teatrali

Nichts ist so zerbrechlich wie die Musik der Worte.

Hermann Beil¹⁰⁴

Il palcoscenico, come è stato già evidenziato, è un luogo ideale per la sperimentazione e la rappresentazione del conflitto e delle sue mille sfaccettature. Thomas Bernhard ci presenta un palco spoglio, arredato con alcuni, pochi, elementi indispensabili, e calpestato da pochi, suggestivi personaggi. Il superfluo viene accuratamente eliminato per lasciar spazio all'essenziale, e per consentire in tal modo l'emergere del conflitto nelle sue diverse varianti, e delle tensioni che esso genera, senza inutili distrazioni. Ne consegue che il conflitto debba quasi necessariamente svilupparsi attraverso il linguaggio, che di tali tensioni è veicolo e nel contempo causa originaria, e che viene utilizzato in modo tale da consentire il mantenimento di una necessaria distanza, quel distacco che mantenga lo spettatore in una condizione di relativa estraneità per condurlo, infine, alla riflessione. Riflessione che poi si evolve, e sarà l'utente in sala a deciderlo, nella libertà (relativa) di reagire con l'afflizione oppure con il divertimento, seppure dal sapore amaro. Da qui la paradossale vicinanza fra tragico e comico tante volte proclamata dall'autore stesso. Ancora una volta l'autore si manifesta come figlio del suo tempo, poiché il superamento del teatro drammatico si rivela attraverso l'eterogeneità degli elementi che egli pretende di disporre sul palcoscenico, in modo tale da superare il principio della contiguità degli elementi (che siano linguistici o fisici) per lasciare che ogni dettaglio occupi il posto di un altro, come in un impianto surrealista che spinga lo spettatore a prendere parte attiva alla rappresentazione, acquisendo nuova consapevolezza del singolo elemento, per guardarlo

¹⁰⁴ In *Theaternarren leben laenger*, pag. 37.

per così dire con nuovi occhi, e ad attivarsi per notare nuove corrispondenze, a farsi parte attiva nello sviluppare una nuova sensibilità che consenta di riconoscere similitudini e corrispondenze affatto scontate. Rimane al fondo la consapevolezza di una domanda di senso, a proiettare la sua ombra oscura sul genere umano, e a evidenziare l'esigenza da parte dell'uomo di capire le ragioni della degenerazione che sembra accompagnare l'umanità sull'orlo di un baratro dal quale perfino la natura non sembra in grado di allontanarsi.

Il meccanismo su cui si fonda la drammaturgia bernhardiana è pertanto da ricercare nel messaggio disturbante che essa reca con sé. E' il linguaggio stesso a parlare, a costruire e costituire una nuova cultura. Vittime e carnefici si ritrovano, ancora e ancora, e rivivono attraverso il linguaggio la loro storia condivisa. Nelle sue opere si ha sempre uno che parla e l'altro che tace: il vero dramma non si ha nell'intreccio, bensì nella lingua. Dal punto di vista di un attore, Bernhard Minetti, la lingua nelle opere dell'autore è di importanza fondamentale: *Bernhards Sprache ist von höchster Sensibilität; sie hat äußerste Präzision. Sie ist von absoluter Reinheit. Sie fordert Sinn, Verständnis, aber auch Einfühlung. Sie stellt die Aufgabe, sie in Sinnlichkeit, in Ausdruckskraft des Körpers umzusetzen. Das heißt, sie ist zu einer Funktion des Sich-Äußerns zu machen. Die Art des Sich-Äußerns in dieser Sprache kann man nicht intellektuell, sondern nur mit dem Körper leisten. Wobei Körper heißt: Vitalität, Kraft und zugleich Empfindung.*¹⁰⁵ A tal misura che perfino i gesti e le azioni, minime, sono dettate dalla grammatica, non da scelte o possibilità. Storia e sintassi si fondono. Ma l'intento non è quello di ricostruire verità, apportare insegnamenti o esprimere giudizi: l'arte è amorale, non sembra avere alcuna possibilità di migliorare la natura umana, come la storia ha costantemente dimostrato. E questo è di nuovo l'approdo dell'artista postdrammatico. Unico vittorioso sopravvissuto sarebbe l'attore, mentre l'intera

¹⁰⁵ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 314.

umanità rappresentata non è che il ricordo di quanto è stato, *a ghostly theater of the dead, on stage and off, animated by the strings of language*.¹⁰⁶ In questo l'autore ricorda il teatro di Elfriede Jelinek, la quale affermò: *Den Wunsch Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater*.¹⁰⁷

Alcune delle tecniche che chiamiamo teatrali, sono in realtà peculiari del genere letterario, a dimostrazione di quanto non sia sempre facile distinguere e separare nettamente i due ambiti del testo teatrale e della sua rappresentazione scenica. E' il caso della tecnica della ripetizione, che tanta parte ha non solo nelle opere teatrali di Bernhard, bensì (e forse soprattutto) nei suoi testi narrativi. E' evidente che le reazioni e le conseguenze di una stessa tecnica possono essere profondamente diverse, qualora vengano letti in un romanzo oppure uditi dallo spettatore in sala.

IX. 1.1. L'esagerazione

La scrittura di Bernhard può per alcuni aspetti ricordare le modalità espressive dell'attore sul palcoscenico, in particolare per quanto riguarda la tecnica dell'esagerazione, che troviamo onnipresente in tutta la sua produzione letteraria. Si tratta di una modalità di espressione tipicamente teatrale che permette allo spettatore (e al lettore) di essere pienamente coinvolto dalla scena teatrale grazie alle immagini e ai dialoghi osservati sul palcoscenico, che, lungi dal voler indurre pacate riflessioni o tranquille meditazioni, hanno lo scopo di "toccare" sul vivo grazie, appunto, alla forte tendenza ad amplificare ed

¹⁰⁶ Gitta Honegger in *The Stranger Inside the Word: From Thomas Bernhard's Plays to the Anatomical Theater of Elfriede Jelinek*, pag. 140.

¹⁰⁷ In *Theater Heute* 8, 1989, pag. 30.

esagerare gesti, movimenti, dialoghi e toni di voce. Questa volontà particolare e tipica di Thomas Bernhard si può ricollegare, secondo Rubini¹⁰⁸, alle affermazioni che l'autore ha disseminato nelle sue opere e nelle interviste, relative alla stretta relazione che c'è fra verità e menzogna, che egli rende a tratti termini assolutamente intercambiabili fra loro, evidenziando come l'essere umano sia profondamente attratto da tutto ciò che è finzione, da un romanzo ad una rappresentazione teatrale, al cinema o alla televisione, nella piena consapevolezza di trovarsi di fronte ad un gioco di pura invenzione e, quindi, nella totale volontà di sottomettersi ad un "inganno".

IX 1.2 Il tragicomico

Spesso i personaggi che Thomas Bernhard porta in scena suscitano il riso. Lo spettatore si ritrova a ridere di loro, di quel che a loro capita, ma ancor più il riso sembra essere scatenato dalla consapevolezza di trovar illuminata la falsità che caratterizza la realtà, le menzogne che essa propina e la naturale inclinazione dell'essere umano a credere ad esse. Che il riso possa sfociare poi nella disperazione è naturale conseguenza del contrasto appena esplicitato. L'autore sembra giungere al limite di questo processo di rivelazione, lasciando come unica ancora a cui aggrapparsi il linguaggio, impregnato di disperazione e follia: lo spettatore ne è avvolto, coinvolto, sommerso; egli è completamente travolto da questo mondo frantumato, a cui può opporsi con l'unica risorsa rimasta, quella della risata. L'effetto è più immediato sul palco, ma è ben presente anche nelle opere narrative.¹⁰⁹

Anche Samuel Beckett ha sperimentato in vario modo questo elemento nel suo teatro. Quando ha assunto il ruolo di regista per la messa in scena di *Endgame* a Berlino nel 1967,

¹⁰⁸ Op. cit., pag. 27.

¹⁰⁹ Stefano Crosara, Un incontro ideale, in *Aut aut*, fascicolo 326, 2005, pagg. 189-195.

pretende dagli attori una paradossale interpretazione di momenti comici e tragici. Quando ad esempio Horst Böllmann, che veste i panni di Clov, recita con tono dimesso la frase “*Sometimes I wonder if I am in my right mind*”, e in modo molto più allegro la frase successiva, “*then it passes and I am as lucid as before,*” Beckett chiede all’attore di invertire il processo, pronunciando la prima frase con tono allegro, la seconda in tono triste. L’effetto deve essere quello di un particolare tipo di comicità.¹¹⁰

L’attore Bernhard Minetti, eccellente interprete di molte delle opere di Bernhard, afferma a proposito dell’uso che l’autore fa degli elementi tragici e comici: *Bernhard ist für mich der absolute Souverän auf dem Gebiet der Tragikomödie. Wie oft treffe ich Zuschauer aus meinen Bernhard-Aufführungen, die mir jeweils dieselbe Stelle zitieren: Die einen finden sie komisch, die anderen tragisch, aber ich denke weder an Komik noch an Erschütterung, während ich sie spiele. Ich spüre da immer wieder den philosophischen Punkt, an dem ich zu fragen beginne: Wie definieren wir Existenz? Aus der komischen Perspektive, aus der erhabenen, aus der tragischen? Sind wir wie Tiere, sind wir Heroen oder Kümmerlinge? Je nachdem, wie wir uns verstehen, handeln und erleben. Aber wir wechseln auch zwischen all diesen Definitionen hin und her, als wären sie nur Empfindungen. Wie das eigene sehen wir auch Handeln und Leben der anderen, sehen sie hilfsbedürftig, lächerlich, traurig, bewundernswert. Bernhard hat das Fragwürdige in unserem Tun bis in die Tiefe durchschaut.*¹¹¹

¹¹⁰ Così racconta Anthony Cronin nella già citata biografia di Beckett.

¹¹¹ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, a pag. 271.

IX 1.3 L'assurdo

Wenn wir ehrlich sind / ist das Theater an sich eine Absurdität / aber wenn wir ehrlich sind / können wir kein Theater machen / weder können wir wenn wir ehrlich sind / ein Theaterstück schreiben / noch ein Theaterstück spielen / wenn wir ehrlich sind / können wir überhaupt nichts mehr tun / außer uns umbringen / da wir uns aber nicht umbringen / weil wir uns nicht umbringen wollen / wenigstens bis heute und bis jetzt nicht / da wir uns also bis heute und bis jetzt nicht umgebracht haben / versuchen wir es immer wieder mit dem Theater¹¹²

Il sentimento legato all'assurdo emerge ogniqualvolta l'essere umano si trova ad affrontare la distanza che c'è fra sé e la propria vita, ed è collegato pertanto alla *Entfremdung* che l'uomo prova quando le illusioni vengono meno ed egli prende consapevolezza della realtà che lo circonda, di quanto gli sia ostile, estranea o anche solo inadeguata. Quando l'essere umano prende coscienza di essere “finito”, destinato in ultima istanza alla morte e alla dissoluzione, ecco apparirgli l'intera routine quotidiana come cosa insensata e, appunto, assurda, così come assurdo diventa qualsiasi tentativo di voler riconoscere come sensate le prescrizioni morali. La nostalgia dell'assoluto e la ricerca di un'unità e un'eternità perduta si confrontano con il silenzio, l'assenza della natura, bandita ormai dalla società postmoderna. Da questo nasce la sensazione dell'assurdo. In Thomas Bernhard questo nasce forse già con l'esperienza della malattia che lo ha costretto, ancora giovanissimo, a lottare fra la vita e la morte per quattro lunghi anni, e si accompagna alla solitudine e all'isolamento in cui è cresciuto e di cui ha narrato nelle sue opere autobiografiche. Non resta all'uomo che combattere una “permanente rivoluzione”¹¹³, ed il mezzo più adeguato sembra essere l'opera d'arte, che dovrebbe evitare di offrire facili

¹¹² In *Der Theatermacher*, pag. 30.

¹¹³ *Ibidem*, pag. 10

illusioni, bensì porre bene in evidenza il contrasto fra gli aspetti sopra menzionati. Non si tratterebbe pertanto di letteratura assurda, che tratta cioè come vera una realtà che non esiste, bensì di una arte e di una letteratura dell'assurdo, che si confrontano con la dimensione ontologica dell'assurdità della condizione umana, pur rispettandone i meccanismi logici. Tale rivolta è stata affrontata da Beckett, da Ionesco e da Sartre (per citarne solo alcuni), in modi diversi, ma tutti tesi a mettere in luce la falsa illusione che il linguaggio ha di suggerire una realtà unitaria che alla verifica dei fatti è solo fittizia. Dopo l'ultima guerra mondiale l'assurdo è entrato a far parte della realtà umana in modo ancora più vivo e ineliminabile, tanto che studiosi come Adorno hanno sostenuto che dopo Auschwitz non è più possibile usare lo stesso linguaggio e la stessa parola, perché appartenenti ad un mondo spazzato via dal tragico evento che ha sconvolto il mondo occidentale. Non è più solo l'armonia fra l'Io e il mondo ad essere messa in discussione, ma anche la possibilità di raccontarlo attraverso strutture letterarie, come per esempio il romanzo, così come erano state concepite *prima*. Anche Bernhard sostiene che la realtà non sia più rappresentabile senza tener conto di questa nuova dimensione, e pertanto essa deve esser presente anche laddove non viene esplicitata, in quanto parte del microcosmo dell'artista. Hans Höller parla a proposito di Bernhard di *erzählerische Evokation des Schreckens*.¹¹⁴ Handke dice a proposito: (...) *jede Geschichte von Thomas Bernhard (...) [ist] eine Schreckensgeschichte, eine Horror-Geschichte, die aber den Schrecken nicht zu etwas Besonderem, etwas literarisch Genießbarem verniedlich[t], sondern von ihm als von etwas Gewöhnliche, Alltäglichem rede[t]*.¹¹⁵ I protagonisti delle opere di Bernhard soggiacciono all'assurdo di cui è impregnata la realtà, travolti dalla loro stessa disperazione, vittime di meccanismi distruttivi che essi stessi riflettono attraverso interminabili monologhi. In questo senso sembrano far parte appieno del loro mondo di

¹¹⁴ Hans Höller, nel commentare *Erzählungen* di Thomas Bernhard, a pag. 107

¹¹⁵ Citazione da Dieter Hoffmann, *Prosa des Absurden*, pag. 309.

pazzi, senza possibilità alcuna di osservarlo da una qualche tranquillizzante distanza. La loro sopravvivenza implica però una battaglia, li costringe in qualche modo ad operare una rivolta, anche se passiva, nei confronti dell'insensatezza dell'esistenza, e questo è ciò che li rende ridicoli, pur nel loro dolore, e suscita il riso nello spettatore. Comicità e pazzia procedono così fianco a fianco, e Bernhard usa il linguaggio per scardinare il *konventionellen Deutungssystem*,¹¹⁶ attraverso il lungo periodare, come si trattasse di cerchi sempre più ampi che formano spirali che puntano verso il basso, e che per ogni girone presentano un significato nuovo. Così l'autore procede con lo smantellamento dall'interno delle strutture significanti tradizionali, con la distruzione sistematica delle strutture linguistiche. L'assurdo è insito nel rapporto che l'autore intrattiene con il linguaggio:

**Wörter, die aus nichts sind und die zu nichts sind und die für nichts sind.
(...) Wörter[n], an die wir uns anklammern, weil wir aus Ohnmacht
verrückt und aus Verrücktheit verzweifelt sind.**¹¹⁷

Così commenterà durante il discorso tenuto in occasione della consegna nel 1970 del *Büchner Preis*. Le parole sono l'unico mezzo che lo scrittore ha per esprimersi, egli è continuamente rimandato alla parola per poter assolvere al suo lavoro e alla sua missione, risolve pertanto di affidarsi ad essa per stare nel processo di dissoluzione di ogni significato,

mit dem Gedanken, nie und mit nichts fertig zu werden.¹¹⁸

¹¹⁶ Ibidem, pag. 351.

¹¹⁷ Ibidem, pag. 362

¹¹⁸ Ibidem, pag. 364.

La dissoluzione di qualsiasi significato è pertanto un processo attraverso il quale il pensiero si scontra continuamente con i propri limiti, lasciando apparire anche solo per pochi attimi proprio il contrario di quanto gli è proprio, in particolar modo il silenzio e l'elemento mistico (*das Unaussprechliche* che il pensiero razionale è costretto a tacere). Poiché fare esperienza del silenzio che sta dietro alle parole è possibile solo in singoli momenti, durante il processo del lavoro di scrittura, appare evidente come lo scrittore sia più interessato e si concentri quindi di più sul lavoro che ha in corso piuttosto che sull'opera finale. L'artista chiede inoltre spesso aiuto alla musica per avvicinarsi all'inesprimibile, utilizzando principi musicali quali ripetizioni, contrapposizioni e variazioni.

IX 1.4 La ripetizione

Dalla necessità di esprimere sul palco, oltre alle parole ed ai gesti previsti dal testo, anche i silenzi e le omissioni che ad esso sottendono, nasce l'uso della tecnica della ripetizione di parole e frasi che si susseguono, a intervalli regolari oppure seguendo l'alternarsi dei dialoghi, per periodi più o meno lunghi, fino ad essere costanti che accompagnano il testo (e la rappresentazione) dall'inizio alla fine. Il ritorno della medesima parola o frase ha un effetto di erosione sull'immediatezza dell'espressione: i personaggi sembrano perdersi nelle continue citazioni di loro stessi, provocando una sorta di auto-erosione che sembra coinvolgere il linguaggio stesso, in un processo di auto-annullamento e scolorimento.¹¹⁹ Le parole ripetute infinite volte finiscono col perdere il loro significato iniziale, mettendo in

¹¹⁹ Questa chiave di lettura è ripresa dall'interpretazione che Steven Connor dà della tecnica della ripetizione usata da Samuel Beckett in molta della sua produzione teatrale. In *"What? Where?" Presence and Repetition in Beckett's Theatre*, di Steven Connor, pag. 4.

evidenza l'assoluta arbitrarietà e convenzionalità del linguaggio stesso. Questo ha un effetto diverso, nel caso in cui si proceda con la lettura privata di un testo, o che ci si trovi piuttosto davanti alla rappresentazione scenica. In entrambi i casi l'autore sembra voler soffocare il *topos* dell'infertilità linguistica attraverso una infinita ripetizione di parole. E' compito dell'attore poi riuscire a portare sulla scena questo continuo susseguirsi di frasi che spesso si ripetono, con la giusta interpretazione e in modo tale che lo spettacolo non sia una sterile ripetizione dove una frase è identica all'altra. Ne parla Bernhard Minetti nella sua autobiografia: *Man muss immer beachten: Wann ist das Wort, das gerade zu sagen ist, Selbstbetrachtung, wann eine Gedankenlosigkeit, wann ist es Aggression, wann Ausdruck einer generellen oder nur aufwallenden Verzweiflung? Dieser Vorgang vollzieht sich oft innerhalb von wenigen Zeilen. Von zwei Sätzen geht der eine in eine ganz andere Richtung als der andere. Dieser dauernde Wechsel macht die Texte so erregend. Und das ist die Herausforderung an den Schauspieler.*¹²⁰

La ripetizione viene così utilizzata come strumento di ricerca di un senso, di cui comunque non disponiamo, e che si concretizza attraverso l'attenzione al particolare, come se il linguaggio in tal modo potesse mostrare dall'interno la sua "tensione immanente".¹²¹ Si tratta di un tentativo destinato a fallire, ma che non per questo perde di senso, assume anzi carattere di imperativo etico-esistenziale che costringe ad affidarsi alla parola pur nella consapevolezza della sua assoluta impotenza.

A differenza dello strumento televisivo e cinematografico, che opera un bombardamento sullo spettatore inondandolo di segnali e stimoli senza soluzione di continuità, il teatro bernhardiano si rivela corrispondere alle caratteristiche postdrammatiche nel suo essere assolutamente "ascetico" e parco, poiché attraverso la ripetizione riduce l'affollamento di segnali diversi per concentrarsi su pochi, singoli elementi, per attivare ancora una volta lo

¹²⁰ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 312.

¹²¹ Così Micaela Latini in *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, a pag. 61.

spettatore stesso: *Das Spiel mit der geringen Dichte der Zeichen zielt auf die eigene Aktivität des Zuschauers, die auf der Basis von geringfügigem Ausgangsmaterial produktiv werden soll.*¹²²

IX 1.5 Abiti e costumi

La costante attenzione prestata da Bernhard all'abbigliamento può essere considerata come una forma distintiva di comportamento testuale, strettamente legata allo *Sprechgestus*. Alcuni abiti sono chiaramente usati per promuovere associazioni mentali con atti di trasgressione dalle regole sociali, quali uccisione e suicidio, confermando in un primo momento la corrispondenza fra stile (che sia del linguaggio o del vestire) e identità personale, per poi metterla radicalmente in discussione. L'importanza data all'abito può essere inoltre ricondotta al processo di stigmatizzazione che l'autore opera su individui, istituzioni e pratiche. E' possibile affermare che l'attenzione mostrata dall'autore nei confronti di costumi e abbigliamento tocchi uno dei fondamentali aspetti dell'identità nelle opere dell'autore, in particolar modo il carattere performativo. Andrew Webber individua in tal senso due livelli di significato, uno legato all'atto teatrale in senso stretto, l'altro suscitato dallo stile del discorso, che genera condizioni esistenziali attraverso l'enunciazione.¹²³ I protagonisti tendono, attraverso la reiterazione linguistica, a dare stabilità a dati di fatto oppure a raggiungere un determinato risultato, ed è proprio attraverso l'iperbolica e ripetitiva formulazione linguistica che i testi teatrali abbandonano caratteristiche di constatazione per assumere in pieno la loro essenza performativa, da un punto di vista sia linguistico che teatrale. Il dominio discorsivo dei *Genauigkeitsfanatiker*

¹²² *Postdramatisches Theater*, pag. 153.

¹²³ In *Costume Drama: Performance and Identity in Bernhard's Works*, pag. 150.

che popolano il mondo bernhardiano porta in luce la resistenza sottostante al continuo bisogno di ripetizione e perfezionismo, tanto che la voce performativa dei suoi testi può forse essere meglio descritta come contro-performativa, in quanto ha come fine ultimo quello di contraddire e mettere in dubbio l'ideologia che prevale nella moderna società in cui vive, attraverso l'exasperata ripetizione di quelle asserzioni comunemente accettate come verità indiscusse, promulgate dalla cultura dominante. Questo è evidente già nei testi narrativi, ad esempio in *Gehen*, dove la condizione culturale austriaca viene messa in discussione dalla continua e ripetitiva descrizione della nazione austriaca come *sogenannter Kulturstaat*. L'atteggiamento di opposizione alla cultura dominante si rivela però aleatorio, poiché la contrapposizione binaria fra il protagonista e l'altro è soggetto a confusione e scambi di ruolo che mettono in dubbio la stessa possibilità di raggiungere una verità. Wendelin Schmidt-Dengler, a proposito dell'opera *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*, afferma: *Polare Paare, mit deren Hilfe sich am Werk Bernhards Kategorisierungen vornehmen ließen, kreist der Autor mit seiner Sprache so ein, dass die darin enthaltene Möglichkeit des Gegensatzes aufgehoben wird: "Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?" bleibt als Frage unbeantwortet.*¹²⁴ Le categorie di commedia e tragedia servono così da modello per un processo dialettico più generale, che coinvolge l'opposizione fra teatro e vita, per mostrare fra le altre cose come le pratiche legate all'esibizione teatrale siano pervasive della società austriaca, e coinvolgano la vita sociale, politica e culturale. Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale e la conclusione della terribile esperienza che è stata l'Olocausto, poi, molti artisti non sono riusciti a rappresentare il drammatico accaduto se non attraverso il genere tragicomico, per poter dar voce all'assenza di un lavoro completo ed accurato di rielaborazione e retrospezione. L'operetta, regina incontrastata del teatro austriaco postbellico, appare in tal senso a

¹²⁴ In *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*, pag. 108.

Bernhard come l'emblema della cultura politica e storica del paese. L'abbigliamento diventa, alla luce di questa parossistica ricerca di identità e verità, un ulteriore elemento che consente di rafforzare questo apparente bisogno di stabilità e di sicurezza. Così per esempio in *Heldenplatz* gli abiti del defunto Professor Schuster riescono a far emergere, con un'insistenza che ricorda le reiterazioni verbali tipiche dei testi bernhardiani, l'importanza del rituale dell'identità. L'abito diventa pertanto una sorta di uniforme che ricorda il suo contrario, l'uniforme delle SS che troviamo in *Vor dem Ruhestand* nello stesso atto di essere stirato. La passione e la fobia per gli abiti ricorda l'uso simbolico ed ideologico che il Nazionalsocialismo aveva fatto delle uniformi. L'abito vuole promuovere e sottolineare l'identità dell'essere umano: il professore ebreo viene così definito *der geborene Mantelhasser*¹²⁵, come se l'abito diventasse sostituto dell'identità di colui che lo indossa, capace di creare identità individuali o collettive, di identificare il simile e il contrario. Considerati come uniformi, gli abiti in tal senso demarcano una appartenenza ideologica per alcuni, e di conseguenza, l'esclusione della restante parte dell'umanità, o del singolo, come viene magistralmente mostrato dal protagonista di *Die Mütze*, nel suo tentativo di essere accettato dalla società attraverso una pratica condivisa, quella di coprire il capo. In questo caso, come nel precedente, l'abbigliamento è in qualche modo collegato a fatti violenti, al suicidio o ad altri crimini. Anche in *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* il tema dell'identità viene reso emblematico dalla presenza del cappotto della vittima di un annegamento. Nell'incontro dialettico fra teatro e realtà, fra la commedia e la tragedia che compongono la vita umana, torna alla mente un'altra opera bernhardiana, che approfondiremo in seguito, dove l'autore e Claus Peymann passeggiano portando avanti una sorta di dialogo platonico, anch'esso imperniato sul tema dell'abbigliamento. L'abito, come la parola, è soggetto alle pratiche di potere, codificate dalla società e soggette alla

¹²⁵ *Heldenplatz*, pag. 40.

legge, rappresentata in questo caso dal *Burgtheater*. Le elaborate strutture istituzionalizzate del teatro operano anche al di fuori del loro specifico ambito, e si riflettono ad esempio nel pubblico che frequenta le rappresentazioni, anch'esso adeguatamente abbigliato, anch'esso parte dello spettacolo.

L'insistenza rivolta alle categorie create dall'abbigliamento ha come conseguenza ultima la negazione di qualsiasi possibilità di identificazione in una qualsiasi di tali categorie:

Das Merkwürdige an den Menschen ist, dass sie sich selber andauernd mit anderen Menschen verwechseln.¹²⁶

IX 1.6 Lo spazio scenico e la scenografia

So hat er ja auch den Hof renoviert. Das war alles handwerklich phantastisch gemacht. Ich glaube, dass es sich dabei um ein Stück Selbstinszenierung handelte. Er hat sein Leben ein wenig zum Theater gemacht und Theater in sein Leben geholt. Eine etwas künstliche Existenz. Allein schon der große Hof für einen einzelnen Menschen!

Karl-Ernst Herrmann, a proposito della casa di Bernhard.¹²⁷

Thomas Bernhard ama molto l'attività pratica, non solo quella estetica dello scrivere; egli dedica molto del suo tempo al lavoro manuale, costruisce mobili per la sua casa, si dedica perfino ad una accurata ristrutturazione di una grande fattoria ad Ohlsdorf, divenuta poi sua fissa dimora. Un uomo che si compiace più dell'attività concreta che delle chiacchiere presta particolare attenzione agli aspetti scenografici della rappresentazione teatrale delle sue opere. Karl-Ernst Herrmann ha curato le scenografie della quasi totalità delle sue prime

¹²⁶ *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*, pag. 160.

¹²⁷ Tratto da *Als er plötzlich weg war, hat mir was gefehlt. Erinnerungen an Thomas Bernhard. Aus einem Gespräch mit Karl-Ernst Herrmann*, in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 85.

rappresentazioni, con ampia libertà decisionale (*Ach, Herrmann macht das schon*, si è sempre limitato a dire Bernhard)¹²⁸. Si è trattato per lo più della realizzazione di interni, con qualche eccezione data da scorci su paesaggi (per esempio la vista sul Mar del Nord in *Am Ziel* e il *Volksgarten* dove è ambientata la seconda scena di *Heldenplatz*).

Sin dalla prima rappresentazione di *Ein Fest für Boris* (Amburgo, anni 1968/69) lo scenografo ha dovuto fare i conti con ambienti che ricordano quelli dell'alta borghesia ma che, al contrario di tante ambientazioni altoborghesi di opere del XIX secolo, virano in una direzione quasi magico-poetica. Si tratta più di una poesia o una partitura musicale che di un testo teatrale in senso stretto. Herrmann scopre con il tempo che il termine “partitura” non è poi così distante dai testi bernhardiani, poiché anche i dialoghi più realistici perdono la loro naturalezza per assumere un ritmo prima di tutto musicale. I testi mancano inoltre di descrizioni dettagliate: *Ein Zimmer, Ein Salon, Esszimmer*, è tutto quanto è necessario per presentare i luoghi. La dimensione spaziale deve pertanto adeguarsi: Herrmann dilata gli spazi, dando precedenza a luce e altezza, e allontanandosi da una presentazione naturalistica o realistica degli ambienti. Gli spazi enormi, dilatati, hanno l'effetto di accentuare la solitudine delle figure. Le finestre, per esempio, sono grandi e posizionate in modo tale che l'attore arrivi solo con la testa al loro bordo inferiore. Ad un effetto di isolamento e solitudine contribuisce, oltre allo spazio vuoto e dilatato, l'assenza di grandi movimenti o azioni. Più spesso i protagonisti sono seduti in poltrona, o intenti a fare bagagli, e comunque sostanzialmente fermi.

Fondamentali, a corredo degli ambienti chiusi, sono gli affacci sull'esterno (in *Am Ziel* la vista sulla fabbrica, in *Heldenplatz* quella sul *Volksgarten*, in *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzweise* l'affaccio su Vienna). Lo spazio ampio e vuoto sembra funzionale ad apprezzare al meglio i momenti di assenza di dialogo, quando i protagonisti

¹²⁸ Ibidem, pag. 86.

si limitano ad ascoltare la musica. Non manca quasi mai un giradischi, e la musica è elemento fondamentale che ricorda l'opera, così come i lunghi monologhi possono essere paragonati alle arie ed i dialoghi a trii, a quartetti, o a musica da camera. Ciò richiede da parte dell'attore un grosso sforzo, poiché la recitazione non può non tener conto dello stretto legame fra testo, musica, ritmo e parole e spazio. *Der Schauspieler ist nicht nur ein Darsteller: Er ist auch ein Sender, er strahlt Energie aus, die den Raum durchdringen muss*, afferma Minetti.¹²⁹

Non c'è bisogno di un confronto continuo e costante fra autore e scenografo. I due si limitano ad un solo incontro per ogni opera da portare in scena. Per il resto ci si affida alla precisa ed accurata lettura del testo, all'analisi del suo ritmo e della sua struttura, che racchiude tutte le informazioni necessarie alla sua realizzazione, e che evidentemente Bernhard affida a colui che egli reputa in grado di leggerle.

Ich weiß nicht, ob Bernhard auch für mich geschrieben hat. Vielleicht. Es hat ihm ja gefallen, was ich gemacht habe.

Karl-Ernst Herrmann¹³⁰

¹²⁹ Da *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 331.

¹³⁰ Da *Als er plötzlich weg war...*, pag. 86.

IX. 1. Attori e opere

**[Der Schauspieler bewegt sich]
immer an der Grenze der Verrücktheit.
(...)
Niemals diese Grenze überschreiten
aber immer an der Grenze der Verrücktheit
verlassen wir diesen Grenzbereich
sind wir tot.¹³¹**

Il teatro postdrammatico ha portato in primo piano l'atto della *performance*: *Die Art der Beziehung des Spiels zu den Zuschauern, die zeitliche und räumliche Situierung, Ort und Funktion des Theatervorgangs im sozialen Feld, die den „Performance Text“ ausmachen, werden die anderen beiden Ebenen [linguistischen Text und Inszenierungstext] „ueberdeterminieren“*.¹³² Questo spiega in parte la particolare attenzione che l'autore ha prestato alla scelta degli attori e dei registi.

Claus Peymann, famoso regista che ha collaborato a lungo con Bernhard, si è interessato a lungo della relazione che l'autore ha avuto con gli attori, e del dilemma, il paradosso che contraddistingue la loro attività e di conseguenza la loro stessa vita. Il lavoro teatrale e la vita dell'attore e del regista si intersecano inevitabilmente. Per quanto riguarda la vita e l'attività dell'attore, è evidente che lo studio del personaggio e la sua rappresentazione attraverso il proprio corpo e la propria emotività danno vita ad un'attività che non si estingue con le prove o con il debutto sul palco, ma coinvolge la vita quotidiana, esterna al teatro, e influenza personalità, emotività e sentimenti, spingendo l'attore coscienzioso a mettere in gioco tutto sé stesso. Bernhard Minetti lo spiega nella sua autobiografia: *Wir*

¹³¹Citato da *Weltkomödie Österreich*, pag. 475.

¹³²*Postdramatisches Theater*, pag. 145.

alle haben ein Körpergefühl zur dichterischen Sprache; es ist sogar ein Kriterium dafür, ob ein Schauspieler eine Rolle angenommen hat. Text und Darstellung, Sprache und Bewegung bedingen einander. (...) Worte, die aus einem Körper kommen. Wenn der lebt, sind die Worte wahrhaft. Und das Wort hat Körper. Natürlich gehört Raum dazu.¹³³ I rischi e le conseguenze dell'incapacità di comprendere e far rivivere il testo attraverso la propria voce ed il proprio corpo sono elevati, poiché mettono a repentaglio la trasmissione, l'efficacia e l'esistenza stessa di un testo sul palcoscenico: *Gebe ich einem Körper eine fremde Stimme (oder umgekehrt), ist die Einheit (der Natur, der Kunst) zerstört.*¹³⁴ Si comprende pertanto il motivo per cui Thomas Bernhard presta attenzione alla scelta degli attori che lavoreranno sui suoi testi, e si concentri su coloro che affrontano il lavoro con la massima serietà, tipica del *Geistesmensch*. A questo proposito Uwe Betz afferma: (...) *was Schauspielerei für Bernhard bedeutet und warum er sich immer so polemisch bezüglich Schauspielern äußert: SCHAUSPIELEREI IST REPRODUKTION IN PERFEKTION, die Absolute Angleichung an die Tradition. Sie ist das Vermögen, das übergreifende theoretische Wissen naiv und unreflektiert zu besitzen und es auf diese Weise darzustellen oder, besser gesagt, sich von diesem darstellen zu lassen.*¹³⁵ Anche Claus Peymann si pronuncia in proposito, e racconta: *Ein Schauspieler, wenn er spielt, hat als einziges Werkzeug seine Stimme, seinen Körper, also: sich selbst; was sollte es uns dann verwundern, dass er bei jeder Verletzung, sei es nun durch eine Theaterkritik, eine Sparmaßnahme oder eine politische Veränderung, sofort losschreit, als ginge es um Leben und Tod: es geht ja auch um sein Leben und um seinen Tod.*¹³⁶

L'attore sviluppa solitamente una sorta di amore viscerale nei confronti degli autori dei testi che egli è chiamato a rappresentare sul palco. Bernhard Minetti ne parla nei termini di

¹³³ *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 297.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ In *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, a pag. 251.

¹³⁶ Claus Peymann in una conversazione con Peter Iden, in *Theater als Widerspruch*, pag. 240.

una relazione amorosa, dove il rapporto rimane vivo fintanto che il poeta mantiene per l'attore un alone di mistero e di incomprensibilità, la stessa atmosfera che egli stesso presenta sul palco agli spettatori: *Den Dichtern fühle ich mich nahe, weil sie mich immer erstaunen machen, woher sie ihre Erfindungen nehmen, dass sie etwas sehen, was uns verborgen ist, dass sie es formulieren und uns mit dem Formulierten beschäftigen, so, dass wir ihrem Gesehenen Gestalt geben können.*¹³⁷ Il richiamo all'idea dell'arte come ad un mondo elitario ed impenetrabile fino in fondo non fa che riportarci all'idea dell'arte separata dalla massa, dotata di quell'*aura* che la preservi dai condizionamenti dell'industria culturale e la renda appannaggio di pochi. Scrittore, attori, registi e in parte gli spettatori vengono a far parte di un'*élite* culturale libera da compromessi e profondamente concentrata sul proprio lavoro, con lo scopo di educare, di passare un messaggio, di contribuire in misura anche minima all'evoluzione dell'essere umano, facendosi carico di un compito utopico che sembra essere l'unico a poter dare ancora un senso ed un significato all'attività che svolgono in un'epoca come quella postdrammatica che sembra aver perduto ogni tipo di valore: *Wirkenwollen gehört zum Schauspieler*, sostiene Minetti nella sua autobiografia.¹³⁸

Bernhard richiede all'attore un lavoro interpretativo profondo e complesso; se i protagonisti delle opere appaiono a prima vista “monadi monologanti”, lo studio del personaggio lascia emergere le ossessioni, i condizionamenti, le tensioni, i desideri e le passioni, le cui originalità sono ancora riconoscibili nonostante la deformazione, la mania, l'intrattabilità o l'ostinazione da cui sono sopraffatti: *Das erfordert unerhörte Konzentration. Ich möchte sein Theater nur leben. Ich versuche, in den Bernhardschen Rollen Leben zu zeigen, in jeder Sekunde empfindbares Leben. Das ist die Schwierigkeit,*

¹³⁷ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 299.

¹³⁸ A pagina 334.

*das ist die Aufgabe des Bernhard-Schauspielers.*¹³⁹ Si comprende il motivo per cui Bernhard si occupa personalmente della scelta degli attori adatti a portare in scena le sue opere dalle parole che egli rivolge a Bernhard Minetti in occasione del suo settantacinquesimo compleanno: *Ich verachte Schauspieler, ja ich hasse sie, denn sie verbunden sich bei der geringsten Gefahr mit dem Publikum und verraten den Schriftsteller und machen sich hemmungslos mit dem Schwach- und Stumpsinn gemein. Die Schauspieler sind die Zerstörer und die Vernichter der Phantasie, nicht ihre Lebendigmacher und sie sind die eigentlichen Totengräber der Dichtung! Minetti ist die Ausnahme, und ich verehere und liebe ihn und also, wenn er spielt, in ihm die Schauspielkunst.*¹⁴⁰ Thomas Bernhard si limita ad assistere alla prima rappresentazione delle sue opere, poi lascia l'opera come un pittore ripone la sua tela, e prosegue con la produzione successiva. Egli non segue le attività degli attori, e anche la relazione con alcuni di loro, di cui egli mostra, come nel caso di Minetti, di apprezzare il talento, è fatta di lunghi silenzi: *Liebesbeziehungen sind schweigsam*¹⁴¹, si consola l'attore, che si concentra sul proprio lavoro di scavo del personaggio: con la lettura del testo le parole e le frasi vengono comprese e recepite anche attraverso il fisico, per poter "sentire" il personaggio ed immedesimarsi in lui, e attraverso l'istinto, per affidarsi alla capacità di riconoscere il giusto sentimento ed atteggiamento. *Die Aneignung des Textes, dieses Eindringen Zeile für Zeile und das Erfassen der Gedanken macht mir begreiflich, was die Figur für Absichten hat, was sie von sich hält. Ich lerne nicht nur mechanische, sondern über die Gedanken, über die Lebenszeichen der Figuren.*¹⁴²

¹³⁹ Ibidem, pag. 313.

¹⁴⁰ Ibidem, pag. 314.

¹⁴¹ Ibidem, pag. 315.

¹⁴² Ibidem, pag. 329.

X. 1.1 Bernhard Minetti

Weil Existenz und Poesie für mich noch auseinander sind.

Bei den Bernhard-Stücken sind Existenz und Musik beisammen.

Ihr Minetti¹⁴³

Bernhard Minetti nasce a Kiel nel 1905 da una famiglia italiana immigrata in Germania. Negli anni '20 si trasferisce a Monaco di Baviera dove studia germanistica e teatro, e si avvicina alla recitazione frequentando i *Münchner Kammerspiele*, dove viene diretto da importanti registi teatrali dell'epoca. La sua consacrazione come attore avviene nel 1930 con la recitazione dell'*Amleto* di Shakespeare. Quell'anno il giovane attore si trasferisce a Berlino dove lavora allo *Staatstheater* con importanti attori fra cui Werner Krauss. Lavora anche per il cinema, nonostante non lo ami eccessivamente, debuttando l'anno dopo con *Berlin Alexanderplatz* insieme a Heinrich George. Dopo la II Guerra Mondiale, nonostante presunte collusioni con il regime nazista, gli viene permesso di proseguire la carriera, così lavora per i teatri di Kiel, Amburgo, Francoforte e Düsseldorf, dove ha interpretato sia classici che contemporanei (fra i più importanti citiamo Beckett, Genet e Pirandello). Nel 1965 torna al *Teatro Schiller* di Berlino, e negli anni '70 comincia la stretta collaborazione con Thomas Bernhard. L'ultima sua apparizione avviene nel 1994, con una piccola parte al *Berliner Ensemble* che porta in scena un testo di Brecht. Muore a Berlino nel 1998 a 93 anni, e viene sepolto presso il *Dorotheenstädtischen Friedhof*. Nel 2008, in memoria dell'attore scomparso che così tanta importanza ha avuto per il teatro di lingua tedesca, è stato istituito a Bochum il *Bernhard-Minetti-Preis*, che viene assegnato ogni tre anni ad un artista che, come lo stesso Minetti, abbia avuto legami con il *Bochumer Schauspielhaus*, uno dei maggiori teatri tedeschi.

¹⁴³Tratto da una lettera del 7 dicembre 1981 di Minetti a Bernhard. Originale conservato presso il Thomas-Bernhard-Archiv, B [367/2].

Minetti scrive a proposito del senso del teatro: *Das unorganisiert Organische. Weinen können, lachen, Schwäche, Kraft. Aus Körperlichkeit sprechen. Der Körper hört, sieht, schmeckt, riecht, fühlt. Nicht intelligent rezitieren, betonend oder verbrämt ins Wort hinein oder aus ihm heraus. Nicht illustrieren. Fluidum, Aura – reine Gefühle. Was bleibt, sind eh nur Blicke, Gesten, Laute jenseits unserer Gewalt. (...) Ganz sicher: Tragödie, Komödie.*¹⁴⁴ Per dirla con le parole del Minetti bernhardiano:

Wenn wir nicht etwas gelernt hätten / und wenn wir nicht unsere Kunst hätten / müssten wir jeden Tag immer tiefer verzweifeln.¹⁴⁵

L'attore si cimenta volentieri soprattutto con opere di Pinter, di Beckett e di Bernhard. Presente alla prima rappresentazione di *Vor dem Ruhestand*, egli afferma di trovare l'argomento familiare: aveva rifiutato il ruolo del protagonista, forse perché gli ricordava gli anni del nazismo, durante i quali si era guadagnato un ruolo di primo piano presso lo *Staatliches Schauspielhaus* in Berlino, sotto la protezione di Hermann Göring.¹⁴⁶

Molti anni dopo Dieter Dorn, regista per lo stesso teatro berlinese e responsabile della ricerca di un attore adatto alla messa in scena di *Caribaldi*, scriverà di lui a Thomas Bernhard:

Der richtigste unter den großen alten Männern des deutschen Theaters ist Bernhard Minetti: schlank, verbohrt, schwierig, modern, mit einer starken Neigung zur Groteske.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Tratto da *Bernhard Minetti as bernhard's Minetti*, a pagina 169.

¹⁴⁵ In *Minetti*, a pag. 236.

¹⁴⁶ E' quanto racconta Gitta Honegger in *The Stranger Inside the Word: From Thomas Bernhard's Plays to the Anatomical Theater of Elfriede Jelinek*, a pag. 137.

¹⁴⁷ Lettera conservata presso il Thomas-Bernhard-Archiv, B [568/2]

Senza dubbio Bernhard apprezzò l'incontro con l'attore tedesco, tanto da ricordarlo in un'intervista riportata nell'opera già più volte citata, *Der Wahrheit auf der Spur*:

Frage: Sie haben Schauspielen gelernt?

Th. B.: Ja, so sagt man wohl. Ja und nein. Ich habe heute nichts mehr damit zu tun, auch nicht mit der Musik, mit allem, was ich gelernt hatte, hatte ich später nichts zu tun.

Frage: Und Sie sind dann zufällig wieder darauf zurückgekommen? Und Sie sind auch so sehr dem Theater verfallen, dass Sie sogar einen Schauspieler gefunden haben, der für Sie eine Idealverkörperung ist. So sehr, dass Sie ein Stück nach ihm benannt haben.

Th. B.: Mit Minetti ist es etwa so, als hätte ich mich selbst gefunden.¹⁴⁸

Minetti non è la sola opera dedicata all'attore. Il primo incontro avviene già nel 1974 con la messa in scena di *Jagdgesellschaft* presso il *Burgtheater* per la regia di Claus Peymann. Il dramma viene in realtà dedicato dall'autore a Bruno Ganz, in seguito alla sua interpretazione in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, che aveva appassionato lo stesso Minetti per la difficoltà della recitazione, che richiede acribia e massima concentrazione per la presenza di così tanti termini medici in greco e latino. Ma Bruno Ganz non reciterà mai in *Jagdgesellschaft*. Minetti la ricorda come una delle opere più belle dell'autore, e come l'inizio di una avventura appassionante ma impegnativa, poiché ogni frase del testo sembra andare in una sua direzione ben precisa e diversa dalla precedente, richiedendo pertanto uno sforzo interpretativo notevole per poter mantenere la forza poetica, la musicalità dell'arte e il giusto ritmo. Il protagonista appare come una figura tragica, conservatrice, che corre ciecamente incontro al proprio destino. Ciononostante egli mantiene nella relazione con gli altri personaggi un atteggiamento perfettamente

¹⁴⁸ Op. cit., pag. 192.

comprensibile e realistico. *Eine Figur aus dem Leben*.¹⁴⁹ *Bernhard hat das Fragwürdige in unserem Tun bis in die Tiefe durchschaut; das entdecken und nachvollziehen zu können, macht mein Glück als Schauspieler*, afferma nella sua autobiografia l'attore.¹⁵⁰ Bernhard assiste alla rappresentazione dell'opera a Berlino, e la trova migliore della prima presentata a Vienna e che vedeva come protagonista un attore diverso. Comincia così la stretta collaborazione fra i due. Nonostante la relazione quasi simbiotica che si instaura fra scrittore ed attore, si tratta di una dura lotta per Minetti, che ha l'arduo compito di comprendere e assolvere i compiti ricevuti, cosa che richiede sforzo, disciplina e una certa autonomia decisionale, oltre ad una equilibrata fusione di intelletto e istinto. L'attore parla di sé come dell'uomo musicale, ed affida invece allo scrittore la disciplina, il rigore dell'atto creativo. Nella stessa opera *Minetti* viene spiegata la difficoltà dell'incontro:

Der Schauspieler kommt an den Schriftsteller / und der Schriftsteller vernichtet den Schauspieler / wie der Schauspieler den Schriftsteller vernichtet.¹⁵¹

Bernhard lascia la più ampia libertà interpretativa all'attore, perciò si comprende come egli ponga la più meticolosa attenzione nella scelta dell'attore stesso, in modo che ci possa essere corrispondenza e coerenza fra le intenzioni espresse dall'autore più o meno esplicitamente, e quelle realizzate in scena dall'attore:

Die miserabelsten Autoren sind die, die alles schon festlegen und dem Schauspieler bereits mit den zwei ersten Sätzen den Hals zuschnüren.¹⁵²

¹⁴⁹ Così lo stesso Minetti in *Spielen: Poesie mit Sinnlichkeit erfüllen. Bernhard Minetti im Gespräch mit Oliver Ortolani*, 1984, contenuto in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 91.

¹⁵⁰ *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 271.

¹⁵¹ A pagina 218.

¹⁵² Citato da Minetti in *Spielen: Poesie mit Sinnlichkeit erfüllen. Bernhard Minetti im Gespräch mit Oliver Ortolani*, 1984, op. cit., pag. 91.

L'attore scriverà infatti nell'autobiografia: *Ich werde oft gefragt: Sprechen Sie denn mit Bernhard über ihre Rollen? Warum, frage ich dann zurück. Ich spreche ja auch nicht mit Shakespeare; also muss ich mit Bernhard nicht darüber sprechen. Er erwartet von mir auch keine Fragen in dieser Richtung. Ich bin fasziniert von Bernhard. Von seiner Sprache, von der Notwendigkeit der Folge seiner Sätze. Selbst Personen, die nur Ja zu sagen haben, sind bei ihm keine Chargen. Ich empfand früh, dass Bernhards Sätze in ihrer Musikalität der meinen entsprechen. Als mich die Gorvin jüngst in einer Bernhard-Rolle sah, die doch ganz realistisch gespielt war, sagte sie: "Du machst eigentlich Musik".*¹⁵³

In seguito Bernhard dedica all'attore l'opera *Die Macht der Gewohnheit*, dove quest'ultimo interpreta l'artista Caribaldi, direttore di un piccolo circo, che ha un unico obiettivo che mai riesce a raggiungere, quello di suonare senza errori lo *Schubertsche Forellenquintett*. L'opera ha un successo strepitoso, presentata ai *Salzburger Festspiele* e diretta dalla regia di Claus Peymann.

Einfach kompliziert è anch'essa un'opera scritta e pensata per essere interpretata da Bernhard Minetti. In una lettera scritta il primo febbraio e indirizzata a Claus Peymann, colpevole di non aver accettato la messa in scena del testo al *Burgtheater*, l'autore scrive:

(...) gerade das war ja der Grund, Einfach/Kompliziert zu schreiben, ein kurzes Stück für den bedeutendsten lebenden Schauspieler. Alles von Minetti bis zu seinem achtzigsten Geburtstag Gezeigte und genial auf die Bühne gestellte, zusammenzufassen für den ganz ohne Zweifel auch heute wichtigsten und bedeutendsten Schauspieler, Bühnengroßmeister. Dass Sie Minetti, ich sage es noch einmal, den einzigen wirklichen großen Theaterschauspieler dieser Epoche, die an großen Schauspielern, wie überhaupt an großem Theater wie an einer Jahrhundertschwindsucht leidet, nicht mit Einfach/Kompliziert an die Burg eingeladen haben, empfinde ich als geradezu groteske Unsinnigkeit, gegen die fuer mich alles

¹⁵³ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, a pag. 270.

spricht. Minetti sich wenigstens ein paar Tage an der Burg zu zeigen lassen und mein Stück auch dahin zu bringen, wäre meiner Meinung nach eine Selbstverständlichkeit gewesen selbst dann, wenn das Stück nichts wert wäre; gerade im Augenblick, wo an der Burg auch jetzt, ein halbes Jahr nach Ihrem Direktionsantritt, soviel dilettantischer Schwachsinn und soviel kopflose Überheblichkeit produziert und aufgeführt werden.¹⁵⁴

Il protagonista di *Einfach Kompliziert*, semplicemente *Er*, è un vecchio attore chiuso in una stanza, la cui solitudine viene interrotta solo dalla visita di una piccola bambina di nove anni, Caterina, che due volte a settimana, il martedì e il venerdì, gli consegna il latte. In tale occasione *Er* indossa la corona di Riccardo III e si esibisce, continuando i suoi lamenti ed i giudizi negativi nei confronti della società, del mondo e di sé stesso. Solo per un attimo la maschera sembra cadere, quando trattiene la piccola dicendo:

**Ich mag überhaupt keine Milch / und ich trinke deshalb auch keine Milch /
aber ich will dich sehen / jeden Dienstag und Freitag / will ich dich sehen**¹⁵⁵

Da queste poche parole si comprende tutta l'ambivalenza di un uomo costretto suo malgrado ad odiare ma anche ad amare la società di cui non può fare a meno, poiché pienamente personaggio postdrammatico, ed incapace pertanto di trovare illusioni soddisfacenti in una realtà "altra". Come tutti i personaggi bernhardiani, anche *Er* è ossessionato dal desiderio di perfezione, sempre alla ricerca di definizioni precise per illudersi di possedere la realtà designata. L'esercizio del pensiero concede un'esistenza al di là dei fatti contingibili, ed il linguaggio diventa arma sofisticatissima per difendersi da una realtà rifiutata e vanificata. L'attore assume pertanto il ruolo di strumento privilegiato di quest'arte, recita con un impegno che diventa quasi morale.¹⁵⁶ Teresa Pedroni, che ha

¹⁵⁴ Lettera pubblicata in *Weltkomödie Österreich*, pag. 46.

¹⁵⁵ *Einfach kompliziert*, pag. 40.

¹⁵⁶ Teresa Pedroni in *Caro Thomas Bernhard*, in *Thomas Bernhard partitura a quattro mani*, op. cit., pag. 70.

curato la regia della rappresentazione italiana di *Semplicemente complicato*, che ha debuttato nel 1995 al Festival di Asti e poi al Mittelfest, scrive a proposito del lavoro svolto: *Lavorare sui testi di questo autore richiede un approfondimento, un'analisi non comune e l'invenzione di un tempo unico, un tempo interiore in cui si procede per associazioni, brusche interruzioni, rapidissimi cambiamenti di umore, moti dell'anima a ritmo convulsivo.*¹⁵⁷ Senza lasciarsi travolgere dal processo contraddittorio infinito che porta l'autore a negare e ammettere senza soluzione di continuità, in un fenomeno irreversibile di decomposizione. La funzione dell'attore diventa pertanto fondamentale poiché egli “recita per resistere e cercare di affermarsi davanti al caos.”¹⁵⁸

Claus Peymann invita poi Bernhard Minetti a Bochum per affidargli il ruolo di protagonista in *Der Weltverbesserer*, insieme all'attrice Edith Heerdegen, che vestirà i panni della moglie. Dopo lunghe difficoltà nella collaborazione fra i due attori, e contrariamente ad ogni aspettativa, l'opera ha un successo strepitoso e la rappresentazione verrà ripetuta per circa settanta volte. Dopo tale esperienza l'attrice scriverà a Minetti nel 1993 una lunga lettera nella quale espone il *Minetti Prinzip*, che sembra spiegare a chiare lettere gli stessi motivi per i quali lo stesso Thomas Bernhard ha tanto amato l'attore, e può essere considerato come la realizzazione di quanto teorizzato in merito all'esistenza di un artista ideale contrapposto al cosiddetto artista “dilettante”:

Das Prinzip Minetti ist die Weltformel für Theater, die Theaterweltformel und die Welttheaterformel.

Das Prinzip Minetti ist die unbedingte Forderung, der höchste Kunstanspruch: einerseits das ganz und gar Unsentimentale, andererseits die absolute Leidenschaft, die verzehrende Sehnsucht nach Vollendung und das schmerzliche Bewusstsein des Nicht-Gelingens und Scheiterns. Das Prinzip Minetti ist Grazie und Clownerie des Geistes – eines hellwachen

¹⁵⁷ Ibidem, pag. 70.

¹⁵⁸ Ibidem.

Geistes. Das Prinzip Minetti ist die Summe aus Philosophie und Clownerie ins Quadrat erhoben. (...)

Das Prinzip Minetti ist Disziplin und Verantwortung für das Theater. Demut, nicht Hochmut. Radikale Behauptung und Anstrengung, nicht Opportunismus und wetterfahnenhafte Anpassung.

Das Prinzip Minetti beharrt unbedingt auf der Wahrheitssuche und widerstrebt jeglichem ideologischen Schwampf und Gesäusel, widersteht Stahlgewittern und Bocksprüngen.

Das Prinzip Minetti ist bedroht durch Theaterkorruption und kulturpolitischen Dilettantismus.

Das Prinzip Minetti ist nämlich Anti-Provinzialismus und immer das Gegenteil von Theaterzynismus.

Das Prinzip Minetti ist Enthusiasmus über jede schöne Aufführung und Schmerz (nicht Schadenfreude) über gescheiterte Aufführungen. Das Prinzip Minetti ist neugieriges Vorausblicken und eben keine eitle, selbstgefällige, kleinkarierte Rechthaberei.

Das Prinzip Minetti ist immer das Gegenteil von Kompromiss, das Gegenteil von Sich-Begnügen, das Gegenteil von bequemer Gleichgültigkeit und das Gegenteil von Selbstlob und Beweihräucherung. Das Prinzip Minetti ist ein schönes Gebot. Und ein großes Gelächter aus Erkenntnis. (...)

Du kennst die Hoffnungen und die Schrecken dieses Jahrhunderts, Du hast allen Glanz und alles Elend des Theaters erlebt.¹⁵⁹

Minetti recita anche la parte di Karl in *Der Schein truegt*, ancora a Bochum per la regia di Claus Peymann, nel 1984. La dimensione filosofica delle opere di Bernhard si risolve tutta in una domanda, secondo quanto ne percepisce l'attore: *Machen diese hartgewordenen Figuren die Welt oder hat diese sie so gemacht? Das Lebensdrama seiner Figuren verweist auf die schlimme Komödie, die das Leben ist. Bernhards Personen reiben sich an ihrer Situation, an der Welt.* Diversamente da Pinter, i cui personaggi nuotano in una loro propria impenetrabile realtà, o dai catastrofici protagonisti beckettiani, che dal

¹⁵⁹ Von Beckett bis Bernhard und Grüber, in *Bernhard Minetti as bernhard's Minetti*, a pag. 215.

mondo reale vengono esclusi del tutto. Il lavoro sui personaggi di Bernhard è talmente complesso che spesso l'attore non ne vede la fine: *Für den Schauspieler gibt es Rollen, mit denen er nie zu Ende kommt. So geht es mit den Rollen Bernhards.*¹⁶⁰

Quando in occasione di una rappresentazione di *Der Theatermacher* non è Minetti l'attore a recitare la parte del protagonista il critico Benjamin Henrichs commenta: *Ohne Minetti geht es nicht.* Come a voler significare che l'attore è divenuto l'artista che meglio ha saputo interpretare la concezione artistica e teatrale di Bernhard e a portarla sulla scena in modo unico ed irripetibile. Egli è divenuto parte integrante e fattore determinante per la realizzazione dell'opera dell'autore in modo pieno e compiuto.

¹⁶⁰ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 336.

X. 1.2 *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*

Lieber Henning Rischbieter, es wäre Wahnsinn und also ein Schlag auf den Kopf gegen mich, Ihnen ein Stück aus dem Stück, das ich allein für Minetti schreibe und das *Minetti* betitelt ist, und das ganz einfach noch nicht so weit ist, und das wir am Silvesterabend in Stuttgart spielen wollen, wenn wir noch leben, Minetti, Peymann und ich, zu schicken. Diesen großen, wahrscheinlich größten spielenden und also lebenden und seinen Beruf und also seinen und also unseren bühnendramatischen Wahnsinn verhexenden Schauspieler muss ich noch ausnützen, bevor er nicht mehr ausgenützt werden kann, diesen durch und durch elementaren *Geistestheaterkopf*. Wir haben in einem Jahrhundert nicht viele solche *tatsächlich* auf die Nerven gehenden Künstler! Und wie Sie wissen, oder nicht wissen, was ich hier also mitteile, schreibe ich niemals auch nur ein Wort (und also eine *Körper-* und *Geistesbewegung!*) für ein Publikum, das mich überhaupt nicht interessiert, denn das Publikum hat mich überhaupt nicht zu interessieren, sondern immer nur für die Schauspieler, ich habe *immer nur für Schauspieler, niemals für ein Publikum geschrieben*, denn ich habe ja niemals für den Schwachsinn geschrieben, immer nur für Schauspieler also und naturgemäß für solche wie Minetti, die *Geisterköpfe* sind, wenn auch oft schwachsinnige meine Stücke gespielt haben. (...) Es hat mich als ehemaliger und wahrscheinlich lebenslänglicher sogenannter Schauspielschüler immer nur interessiert, *für Schauspieler zu schreiben gegen das Publikum*, wie ich ja immer alles gegen das Publikum getan habe, alles gegen meine *Leser* oder meine *Zuschauer*, um mich retten, mich bis zu dem äußersten höchsten Grade meiner Fähigkeiten disziplinieren zu können.

Ich danke Ihnen sehr herzlich für die Aufforderung.

Ihr Thomas Bernhard¹⁶¹

Bernhard dedica *Minetti* espressamente all'attore Bernhard Minetti, artista che in età avanzata si era affermato come interprete delle opere di Beckett e di Bernhard. Dopo aver

¹⁶¹ In *Theater 1975*, Sonderheft der Zeitschrift "Theater Heute", citazione da *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 139. Citato anche in *Von Beckett bis Bernhard und Grüber. Konservativer Anarchist und Theaterkönig*, in *Bernhard Minetti as bernhard's Minetti*, a pag. 213.

visto l'attore interpretare sulla scena il suo *Caribaldi*, Bernhard afferma appunto di voler approfittare delle virtù e delle abilità di questo incredibile *Geistesmensch* e *Geisttheaterkopf*, fintanto che è ancora possibile, data l'età avanzata dell'attore. Decide pertanto di scrivere l'opera che porta il suo nome, *Minetti*. Rappresentata per la prima volta nel 1976, presso il *Württembergische Staatstheater* di Stoccarda, ne cura la regia Claus Peymann. Le scenografie e i costumi sono stati realizzati da Karl-Ernst Herrmann. L'opera è stata rappresentata con successo anche all'estero, per esempio in Italia (Bolzano, Venezia e Milano), in Belgio, e in Romania (a Bucarest ci sono state cinquanta repliche).

Scrivo l'attore nella sua autobiografia: *Als er nämlich einem neuen Stück meinen Namen als Titel gab. Ich wollte es nicht glauben, als eines Tages Claus Peymann (...) anreiste und sagte: „Ich habe eine Überraschung für Sie.“ Dann erzählte er von diesem Stück. Ich war begierig. Heute stelle ich fest: Wie sollte ein Stück wie „Minetti“ einen Schauspieler namens Minetti nicht reizen? Nicht, weil es seinen Namen trägt, sondern weil dieser lebenslange Kampf eines Schauspielers mit und um eine Rolle auch seine eigene Sache ist. Wir Schauspieler kennen alle diese Anstrengungen, diese Sehnsüchte nach einer Rolle und die oft vergeblichen Mühen, sie zu erreichen. (...) Der Schauspieler muss den Kampf mit dem Publikum ja immer führen, er muss auch den Mut zum Eklat haben, der ja eigentlich der Mut des Autors ist; er muss den Mut des Autors dadurch erfüllen, dass er grausam, bitter, tragisch ist und Furcht und Entsetzen erregt. Aber er ist auch wieder abhängig vom Schauspieldirektor, von der Presse, die ihn mit der ihr spezifischen Eigenwilligkeit rühmt oder heruntermacht; und wie der Minetti im Stück, muss er zugleich Sorge tragen, dass er seine eigene Kraft behält für Shakespeare, für den Lear. Das ist unser aller Problem, und welcher Schauspieler kann diese Spannungen über viele Jahre durchhalten, wer resigniert da nicht und gibt sich gegenüber dem Publikum preis, um den billigen Erfolg zu haben?*¹⁶²

¹⁶² *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 272.

L'opera ci presenta un attore ormai vecchio, che la notte di San Silvestro si reca presso un hotel fatiscente in Oostende con la dichiarata intenzione di incontrare il direttore dello *Schauspielhaus* di Flensburg, per poter recitare ancora una volta, dopo trent'anni di silenzio, il *Re Lear*. L'hotel può essere anche visto come il simbolo di un punto di arrivo di un viaggio nel proprio passato da parte di un attore che al teatro ha dedicato tutta la propria vita, senza poter godere a lungo del successo raggiunto. L'uomo arriva dall'esterno, dove è in corso una bufera di neve. E' vestito con un lungo mantello logorato dal tempo e un cappello floscio, e possiede unicamente una vecchia valigia ormai fuori moda. Questo è Minetti,

der sich der klassischen Literatur verweigert hat.¹⁶³

Il concetto viene ribadito almeno quindici volte, alla maniera bernhardiana: la letteratura classica viene qui considerata come un rifugio scelto da chi considera l'arte unicamente come un rituale museale da cui trarre profitto, per il quale non è richiesta alcuna assunzione di responsabilità, e che legittima con la scusa della ricerca dell'ideale della bellezza la volontà di fuggire dai problemi che l'epoca contemporanea, postmoderna, porta con sé. Continua l'attore:

Die Menschheit flüchtet tagtäglich / in die klassische Literatur / denn in der klassischen Literatur ist sie unbehelligt. (...)

Aber ein Künstler hat sich dem Vorgang / dieser Schamlosigkeit zu verweigern (...)

Ich bin der aufgebrachte Künstler / zum Unterschied von dem andern / der entsetzte / zum Unterschied von dem andern.¹⁶⁴

¹⁶³ Minetti, pag. 232.

¹⁶⁴ Minetti, in *Stücke II*, pagg. 242 e 243.

Allo stesso modo l'autore rivolge la sua critica a Goethe nel romanzo *Auslöschung*:

(...) sie, die Deutschen, nehmen Goethe ein wie Medizin und glauben an ihre Wirkung, an ihre Heilkraft; Goethe ist im Grunde nichts anderes, als der Heilpraktiker der Deutschen (...), der erste deutsche Geisteshomöopath. Sie nehmen sozusagen Goethe ein und sind gesund. Das ganze deutsche Volk nimmt Goethe ein und fühlt sich gesund. Aber Goethe (...) ist ein Scharlatan...¹⁶⁵

Tutto ciò rivela lo scetticismo dell'autore nei confronti di una cultura che viene utilizzata come fattore di distrazione dalla storia più recente, e come ostacolo alla ricerca di una *geistige Entwicklung*. Il protagonista di *Minetti* si è ribellato sin dalla giovane età all'*Unterhaltungsmechanismus* dell'industria culturale, subendo con ciò la sua esclusione dalla comunità culturale, ed il declino del suo successo. Egli rappresenta pertanto il modello ideale di *Geistmensch*.

L'anziano attore appare alla ricerca di un difficile equilibrio, come traspare dal linguaggio sia verbale che fisico che egli usa:

Shakespeare und Scotland Yard / oder umgekehrt

als ob er den Regenschirm auf seiner rechten Schuhspitze balancierte

Scotland Yard und England¹⁶⁶

La ricerca di equilibrio, riconoscibile attraverso l'uso del chiasmo, fallisce così come resta una possibilità ipotetica il tentativo di mantenere in equilibrio l'ombrello sulla punta della scarpa. Il direttore non si presenta, e Minetti ricerca un pubblico nel personale presente nella hall dell'albergo, che egli non esita a sottoporre ad un monologo sulla sua vita passata:

¹⁶⁵ *Auslöschung*, pag. 576.

¹⁶⁶ *Minetti*, in *Stücke 2*, pag. 227.

In Lübeck / in der Hansestadt Lübeck / vor vierzig Jahren müssen Sie wissen / wo ich Theaterdirektor gewesen bin / bevor ich mich endgültig / der klassischen Literatur verweigert habe / (...) Abgesetzt müssen Sie wissen / von den Senatoren verjagt / nach Dinkelsbühl¹⁶⁷

In particolare egli si rivolge a due donne, a cui racconta del suo lungo esilio, durante il quale egli ha recitato ogni giorno il *Re Lear* provandolo davanti allo specchio ogni 13 del mese. Ha scelto quest'opera perché egli la considera come non rispondente a canoni classici, priva di finalità educative e concentrata piuttosto sui temi della morte, della pazzia e dell'orrore. Uno dei motivi centrali è infatti il rifiuto dell'arte classica; Minetti si è concentrato, negli anni senili, solo ed unicamente sulla preparazione del ruolo del re Lear, perdendo in tal modo la possibilità di mantenere equilibrio e integrazione sociale. Aspetta l'arrivo del direttore, che proprio come il Godot beckettiano viene atteso invano. Solo con il tentativo di suicidio, su una panchina davanti alla costa atlantica, mentre viene lentamente ricoperto dalla neve, con indosso ancora la maschera del re Lear a coprirgli il volto, l'artista viene riconosciuto come „**Der Künstler / Der Schauspielkünstler**“.¹⁶⁸

L'opera è stata definita *ein Theatermärchen*,¹⁶⁹ una favola sul teatro. Ciò che lo spettatore si trova di fronte è qualcosa di profondamente naturale, il teatro come luogo di lavoro e elemento artistico reale. Bernhard si occupa della realtà artistica e teatrale, e dell'esperienza teatrale concreta con la quale si confronta chiunque abbia a che fare con tale istituzione. Sin dall'introduzione, prima ancora dell'entrata in scena di Minetti (personaggio ed attore), ci viene presentato il mondo teatrale e i requisiti di colui che ne calca le scene. Un servo trascina la vecchia valigia sul palco:

¹⁶⁷ Ibidem, pag. 226.

¹⁶⁸ Ibidem, pag. 250.

¹⁶⁹ In *28 Sieben moderne Theaterstücke*, in *Spectaculum*. a pag. 327.

Portier: Was ist das?

Der Diener: Ein komischer Herr.¹⁷⁰

Il vecchio attore rappresenta un clown tragico, e porta in scena l'elemento tragicomico suggerito già dal motto tratto da *Re Lear*, „A bitter Fool“, fino alla fine, laddove l'esito tragico ha un sapore vagamente comico, e la fine ridicola di un commediante fa sorgere spontaneo un sorriso amaro.

All'attore Bernhard Minetti viene chiesto di recitare nei panni di sé stesso, l'attore Bernhard Minetti. La scena si svolge il 31 dicembre, e nell'intento di Bernhard la prima rappresentazione doveva avere luogo proprio il 31 dicembre del 1975. Per la prima volta nella storia della letteratura teatrale viene richiesto ad un attore di interpretare il ruolo di sé stesso sul palcoscenico. Già con l'opera *Die Macht der Gewohnheit* Bernhard aveva aperto il suo mondo interiore a quello teatrale, provocando un cambiamento nella ricezione delle sue opere: dalla profondità di pensiero si scivola nel pensiero assurdo, le manie di certi personaggi diventano elementi riconducibili alla pazzia. Per la seconda volta l'autore si cimenta con un'opera pienamente teatrale, cioè un'opera sul teatro, dove il teatro appare nella sua realtà più materiale. Il sottotitolo, *Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*, introduce una maschera caratteriale che si rivela essere quella dell'artista povero, ridotto alla fame e alla follia:

**Der wahre Künstler mein Kind hat sich den Wahnsinn / seiner Kunst zur
Methode gemacht.**¹⁷¹

Ciò viene spiegato ricorrendo ad un pensiero di Foucault, che giustifica la costruzione da parte dell'autore di un artista che si ritrova nella posizione di *Kunst-Außenseiter: Die*

¹⁷⁰ In *Minetti*, pag. 205.

¹⁷¹ In *Minetti*, pag. 242.

*Freiheit des Wahnsinns versteht sich nur von der Höhe der Festung her, die ihn gefangen hält. Er verfügt nun aber nur über die grämlichen Personenstandsangaben seiner Gefängnisse, seiner stummen Erfahrung als Verfolgter, und wir haben unsererseits nur seinen Steckbrief.*¹⁷²

Risulta pertanto evidente come l'autore utilizzi il nome di un attore vivente e conosciuto non solo per approfittare delle sue qualità e capacità, bensì per tendere alla creazione di un modello, di una tipologia che corrisponde a quella dell'attore come artista, genio isolato e libero dai condizionamenti del mercato dell'arte. Quale sia la motivazione della scelta si può dedurre dalla stessa autobiografia dell'attore: egli è contraddistinto dalla passione e dall'ossessione per la recitazione sin dalla fanciullezza (*Schauspieler sein ist meine Art zu leben und mich zu äußern*, afferma a pagina 11); la sua spinta ossessiva verso una prestazione quanto più possibile perfetta lo avvicina al prototipo di artista presente in molte opere bernhardiane; l'attore mantiene un atteggiamento molto critico nei confronti del proprio talento e delle proprie prestazioni artistiche, per evitare condizionamenti dagli organi dell'industria culturale e per mantenere la propria indipendenza da direttori teatrali e dalla stampa, per mantenere insomma la sua autonomia artistica. L'opera di Bernhard presenta effettivamente una sottile ma continua alternanza fra la figura immaginaria chiamata Minetti e la persona fisica dell'attore, Bernhard Minetti. In un'intervista, alla domanda “*Wie minettihaft ist Minetti?*” l'attore risponde: *Ha, das ist schwer. Das ist schon Philologie, lieber Freund. Es ist viel, viel, viel von mir drin. Das spürt Bernhard wahrscheinlich, ohne, dass wir darüber diskutiert haben. (...) Ich kann Bernhard gegenüber nur meine Begeisterung äußern, meine Verehrung und Bewunderung für seine Literatur – insgesamt. Was er von mir abgelesen hat, wie ich wohl als Schauspieler bin,*

¹⁷² Citazione da *28 Sieben moderne Theaterstücke*, in *Spectaculum*. a pag. 329.

das ist teilweise in Minetti enorm und trifft haarscharf, nur ist Minetti natürlich im Leben leider [Minetti lacht] nicht so konsequent wie auf dem Theater.¹⁷³

E ancora, nella sua opera autobiografica *Erinnerungen eines Schauspielers*, riferendosi al suo ritratto in *Minetti*, afferma: *[ich hatte] nie das Gefühl, ebenso wie in „Minetti“ mich selbst zu spielen. Der da seine Rolle spielt, konnte auch Matkowsky oder Mitterwurzer heißen oder Werner Krauss oder Ulrich Wildgruber. Ich werde immer wieder gefragt, ob ich denn dieser Minetti sei, den Thomas Bernhard geformt hat. Ich kann dann nur mit einem flüchtigen Lächeln antworten und daran denken, dass große Teile meines Lebens in Bernhards Stücken ja gar nicht vorkommen. Andererseits trifft er im Kern mein Wesen als Schauspieler. In einem Ausmaß, welches Bernhard zu einer Hommage an die Schauspielkunst weitet. Der „Minetti“ ist darin allgemein.¹⁷⁴ Was er von mir erkannt hat, wie ich wohl als Schauspieler bin, was und wie ich denke, wie ich mich an den Zuständen oder Schwierigkeiten mit mir und dem Theater reibe, das trifft unheimlich. Nur ist Minetti im Leben nicht so konsequent wie der auf dem Theater. Als ich das Stück, „mein Stück?“, spielen musste, habe ich mich zu der Rolle verhalten, als ob es den Titel „Minetti“ gar nicht gäbe. Ich habe mich nicht freudig oder fälschlich mit der Rolle identifizieren wollen, der Name galt nicht, nur eine Figur.¹⁷⁵*

Nell'opera emerge pertanto la consapevolezza di essere un artista appartenente ad un'elite, che si distingue e si distanzia da tutti quegli artisti asserviti alle esigenze e alle richieste del mercato dell'arte. Nell'opera tuttavia l'attore viene abbandonato e dimenticato dal suo pubblico, contrariamente a quanto accade all'attore in vita. Si tratta dell'inevitabile conseguenza cui soggiace il *Grundtypus* bernhardiano, portata alle estreme conseguenze con il finale dell'opera, quando il vecchio attore si lascia ricoprire di neve indossando la

¹⁷³ In *Spielen: Poesie mit Sinnlichkeit erfüllen. Bernhard Minetti im Gespräch mit Oliver Ortolani (1984)*, in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pagg. 92 e 93.

¹⁷⁴ A pag. 273.

¹⁷⁵ A pag. 316.

maschera del Re Lear, simbolo di una arte attoriale solitaria ed egocentrica che diviene un tutt'uno con la vita stessa; questo è reso chiaro sin dall'inizio quando il protagonista definisce la maschera come il suo possesso più prezioso:

Diese Maske / des Lear / ist das Kostbarste / das ich besitze.¹⁷⁶

In tal senso il finale dell'opera più che una rinuncia può essere considerato come l'affermazione estrema di un'etica che afferma senza riserve, almeno teoricamente, la propria indipendenza artistica, l'autonomia dell'artista. Tale rivendicazione viene confermata ulteriormente dalle ultime battute dell'opera, pronunciate da un passante che invece di rivolgersi a lui come all'attore un tempo famoso, lo apostrofa con le parole

(...) der Künstler, der Schauspielkünstler¹⁷⁷

confermando così il suo trionfo come artista libero da influssi esterni, che conserva fino alla fine la sua identità di attore; egli non viene degradato ad animale, né perde la sua identità, ma la conserva fino alla fine presentando allo spettatore un'assoluta corrispondenza fra arte e vita.

Bernhard Minetti reagisce positivamente all'opera che porta il suo nome, definendo l'autore come *Sprachrohr*,¹⁷⁸ portavoce suo e degli attori in genere. L'attore Minetti, nell'impersonare il vecchio attore protagonista dell'opera bernhardiana, infonde al personaggio la sua personalissima fiducia nella vita e nel futuro. Pur portando in scena la tragica paura di esser giunto alla fine di tutto, egli mostra al contempo l'ardita fiducia che

¹⁷⁶ Pag. 209.

¹⁷⁷ Pag. 250.

¹⁷⁸ Nella sua autobiografia, a pagina 243.

tutto potrebbe ancora andare diversamente. Assistiamo sul palcoscenico ad un momento utopico: *So wie Minetti sind alte Männer gewöhnlich nicht, so wie Minetti koennten sie vielleicht sein; wenn sie nicht muede waeren, sondern entdeckersch, wenn sie die Nachtmuetze absetzen und die Geisteskappe auf.*¹⁷⁹ L'attore Minetti può in ogni momento far scomparire il vecchio tragico attore „Minetti“ per „giocare“ con lui lasciando emergere l'aspetto tragicomico, nell'accostamento di un vecchietto impaurito con il farsesco baro che ancora si illude con sogni di gloria e di protagonismo, e che delle ginocchia traballanti dirà

es sind die Nerven.

e con un sorriso nel viso rugoso sorriderà commentando a tal proposito:

Das entsetzliche Klima, wissen, Sie.¹⁸⁰

Con pochi tratti l'autore (e l'attore) mette in scena una completa analisi psicologica dell'età avanzata. Un altro esempio è dato dalla grande bocca dell'attore Minetti, che si trasforma in una O quasi infantile ogni qualvolta egli guarda speranzoso l'orologio, e la porta dalla quale il tanto atteso regista non entrerà mai. Tragicomico, infine, è il contrasto fra l'interlocutore, una giovane donna in attesa del fidanzato, che se ne sta seduta, ascoltatrice immobile e passiva, e che sottolinea ed evidenzia con il suo atteggiamento la completa solitudine dell'attore. Eppure qui Bernhard ci presenta anche una delicata ed inconsistente storia d'amore, così rara nelle sue opere. L'attore Minetti la porta in scena con sottile tenerezza, lasciando per un attimo da parte l'egocentrismo e l'ossessione artistica

¹⁷⁹ Così Benjamin Henrichs in un articolo pubblicato su *Die Zeit* del 10.09.1976, dal titolo *Dem Stumpfsinn die Geisteskappe aufsetzen*. In *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pagg. 140.

¹⁸⁰ *Minetti*, a pag. 212.

dell'attore "Minetti" per intenerire la voce, carezzare con lo sguardo la ragazza e dirle sottovoce, quasi una sottile preghiera:

Nicht nach Dinkelsbühl gehen, nicht nach Dinkelsbühl.¹⁸¹

E poi ancora, citando da *King Lear*, prima in lingua originale e poi in traduzione:

thou wert better in a grave / than to answer with thy uncover'd body.

(...)

Du wärst besser in einem Grab / als mit deinem unbedeckten Körper.¹⁸²

Solo a pochi attimi dalla fine assistiamo finalmente al primo, drammatico „Du“. La ragazza, fino a questo momento rimasta muta ed immobile, rivolge al signore comico che le parla una sola frase:

Magst du Musik?¹⁸³

Minetti sorride, sedotto, distende le gambe davanti a sé, ed ecco comparire il fidanzato tanto atteso. La giovane donna accenna un movimento verso l'uscita, poi torna al divano, aumenta il volume della radio che stava ascoltando, e la lascia a Minetti. Rimangono così da soli, l'attore Minetti a rappresentare il vecchio attore „Minetti“, e la musica. Si tratta di una delle scene più umane, toccanti e sentimentali che l'autore abbia mai scritto, la cui realizzazione doveva essere garantita appunto dalla regia di Claus Peymann e dalla presenza scenica di Bernhard Minetti.

¹⁸¹ *Minetti*, a pag. 243.

¹⁸² *Ibidem*, a pag. 244.

¹⁸³ *Ibidem*, a pag. 249.

L'autore sembra voler dedicare l'opera ad un attore che incarna il suo ideale di artista, non solo per le sue capacità e propensioni all'arte teatrale, ma per l'atteggiamento che egli ha nei confronti dell'industria culturale e del pubblico, che lo fa appartenere alla schiera di quegli artisti geniali isolati dalla società e completamente indipendenti da esigenze, richieste o condizionamenti commerciali o di mercato.

Ma l'opera ci parla in maniera diretta anche dell'assurdità della condizione umana: l'anziano attore attende inutilmente, poiché il direttore del teatro non arriverà, e il telegramma che lo stesso avrebbe spedito a Minetti non si trova; ci troviamo davanti ad un *Nicht-Erwartetwerden*¹⁸⁴ che diventa condizione dell'artista nella moderna società, ma che simboleggia la condizione dell'uomo stesso nel mondo, così che l'esistenza dell'artista diventa paradigmatica dell'esistenza umana in generale. La maschera che il vecchio indossa alla fine per trovare un ultimo rifugio, e che gli consente di mantenere inalterata la propria integrità e la propria dignità nonostante le avversità, viene così contrapposta alle innumerevoli maschere che, sempre in gruppo, attraversano il palcoscenico durante tutta la durata della rappresentazione, chiaro segnale di conformismo e di sottomissione della propria individualità ai ruoli e ai cliché proposti dalla società contemporanea. Il vecchio attore „salva la sua anima“ per aver mantenuto salda la propria posizione:

Teilhabe ja / aber nicht teilnehmen¹⁸⁵,

ci chiarifica l'autore in *Die Jagdgesellschaft*, a sottolineare l'importante ruolo di osservatore che ha l'artista, che gli consente di riconoscere i sottili condizionamenti operati dalla società e di renderli visibili attraverso espressioni artistiche appropriate.

¹⁸⁴ Dieter Hoffmann, *Prosa des Absurden*, pag. 379.

¹⁸⁵ Ibidem, citazione da *Die Jagdgesellschaft*, pag. 386.

L'attesa infruttuosa ha spinto molti critici a ricercare un collegamento con il Godot beckettiano, ed ha spinto lo stesso attore Bernhard Minetti a commentare in proposito: *Die Shakespeareschen Naturen sind mir nahe wie die Figuren von Pinter, Beckett oder Thomas Bernhard; sie haben das Weltgefühl unserer Zeit: dass etwas Schlimmes seinen Gang geht.*¹⁸⁶ Ma il collegamento con Beckett è, qui come in altre opere dell'autore, relativo ad una scelta di temi e problematiche comuni, piuttosto che ad una influenza di uno sull'altro. Troviamo nei due scrittori teatrali una affinità legata all'attenzione per la musica, alla struttura ermeneutica, alla tendenza monologante e ad un certo grado di ermeticità.

Ma il dramma *Minetti* ci pone di fronte anche ad un gioco sottile legato al concetto di identità. I piani del testo sono sovrapposti in maniera tale che è difficile stabilire con certezza dove siano gli elementi biografici, dove la riflessione poetica, dove elementi interstestuali e quali siano infine le parole che celano il pensiero dell'autore stesso. Innanzitutto è lo stesso titolo, lo abbiamo già visto, a trarre in inganno, in modo tale da rendere poco chiari i segnali esteriori del sistema comunicativo letterario: si parla dell'attore Minetti, oppure, come sostiene Hans Mittermayer, dell'attore Werner Krauss, o è ancora l'autore ad essere al centro, con la scelta insolita di intitolare l'opera ad un attore vivente? Ci troviamo davanti alla dissoluzione di quei confini normalmente previsti fra autore, pretesto, testo, interprete e recipiente¹⁸⁷, ed allo stesso tempo questo ci porta a riflettere sulla dissoluzione che subisce in tal modo la distinzione fra arte e vita. E' lo stesso Minetti, protagonista dell'opera, a suggerire una tale visione:

**Immer wieder nur die Schauspielkunst / Existen / Schauspielkunst / (...) /
Die Konstruktion ist eine dramatische theatralische / Das Mittel immer**

¹⁸⁶ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 190.

¹⁸⁷ Così sostiene Uwe Betz in *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, pag. 260.

wieder ein theatralisches / Der Gedanke / Schauspielkunst / Theater /
Existenz / ¹⁸⁸

Per proseguire poi poche pagine dopo:

**Wenn wir die Rechnung machen / machen wir die Rechnung ohne den
Schriftsteller / der Schriftsteller macht die Rechnung ohne den
Schauspieler / In jedem Fall / kommen wir in den Wahnsinn / Und wenn
der Schauspieler mit dem Schriftsteller abrechnet / und wenn der
Schriftsteller mit dem Schauspieler abrechnet / ist die Natur verrückt /
dann ist es Kunst meine Dame.** ¹⁸⁹

Assistiamo così ad una sovrapposizione e trasformazione dello scrittore in attore e viceversa, e ciò consente di poter leggere le affermazioni e le osservazioni relative all'arte drammatica come riflessioni su di un suo superamento. E' possibile ipotizzare che attore e scrittore siano fondamentalmente le due anime che convivono in Bernhard, e che sia dall'incontro di queste due istanze che nasce il punto di tensione fra arte e opera d'arte, fra scambio di ruoli ed identità, fra forma della rappresentazione e messaggio. Così l'attore, nella fallimentare ricerca di una identità, trova ruoli diversi grazie al lavoro dello scrittore, ed ha il vantaggio e la fortuna di poter cambiare maschera in ogni momento. Lo scrittore, d'altro canto, impara proprio dall'attore ad assumere e cambiare di volta in volta maschera, volto ed aspetto, senza fossilizzarsi né ripetere incessantemente sé stesso, aprendo la propria visuale in direzione di punti di vista molteplici.

¹⁸⁸ In *Minetti*, a pag. 215.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pag. 218.

Sostiene Minetti:

**Der Schauspieler reißt
dem Schriftsteller die Maske herunter
und setzt sie sich auf¹⁹⁰**

Anche lo spettatore viene coinvolto nel processo di consapevolezza relativo al proprio ruolo. Egli viene costretto dall'autore a identificarsi con i personaggi muti presenti in scena, e che rappresentano il pubblico silenzioso dei protagonisti monologanti. Si tratta di una posizione tutt'altro che comoda, come sostiene lo stesso Minetti:

Die großen Schauspieler haben ihr Publikum immer entsetzt / zuerst haben sie es hintergangen / und dann haben sie es entsetzt / in die Geschichtsfalle gelockt / in die Geistesfalle / in die Gefühlsfalle / hineingelockt in die Falle / und entsetzt / (...)¹⁹¹

Lo spettatore viene inizialmente adescato dalle proprie aspettative teatrali, per poi essere completamente disorientato dal vortice linguistico e dall'alternarsi di percezioni e maschere, senza avere la minima possibilità di orientarsi, e sottoposto allo „shock“¹⁹² della dissoluzione di confini definiti e stabili. La straordinaria collaborazione che vede all'opera Bernhard, Minetti e Peymann porta al dominio in scena della legge del “perturbamento”, come sottolinea ancora Minetti:

¹⁹⁰ Ibidem, pag. 222.

¹⁹¹ Ibidem, pag. 239.

¹⁹² Così Uwe Betz in *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, a pag. 264.

**Die Welt will unterhalten sein / aber sie gehört verstört / verstört verstört /
wo wir hinschauen nichts / als ein Unterhaltungsmechanismus heute /
(...)¹⁹³**

Tale “perturbamento” può essere paragonato ad un *Verfremdungsakt*, che unisce le concezioni teatrali di Bertolt Brecht e Antonin Artaud in un amalgama tutto particolare: lo straniamento avverrebbe così attraverso il risveglio del ragionamento e del raziocinio, come in Brecht, ma allo stesso tempo anche grazie allo sforzo di far emergere dall'inconscio il terribile ed il surreale, come nel *Teatro della Crudeltà*, allo scopo di opporsi in ogni modo all'*Unterhaltungsmechanismus* che disumanizza l'essere umano e lo standardizza costringendolo a seguire bieche regole di mercato.

¹⁹³ In *Minetti*, a pag. 221.

X. 2.1 Ilse Ritter

Ilse Ritter nasce nel 1944 e a soli 15 anni frequenta la *Schauspielschule* di Hannover. Tra il 1963 e il 1967 lavora per lo *Stadttheater* di Darmstadt, per poi continuare la sua brillante carriera di attrice in vari teatri tedeschi, fra cui lo *Staatstheater Stuttgart*, il *Deutsche Schauspielhaus* di Amburgo, lo *Schauspielhaus Düsseldorf*, e negli anni 1973-77 la *Schaubühne* di Berlino. Ha collaborato con importanti registi fra cui Luc Bondy, Armin Holz, Hans Kresnik, Hans Neuenfes, Claus Peymann, Peter Stein, Robert Wilson e Peter Zadek, ed è stata eletta attrice dell'anno nel 1985 e nel 1994. Oggi la sua attività di attrice la vede impegnata con il *Berliner Ensemble*.

In un'intervista con Anja Zeidler¹⁹⁴ durante una passeggiata fatta lungo il fiume Elba nell'aprile del 2003 l'attrice, donna semplice e non sofisticata, racconta di come si sia stupita quando Bernhard, nell'opera *Ritter, Dene, Voss*, le ha affidato il ruolo della sorella più giovane, che essa stessa considera aggressiva e maliziosa, così diversa da lei da farle pensare che l'autore l'abbia confusa e scambiata con Kirsten Dene. Bernhard rimane affascinato dall'attrice quando la vede recitare nella parte della figlia silenziosa in *Am Ziel*, diretta da Luc Bondy a Colonia, dove l'attrice per la prima si cimenta con un'opera dell'autore austriaco, rimanendo profondamente toccata dalle sofferenze della giovane protagonista incapace di esprimersi. Poco dopo Bernhard prova lo stesso entusiasmo per Kirsten Dene e Gert Voss impegnati nella rappresentazione di *Die Herrmansschlacht* diretta da Peymann a Bochum. Ilse Ritter, nel venire a conoscenza del testo a lei intitolato, associa in un primo momento il titolo ad un'opera di Albrecht Dürer del 1513, intitolata *Ritter, Tod und Teufel*.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Riportata in www.thomasbernhard.org/interviews/ilseritter.shtml.

¹⁹⁵ Si tratta di un'incisione a bulino conservata nella *Staatliche Kunsthalle* di Karlsruhe.

Interpretare la parte della giovane che lancia i suoi strali e le sue lamentele nascondendosi dietro il giornale o il fumo della sigaretta non è diverso dai tanti ruoli con i quali l'attrice si è confrontata nella sua carriera. Il regista Claus Peymann elimina subito ogni vanità dai tre attori protagonisti, chiarendo come Bernhard, nel rappresentare i tre fratelli, abbia in realtà in mente la famiglia Wittgenstein. Non si può non sottolineare, tuttavia, come il titolo dell'opera esprima comunque un omaggio, un riconoscimento al talento dei tre famosi attori tedeschi.

In *Ritter, Dene, Voss* la sorella più giovane mostra una sorta di sforzo disperato nel godere la vita e nel ribellarsi contro la tirannia del fratello dominante. Ma davanti alla presenza fisica di Ludwig la sua ribellione si fa muta, ed ella torna ad essere subordinata e sottomessa. Si era trattato quindi di una ribellione flebile, già suggerita dalle numerose ripetizioni, impallidita perchè mai sfociata in azione reale. Così ciò che a prima vista all'attrice era apparso come aggressivo e malizioso viene ora ad assumere i contorni di una povertà interiore che viene espressamente riconosciuta nel testo dalla sorella maggiore attraverso le parole:

Aus dir spricht immer nur dein Unglück.¹⁹⁶

Mentre Dene è indaffarata nel preparare la tavola per il fratello e nel servire le varie pietanze, la giovane Ritter, nel suo vestitino di chiffon chiaro, si limita a starsene seduta su una sedia vicino alla finestra, oppure su una poltrona a ridosso della parete, immersa nei suoi ricordi ed impegnata a lamentarsi della propria vita mentre deride la frenetica attività della sorella:

¹⁹⁶ In *Ritter, Dene, Voss*, a pag. 36.

Ich beobachte immer alles

(...)

Immer alles heruntergeschluckt / wie gesagt wird¹⁹⁷

Sono battute che caratterizzano non solo il personaggio ma anche l'attrice, che pur tuttavia è riuscita ad accrescere la propria autostima, è lei stessa ad affermarlo, grazie al teatro, anche grazie al teatro bernhardiano.

Thomas Bernhard e Ilse Ritter si incontrano di persona alla prima rappresentazione di Ritter, Dene, Voss a Vienna. Lei lo apostrofa con le parole *Ah, mein Autor!*, e lui le risponde chiamandola *meine Schauspielerin!*. Segue un abbraccio fra i due.

¹⁹⁷ In Ritter, Dene, Voss, a pagg. 44 e 45.

X. 2.2 Kirsten Dene

*Die Arbeit des Schauspielers ist nicht die pedantische Nachahmung des Menschen. Ist auch nicht seine Belehrung und analytische Unterweisung. Ist auch nicht seine Verzerrung, Auskühlung oder Verkünstlichung. Sondern seine Vergrößerung. Jeder Mensch ist ein Abgrund, heißt Büchners berühmter, schwindligmachender Satz. Schauspielern wie Kirsten Dene zusehend, können wir ergänzen: Jeder Mensch ist ein Riese.*¹⁹⁸

Così si esprime Benjamin Henrichs il 24 novembre 1991 presso il *Theater an der Ruhr* in Muelheim, in un discorso dedicato all'attrice, alla quale in tale occasione viene assegnato il *Gordana-Kosanovic-Schauspielerpreis*. Egli la definisce un'attrice sia comica che tragica, paragonandola ad un esploratore che, convivendo con tutte le sue paure, calca le scene pur non avendo mai un terreno sicuro sotto ai piedi, alla ricerca dell'irraggiungibile continente che Kleist definì *das unbekannte Land, das Seele heißt*.

A proposito del suo ruolo in *Ritter, Dene, Voss*, Siegfried Loefflel racconta:

Die Dene spielt, nervtötend und wahnsinnig komisch, eine Mischung aus Mimose und Krümelmonster. Sie gluckt über ihren Schüsseln, Platten und Saucieren, voll Kümmernis über die Appetitlosigkeit der Geschwister, und lässt sich unentwegt beleidigen.

Ihre Gegenstrategien reichen von unverdrossener Anhimmelei über eine stumme in sich hineinplärrende wässrige Gekränktheit bis zum Fressanfall, der auch größte Mengen von Kummer und Schnitzel in sich hineinkampft, ohne unmanierlich zu wirken. Nur wenn die Geschwister es gar zu arg treiben, dann schnappt sich die Dene das nächste Tablett und segelt aufschniefend Richtung Küche, aus der sie nach angemessener Frist wieder auftauchen wird – feucht ums Näschen, dramatisch umdüstert und mit dem Gewitterblick

¹⁹⁸ Il testo è stato pubblicato in *Weltkomödie Österreich*, pag. 474.

*eines beleidigten Spaniels. Wenn sie ein-, zweimal die Degischer spielen gesehen hat, wird die Dene unerreichbar sein.*¹⁹⁹

L'attrice nasce ad Amburgo nel 1943, studia drammaturgia e da allora lavora quasi esclusivamente per il teatro. Dopo aver recitato a Francoforte sul Meno e a Berlino giunge allo *Staatstheater Stuttgart* dove Peymann è direttore, e comincia così una lunga collaborazione che la porterà a seguirlo a Bochum nel 1979 e poi al *Burgtheater* di Vienna nel 1986 insieme al *Bochumer Ensemble*. Per lunghi anni la Dene ha interpretato il ruolo di Fraulein Schneider in *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, e la sorella minore nell'opera anche a lei intitolata, *Ritter, Dene, Voss*.

Nel 2010 ha ricevuto il *Nestroy-Theaterpreis*, un importante premio teatrale austriaco.

¹⁹⁹ *Die Teufel von Döbling* (*Profil*, 25/08/1986), riportato in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 172.

X. 2.3 Gert Voss

Gert Voss nasce nel 1941 a Shanghai, dove trascorre la prima infanzia, per poi tornare in Germania all'età di 6 anni. Il primo incontro con Claus Peymann avviene negli anni 1968-71, durante la sua collaborazione con lo *Staatstheater Braunschweig*, per poi ritrovarlo nel 1975 a Stoccarda, dove egli entra a far parte del Peymann-Ensemble, seguendo il regista a Bochum e poi al *Burgtheater* di Vienna. Collabora con diversi teatri nazionali, e nel 1986 interpreta Ludwig nell'opera *Ritter, Dene, Voss*, in occasione dei *Salzburger Festspiele*. Si tratta di un vero trionfo per i tre attori. Nel 1982 e di nuovo nel 1986 viene eletto *Schauspieler des Jahres* (la cosa si ripeterà ancora in alcuni anni successivi), nel 1987 riceve il premio Gertrud-Eysoldt-Ring e l'anno dopo viene omaggiato con la Kainz-Medaille, per citare solo alcuni dei tanti riconoscimenti che il pubblico e la critica gli hanno attribuito.

In realtà la prima rappresentazione dell'autore a cui Gert Voss prende parte, invitato da Peymann, è *Immanuel Kant*, dove egli recita la parte del pappagallo Friedrich: il suo lavoro si svolge esclusivamente dietro le quinte, da dove l'attore riproduce al microfono le parole ed i versi dell'animale previsti da copione. La parte è estremamente noiosa, per lui che non può mai salire sul palco, ma il risultato è apprezzabile, come racconta egli stesso in una conversazione con Claus Dermutz: *Bei der Premiere haben Traugott Buhre (sul palco il fratello di Immanuel Kant, che porta sempre con se una gabbia con un pappagallo impagliato) und ich den größten Applaus eingeheimst. Ich durfte mich mit dem Papageienkäfig verbeugen. Sogar der arme Peter Sattmann (che interpretava il protagonista dell'opera) bekam nicht so viel Applaus wie wir. Das war meine erste Begegnung mit Thomas Bernhard.*²⁰⁰

²⁰⁰ In *Die Verwandlungen des Gert Voss: Gespräche über Schauspielkunst*, a pag. 205.

In seguito, durante le prove di *Die Dämonen* di Lars Norén, Peymann racconta all'attore di essere stato a casa di Bernhard, e di aver trovato in cucina un biglietto attaccato alla porta con sopra scritto: *Ein Stück für Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss schreiben*.²⁰¹ Il testo *Ritter, Dene, Voss* voleva essere, fra le altre cose, anche un complimento indirizzato ai tre attori, come l'autore scrive nella stessa prefazione, ciononostante il testo non ha niente a che vedere, ancora una volta, con le tre personalità dello scenario teatrale tedesco. Il fratello si chiama Ludwig, le sorelle non hanno neppure un nome. Gert Voss sostiene anzi di rinvenire nella figura di Ludwig molti elementi autobiografici dell'autore, fra cui il fanatismo per la geometria e per le acrobazie del pensiero.

Nel 1986 avviene il primo incontro con Bernhard, che partecipa più volte come spettatore alle prove di *Ritter, Dene, Voss*, e assiste anche alla prima rappresentazione a Vienna. Racconta ancora l'attore: *Einmal habe ich Thomas Bernhard bei einer Lesung in Stuttgart erlebt, und sein Humor und seine Ironie gefielen mir irrsinnig. In dieser Situation wirkte er überhaupt nicht schüchtern. Aber Künstlern gegenüber war er sehr scheu und höflich – ganz im Gegensatz dazu, wie er über sie schrieb. Privat war er voller Verehrung und Achtung*.²⁰²

Per quanto riguarda la relazione con le sue colleghe, le attrici Kirsten Dene e Ilse Ritter, e la collaborazione nata dalla messa in scena dell'opera a loro intitolata, l'attore racconta: *Ich habe mit Ilse Ritter und Kirsten Dene immer sehr gerne gespielt. Das Zusammenspiel mit ihnen gehört für mich zu den glücklichsten Erlebnissen in meinem Leben. (...) Das kann man nur mit sehr wenigen Menschen erreichen. Bei der Mehrheit der Schauspieler ist es relativ beschränkt, was an Leichtigkeit beim Spielen entsteht. Die beiden Schauspielerinnen sind bereichernde Partnerinnen*.²⁰³

²⁰¹ Ibidem, pag. 206.

²⁰² Ibidem, pagg. 205-206.

²⁰³ Ibidem, pag. 237.

X. 2.4. Ritter, Dene, Voss

Non sono ancora passati dieci anni dall'opera *Minetti* e Bernhard, che spesso ha affermato di scrivere *nur für die Schauspieler*, regala al suo pubblico un'altra opera intitolata a tre attori tedeschi, Ilse Ritter, Kirsten Dene e Gert Voss. A due anni dal ritrovamento da parte di Claus Peymann a Ohlsdorf del già citato biglietto su cui era scritto *Nicht vergessen: Ritter, Dene, Voss – intelligente Schauspieler!* era seguita la scrittura dell'opera teatrale, *das eine Hommage war und diese Ehrbezeugung schon im Titel trug (...). Eine Einmaligkeit in der Theatergeschichte.*²⁰⁴ E' senza dubbio un omaggio ai tre attori, dunque, ma si tratta prima di tutto di un testo frutto delle riflessioni dell'autore sui Wittgenstein, nello specifico sull'amico Paul e sul ben più famoso zio, il filosofo Ludwig Wittgenstein.

Il testo risale al 1984,²⁰⁵ e racconta di tre personaggi surreali e tragicomici, tre fratelli eredi dell'industriale Worringer. A fare da cornice è l'elegante sala da pranzo di casa Worringer, dove le due sorelle discutono in attesa dell'arrivo del fratello. Ludwig è ospite della clinica psichiatrica Steinhof, situata nei dintorni di Vienna. I dialoghi lasciano intuire un rapporto traumatico con i genitori, forse un incesto da parte della madre di Ludwig che spinge il figlio diciottenne a fuggire prima in Scandinavia, a cercare poi la sua strada in un'università inglese, per rifugiarsi infine nel manicomio austriaco. Le due sorelle si definiscono attrici e lavorano effettivamente in modo regolare per il *Josefstädter Theater*, dove, si viene a sapere, possono scegliere qualsiasi parte preferiscano visto che il padre, il vecchio Worringer, ne ha acquistato a suo tempo il 51%, rendendo di fatto il direttore del teatro soggetto alle loro dipendenze. La sorella maggiore fa tutto il possibile per prendersi cura del fratello, fino a convincerlo a tornare a casa, mentre la più giovane teme la

²⁰⁴ Citazione tratta da *Werke 19*, a pag. 389.

²⁰⁵ Pubblicato come testo n. 888 della biblioteca *Suhrkamp* il 25 ottobre 1984.

triangolazione e vorrebbe fuggire, pur rimanendo infine passiva al suo posto. La prima parte dell'opera riguarda proprio la discussione animata che coinvolge le due sorelle prima dell'arrivo di Ludwig, incentrata proprio sui lati positivi e negativi di un ritorno del fratello nella casa paterna.

La prima rappresentazione dell'opera avviene il 18 agosto del 1986 in occasione dei *Salzburger Festspiele*, presso il *Landestheater* di Salisburgo, ad opera di Claus Peymann che porta in scena Gert Voss nei panni di Ludwig, e Kirsten Dene e Ilse Ritter rispettivamente nel ruolo di sorella maggiore e minore. Delle scenografie e dei costumi si occupa ancora Karl-Ernst Herrmann, che costruisce gli interni secondo le caratteristiche dello *Jugendstil*, quasi a suggerire un inferno esistenzialista, cornice perfetta per ospitare questioni legate alla sopravvivenza. La famiglia Worringer si pone degli interrogativi, in modo eccentrico, comico e tragico allo stesso tempo, dopo essersi riunita nella casa di famiglia. Per quanto riguarda possibili o probabili risposte, né l'autore né il regista sembrano interessati a entrare nel merito.

Bernhard presenzia alle prove ma non al debutto a Salisburgo. Siegfried Unseld, direttore della Suhrkamp, racconta a proposito dello strepitoso successo della rappresentazione: *Fuer mich wieder ein faszinierendes Erlebnis: zum ersten Mal seit langer Zeit ein Theater, das echtes Theater war, ein Text brillant, witzig und brillant (...) gespielt. Keine Sekunde irgendein Gefühl einer Länge und dies mit Pause an die vier Stunden. Und es ist einfach und kompliziert, es ist kein Stück über die Schauspieler Ritter, Dene, Voss, sondern eines über Wittgenstein, das Genie Bernhard ist von diesem Genie einfach ergriffen (...). Weil er aber in Bochum diese drei Schauspieler gesehen und sie ihm imponiert haben, schrieb er sein Stück auf diese drei Personen zu, aber es ist auch nicht so sehr ein Stück über Ludwig Wittgenstein, wie Bernhard ihn sieht, sondern ein Stück von Bernhard über Bernhard.*

*Einfach kompliziert.*²⁰⁶ Aggiungiamo a ciò i commenti in gran parte positivi della critica: *Claus Peymann hat die einzelnen Stimmen dieses Terzetts, das Bernhard mit harten Brüchen zwischen groteskem Furioso und zarten traurigen Melodien komponierte, ungemein behutsam aufeinander abgestimmt. (...) Als er sein Stück Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss widmete, hat Thomas Bernhard die vielschichtige Partitur bewusst drei ebenso außergewöhnlichen wie grundverschiedenen Schauspielern überantwortet. Sie nützen ihre Chance in vollen Zügen und auf höchstem künstlerischem Niveau. (...) Karl-Ernst Herrmann hat für die herrschaftliche Worringer-Hölle einen seiner suggestiven Räume geschaffen, die den Stil einer Aufführung wesentlich mitbestimmen.*²⁰⁷

Peymann replicherà a Vienna il 4 settembre dello stesso anno, con gli stessi attori. Questa volta l'autore farà capolino al termine della rappresentazione, per poi commentare telefonicamente in merito: *Wien sei ein großer Erfolg, so was, wie im Akademie-Theater, habe es seit Jahrzehnten nicht mehr gegeben.*²⁰⁸

Anche in *Ritter, Dene, Voss* è possibile respirare l'influenza di Samuel Beckett, in particolare per quanto riguarda la solitudine dei personaggi, la loro tendenza ad esprimersi tramite monologhi, la sceneggiatura spartana e la rinuncia a qualsiasi forma di orpello. Ma ciò che li distingue è il diverso confronto con l'elemento realistico, anche dal punto di vista dei costumi: i personaggi beckettiani non appartengono ad un ambiente storico e sociale preciso, definito o intuibile, al contrario dei protagonisti bernhardiani, che già attraverso il loro abbigliamento si danno una collocazione realistica. Quando però essi cominciano a dialogare o a monologare, utilizzando il tipico linguaggio musicale, ecco che Ludwig esce dallo scenario ristretto della famiglia dell'alta aristocrazia per divenire una figura la cui grandezza artistica ricorda da vicino i personaggi di Molière.

²⁰⁶ Citazione tratta da *Werke 19*, pag. 396.

²⁰⁷ Così Karin Kathrein su *Die Presse*, 20.08.1986, cit. in *Werke 19*, pag. 398.

²⁰⁸ In una telefonata con Burgel Zeeh, cit. in *Werke 19*, a pag. 397.

Non si tratta, come già abbiamo visto, di un'opera sulla vita degli attori Ilse Ritter, Kirsten Dene Gert Voss. Dietro al nome Worringer inoltre si cela la famiglia Wittgenstein, di cui Voss rappresenta un'ardita combinazione, poichè assume su di sè aspetti del filosofo Ludwig e del nipote pazzo, Paul, a cui Bernhard ha già reso omaggio nel racconto *Wittgensteins Nefte*. Cionondimeno *Ritter, Dene, Voss* è anche un'opera sugli attori Ritter, Dene e Voss, dato che l'autore ha pensato a loro quanto meno nella scelta del titolo. *Einfach kompliziert*, commenta anche Benjamin Henrichs²⁰⁹ E' evidente che chi non ha mai sentito parlare dei tre famosi attori tedeschi non può comprendere la natura del titolo. L'autore in un commento sostiene di aver pensato, durante il suo lavoro di scrittura, principalmente al suo amico Paul e a suo zio Ludwig Wittgenstein.²¹⁰ Wendelin Schmidt-Dengler suggerisce l'ipotesi che i riferimenti ed i rimandi presenti nel testo, implicitamente o esplicitamente, non siano altro che pretesti di cui Bernhard si serve per mandare i suoi lettori istruiti „a caccia“ e dar loro l'illusione di trovare le tracce di un lavoro filosofico, mentre in realtà l'opera sarebbe banale, ed il fulcro dato semplicemente da un pranzo, luogo ideale per sviluppare un processo comunicativo. Qui esplode una comicità che scaturisce dall'accostamento di elementi appartenenti a campi semantici e gnoseologici distanti fra loro, ma che non è limitata ad un semplice gioco umoristico. Quando il protagonista maschile dell'opera parla di filosofia e la sorella gli serve *Brandteigkrapfen*, le tipiche ciambelle austriache diventano simbolo di sopruso borghese, di una sottomissione dell'uomo alla donna, alla madre, alla famiglia. Si instaura una sorta di collegamento metaforico fra la filosofia ed il mangiare:

**In Bücher gehen wir hinein / wie in Gasthäuser / hungrig durstig /
ausgehungert mein Kind / Zuerst werden wir freundlich empfangen /**

²⁰⁹ In *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, a pag. 288.

²¹⁰ Tratto dalla quarta di copertina di *Ritter, Dene, Voss*, Suhrkamp, e Da Wendelin Schmidt-Dengler, in *Thomas Bernhard, Ritter, Dene, Voss*, a pag. 303.

**bedient / aber immer schlechter bedient / immer noch schlechter bedient /
und schließlich verjagt / oder wir selbst verlassen diese Gasthäuser
augenblicklich / weil wir ihren Gestank nicht mehr ertragen / das
Schlechtgekochte / das Miserabelservierte / aber natürlich nicht / ohne eine
ungeheuerliche Rechnung zu bezahlen / (..) Wir gehen in diese Philosophien
hinein / wie in offene Gasthäuser / und setzen uns gleich an den Stammtisch
/ und wundern uns / dass wir nicht gleich zur vollsten Zufriedenheit /
bedient werden / Wir sind durch und durch verärgert / auch über die
widerlichen Leute / die sich mit uns in diesem Gasthaus breitgemacht
haben / (...) So gehen wir in die großen Namen hinein / die uns eine
philosophische Mahlzeit versprechen / und sie ist immer nur ungenießbar /
Wir gehen in Bücher hinein wie in Gasthäuser / das ist unser Unglück.²¹¹**

Ludwig si presenta come un despota, un dittatore, che esercita l'autorità nel suo regno, rappresentato e delimitato dal salone della casa paterna. Egli è inoltre un fanatico dell'ordine, e della „verità“. Quando Ludwig sputa la ciambella che la sorella con tanta insistenza vorrebbe fargli mangiare, si tratterebbe secondo Peymann di una vera e propria ribellione anarchica nei confronti delle prevaricazioni di una vita. Comico, dunque, ma drammatico al contempo. La sua residenza a Steinhof rinforza in lui il rigetto di qualsiasi norma o istituzione, poiché gli concede quella *Narrenfreiheit*,²¹² come egli stesso afferma, che gli dà licenza di interpretare il ruolo del pazzo all'interno dell'istituzione che gli dà asilo. Perciò egli può affermare:

**Wir gehen tatsächlich / auf einen Vertrag ein / aber wir brechen ihn / jeder
Vertrag muss gebrochen werden / Wenn wir einen Vertrag unterschrieben
haben / müssen wir ihn brechen / Verträge sind tödlich / (...) / Entweder
wir unterschreiben keine / oder wenn wir sie unterschrieben haben /
müssen sie von uns gebrochen werden / die ganze Menschheit wird von
Verträgen zusammengehalten / und wird von diesen Verträgen erstickt²¹³**

²¹¹ Ritter, Dene, Voss, pagg. 119-121.

²¹² Ibidem, pag. 143.

²¹³ Ibidem, pag. 98.

Ritroveremo la *Narrenfreiheit* in *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, come obbligo ed opportunità che il regista ha di ribellarsi contro lo Stato ed i potenti, che pur consentendo la sua esistenza sono il principale bersaglio della sua critica, la quale nasce e si esplica all'interno dell'istituzione stessa. L'ospedale psichiatrico e la casa di famiglia rappresentano in *Ritter, Dene, Voss* i due luoghi „istituzionali“ all'interno dei quali egli vive la propria esistenza e contro i quali si ribella. I privilegi che egli vive a Steinhof in termini di *Narrenfreiheit* sono paradossalmente consentiti proprio dall'eredità paterna, come riconosce la sorella minore quando afferma:

**Du kannst dort machen was du willst / fast alles / Du bezahlst ja auch
siebentausend am Tag.²¹⁴**

Ma quando il fratello afferma

**Ich bin der einzige in Steinhof / der nicht entmündigt ist / ich genieße die
Narrenfreiheit kleine Schwester²¹⁵**

egli mette in luce la corruzione che contraddistingue l'istituzione ospedaliera, poiché gli consente di comportarsi liberamente, come vuole, approfittando dei vantaggi economici che ne ricava:

**Nur weil ich sie alle mit Tausendschillingscheinen füttere / existiere ich
noch / Steinhof ist eine Bestechlichkeitsanstalt²¹⁶**

²¹⁴ Ibidem, pag. 163.

²¹⁵ Ibidem, pag. 143.

²¹⁶ Ibidem, pag. 150.

E' il suo denaro a consentire a Voss di usufruire a Steinhof di un significativo grado di libertà, vivendo pertanto come un privilegiato piuttosto che come un paziente, ed in questo senso egli considera l'ospedale psichiatrico come un teatro, un palcoscenico dove egli può interpretare il ruolo del folle. Egli si rammarica di avere come unico pubblico il direttore dell'ospedale:

Aber ich habe ja nur den Direktor in Steinhof / die Patienten sind absolut stumpfsinnig / das ist das Faszinierende / dass sie so grenzenlos stumpfsinnig sind.²¹⁷

La performance di Ludwig si esplica nel doppio ruolo che egli interpreta a Steinhof e nella casa di famiglia, ed è in entrambi i casi determinata dal suo bisogno di reagire di fronte a tutto ciò che è convenzionale. Egli necessita dei limiti impostigli dai luoghi che svolgono la funzione di asilo, per poter poi definire sé stesso nella ribellione contro di essi. Una volta giunto nella casa paterna, le sorelle fanno in modo che egli possa continuare a rappresentare il suo ruolo, come fosse un giullare di corte. Ciò è particolarmente evidente nella terza scena, *Nach dem Mittagessen*, dove le sorelle assistono in qualità di spettatrici passive al monologare del fratello. L'eccentricità e le pretese filosofiche di Ludwig non sono prese sul serio né dalle due sorelle, né tanto meno dal fratello stesso, poiché al di là di ogni tentativo di utilizzo della *Narrenfreiheit* rimane la consapevolezza della futilità della condizione umana. In questo Bernhard e Beckett si incontrano, poiché condividono lo stesso paradosso come principio fondante del loro lavoro, riguardante il dilemma dell'artista in una società priva ormai di una filosofia accettabile e condivisa, e incapace di

²¹⁷ Ibidem, pagg. 93.

concepire una definizione solida e comprensibile che dia ragione e senso alla struttura del proprio universo.²¹⁸

L'eterno accostamento fra sublime e banale ha inizio sin dall'attesa che il titolo suggerisce: ci si aspetta uno dei più importanti attori tedeschi, ed ecco comparire in scena un mostro brutto e cattivo, un piccolo e magro nazista, in accappatoio. L'attore protagonista (Gert Voss) racconta in proposito: *Wir geben alle sauf, sagt Ludwig, um alles zu gewinnen, und sind am Ende weniger wert als am Anfang. - Das ist so einer dieser schrecklichen Vergeblichkeits- und Vernichtungssätze. Solche Sätze mutet Ludwig sich zu, um weiterzuleben. Er beschönigt nichts. Er beschreibt die Hoffnungslosigkeit wortwörtlich, radikal und macht trotzdem weiter. Diese Haltung finde ich an Thomas Bernhard so bewundernswürdig. Die meisten Menschen suchen sich einen Trost.*²¹⁹ Il tragico e il comico si compenetrano, poichè anche nel momento in cui il testo suscita una risata non si può far a meno di percepire il dolore di colui che non può vivere nel modo in cui vorrebbe, perché impedito da una malattia mentale o fisica, e dalle limitazioni che la vita in mille modi impone all'uomo. Nel caso in esame, ci troviamo davanti ad un personaggio che vive perennemente in contatto con la consapevolezza di poter morire il giorno seguente. L'autore si confronta sempre con personaggi situati sulla soglia, *die am Rand stehen*:

Immer an der Grenze der Verrücktheit - dice la sorella parlando di Ludwig –
niemals diese Grenze überschreiten / aber immer an der Grenze der
Verrücktheit / verlassen wir diesen Grenzbereich / sind wir tot.²²⁰

Questa è una delle descrizioni più dirette e chiarificatrici di Ludwig, e se vogliamo dell'autore stesso. Facile sarebbe oltrepassare l'orlo dell'abisso, di qualsiasi abisso si tratti,

²¹⁸ Così Martin Esslin in *Beckett and Bernhard: A Comparison*, in *Modern Austrian Literature* 18, Vol. 2, 1985, pagg. 71 e 72.

²¹⁹ In *Die Verwandlungen des Gert Voss*, pag. 227.

²²⁰ Nel testo, a pagina 39.

molto più difficile è prendere consapevolezza della propria posizione, e sostenerla, con dignità e coraggio.

La volontà di creare un'opera complessa che riesca a restituire tutto ciò nasce con la scelta stessa degli attori che dovranno calcare la scena: si tratta di tre personalità interessanti e autorevoli, profondamente diverse fra loro, che Peymann riesce ad orchestrare con estrema prudenza sul palcoscenico. L'attenzione non è posta sulla comunicazione, ma sulla magistrale rappresentazione di situazioni. Se vi è un messaggio, questo non viene mai ostentato. Il regista focalizza l'attenzione sulla banalità degli accadimenti quotidiani piuttosto che sulla triste realtà della disperazione esistenziale, accentuando l'elemento comico fino a farlo sfociare nel grottesco. Gert Voss paragona l'opera all'attività di un equilibrista, che fa acrobazie con piatti o arance: i protagonisti dell'opera di Bernhard lo fanno con le parole, sono acrobati del pensiero. Ludwig può essere visto come un ribelle che tenta inutilmente di operare una rivoluzione all'interno della sua famiglia, senza possedere la forza per portarla a compimento. Si scaglia pertanto contro le sorelle, che ama e dalle quali è però fortemente dipendente, tentando ogni giorno di distruggerle con le parole, come nel caso in cui dice loro:

Millionen Kinder verhungern in Afrika / und ihr lasst euch malen.²²¹

A tale proposito l'attore Gert Voss racconta ancora: *Er kämpft gegen die Sentimentalität und gegen die Verlogenheit. Gleichzeitig ist Ludwig ein unerbittlicher Patriarch in dieser Familie, er beherrscht seine Schwestern und übernimmt den Part des Ersatzvaters für sie. Und dann ist er wieder ganz kindlich, wie ein Clown. In Ludwig ist ungeheuer viel Witz, Tragik und Größenwahnsinnig. Auch an seine Einsamkeit habe ich immer gedacht.*²²² In un

²²¹ Ritter, Dene, Voss, a pag. 128.

²²² Die Verwandlungen des Gert Voss, pag. 207.

colloquio con Krista Fleischmann l'autore ha parlato di un *Todesvogel*, che Voss immagina sempre sulla spalla di Ludwig, a ricordargli la limitatezza e finitezza della vita, e a fungere da sprone affinché egli ne faccia l'uso più pieno possibile. Proprio per il fatto di avere sempre davanti a sé la realtà della morte, egli può e deve sentirsi legittimato ad esprimersi senza remore, a dire la „verità“, e a lottare per essa.

Le due sorelle, i cui nomi ci rimangono oscuri, reagiscono ai malumori e alle angherie del fratello in modi differenti: Kirsten Dene si rifugia nell'attività culinaria, nel tentativo inutile di allietare il fratello ed alleggerire il suo spirito pesante, o forse perfino di nutrirlo fino alla morte, aumentando pertanto paradossalmente il suo malumore e la sua rabbia; l'altra sorella, impersonata da Ilse Ritter, si rifugia nel fumo. In un momento in cui sono soli Ritter e Voss si baciano come fossero amanti che si incontrano nuovamente dopo tanto tempo, ma quando la sorella li sorprende ognuno di loro si ritira nella propria solitudine, lasciando spazio all'aumentare costante della paura e della disperazione che colgono il fratello al rientro nella casa di famiglia. La presenza di rituali sembra voler arginare tali sentimenti negativi, così come l'alternanza di attività durante la giornata, prima la colazione, poi la musica, in sequenza ordinata e consecutiva, crea un ritmo che ben si adatta alla situazione posta in scena, che è quella di un malato che per motivi medici vede scandita la sua giornata in segmenti precisi. Ciononostante la paura del vuoto e della solitudine esistenziale aumenta gradualmente ma inesorabilmente e dilaga attraverso il malumore e la rabbia di Ludwig, che cresce alla fine del pasto, alimentata da quella spossatezza che caratterizza il momento della digestione, e che lo spinge a ribellarsi contro la mentalità ristretta e superficiale delle due sorelle. Dopo la tempesta umorale egli si accascia, come fosse stato lentamente ma inesorabilmente avvolto dalle ragnatele nelle quali le sorelle lo hanno avviluppato. Ci affidiamo ancora alle parole dell'attore, Gert Voss, per comprendere la tensione utopica che si nasconde dietro all'opera: *Bei der*

*Brandteigkrapfen-Orgie enthauptet Ludwig den ganzen Tisch und zieht am Schluss das Tischtuch weg. Das ist die Revolution des Geistesmenschen: Man versucht etwas mit Worten zu verändern und scheitert. Man könnte hier gut an Beckett anknüpfen: scheitern, scheitern, immer wieder scheitern. Thomas Bernhard sprach beinahe in der Syntax und Diktion seiner Figuren. Wenn man genau liest, kann man seine Kurzatmigkeit hören. Es besteht die Gefahr, dass man seine Sprache wie eine Manie bedient. Man muss sie immer wieder erfinden. Die Wiederholungen darf man nicht als mechanische Wiederholungen spielen, denn sie sind widersprüchlich und enthalten gegeneinander laufende Gedanken. Es sind Fermaten. Insofern empfinde ich an Bernhards Sprache keine aufgesetzte Künstlichkeit. Sie hat etwas mit dem Duktus seines Denkens zu tun.*²²³

In *Ritter, Dene, Voss* ritroviamo alcuni temi che hanno accompagnato la scrittura dell'autore sin dagli inizi, in particolar modo la relazione fra fratelli, l'isolamento del protagonista e il rifiuto dell'eredità paterna o, comunque, la ribellione nei confronti delle proprie origini. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, lo studioso Dieter Hoffmann ne ha ipotizzato la volontà di distruzione, sviluppando una tesi che ha approfondito non solamente gli aspetti esistenziali e storici ad essa collegati, ma che ha evidenziato, ed è questo ad interessarci, *die politische Ebene, auf der das Motiv des Erbverzichts die fatalen Folgen der Kontinuität inhumaner sozioökonomischer Strukturen bei oberflächlicher Demokratisierung der Gesellschaft sowie konkret die fehlende Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit thematisiert.*²²⁴ La volontà di annientamento ricorda secondo Hoffmann le fantasie distruttive del movimento espressionista sviluppatosi agli inizi del secolo XX, nel periodo immediatamente precedente lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, ma a differenza di quelle il nostro autore non può più coltivare speranze di miglioramento utopiche, condizionato come è da due guerre mondiali, da un Olocausto e

²²³ Ibidem, pagg. 208 e 225.

²²⁴ In *Prosa des Absurden: Themen – Strukturen – geistige Grundlagen*, a pag. 390.

dal fallimento delle utopie comuniste. Ciononostante tale approccio sociopolitico rimane strettamente legato alla ricerca di un nuovo inizio culturale e spirituale, il che ci fa venire alla mente quanto l'autore esplicita nel romanzo del 1986, *Auslöschung*:

Das Alte muss aufgegeben werden, vernichtet werden, so schmerzhaft dieser Prozess auch ist, um das Neue zu ermöglichen, wenn wir auch nicht wissen können, was denn das Neue sei, aber dass es sein muss, wissen wir(...).²²⁵

Ciò che in *Minetti* viene imputato all'arte classica, viene qui attribuito ad un contesto storico-familiare che tiene imprigionato il protagonista e gli impedisce di essere libero e di progredire, di evolvere, di operare una *geistige Entwicklung* affrancandosi dalle ideologie e dalle convenzioni del passato. L'opera sembra voler contraddire l'accusa di misantropia che è spesso stata rivolta all'autore; *Ritter, Dene, Voss* esprimerebbe il profondo amore per la verità che contraddistingue l'autore, il personaggio di Ludwig è una figura complessa che racchiude in sé tutte le potenzialità e le possibilità dell'animo umano, composto dal banale e dal sublime, dal tragico e dal comico: egli è contemporaneamente un genio, uno spericolato funambolo, un fanatico della verità, un tiranno, un bambino, un clown, un malinconico, un uomo alla ricerca della morte, che però della morte ha profondamente paura. *All diese Empfindungen können nur aus der Feder eines Dichters kommen, der ein großer Menschenliebender gewesen sein muss*, sostiene Gert Voss.²²⁶

L'opera si confronta anche con il tema della follia, che troviamo introdotta fin dall'inizio, quando viene chiarita la provenienza di Ludwig da un ospedale psichiatrico dove è stato rinchiuso per problemi non meglio specificati. Ma la pazzia non viene resa in modo esplicito, e a questo mira lo stesso Gert Voss nell'interpretare Ludwig, quando cela la follia

²²⁵ *Auslöschung*, pag. 211.

²²⁶ *Die Verwandlungen des Gert Voss*, pag. 234.

dietro alla precisione con la quale interpreta le varie fasi, che solo nell'andamento generale della rappresentazione, nella visione d'insieme, appaiono infine come contraddizioni. Tale precisione (derivata in parte dagli studi filosofici del protagonista) spinge lo spettatore a riconoscere che qualcosa non va, pur non essendo in grado di chiarirlo in termini precisi, poiché il protagonista non si può definire schizofrenico o affetto da una malattia mentale clinicamente determinata. Ciò che appare è un uomo che si rifiuta di adeguarsi ai ruoli che la società o la famiglia tenderebbero a imporgli. Egli rimane sempre sulla soglia, e da questa sua posizione ai margini sembra derivare il suo malessere, la sua rabbia, il suo rifiuto. Il disagio è accentuato dalla formazione filosofica di Ludwig, che gli ha concesso un pensiero preciso e puntuale, e che raggiunge gradi di esagerazione che acquiscono la solitudine e la distanza che lo separano dalla famiglia e dalla società.

Il 12 febbraio del 2004, in occasione del 15° anniversario della morte di Bernhard, il *Burgtheater* di Vienna ha deciso di ricordare l'autore portando in scena *Ritter, Dene, Voss* lasciando che i protagonisti fossero ancora una volta gli attori originari, vent'anni dopo la prima rappresentazione del 1986. E' stato per loro interessante notare come l'aumentare dell'età e il trascorrere degli anni abbia portato alla messa in scena di una maggiore e più profonda sensazione di stanchezza, quella che proviene appunto dal trascorrere del tempo e dal procedere lungo il sentiero della vita; così la rassegnazione, l'indignazione, la ribellione, lo sdegno e la disperazione sono risultati più profondi, inevitabilmente e quasi senza volerlo, così come è stato più semplice e spontaneo concentrarsi sulla *kurzatmigkeit* del testo, che ha molto a che fare con il fisico e che in Bernhard ha una origine anche fisiologica, collegata come abbiamo visto ai problemi respiratori che lo hanno accompagnato sin dalla tenera età e per tutta la durata della sua vita. Essendo più vicini alla fine della loro vita, hanno potuto comprendere più facilmente come la vicinanza alla morte abbia potuto rendere Ludwig particolarmente radicale nel suo modo di pensare.

XI. Rapporto fra scrittore e regista

(...) weil im Plädoyer für das Theater das letzte Wort denen zufallen muss, die das Theater machen; vor allem aber der mutigen Zuversicht wegen, mit der Peymann für das Theater spricht, für Theater als eine Form zu leben.

Peter Iden²²⁷

Samuel Beckett, qualche anno prima di Bernhard, si era già occupato di problemi di regia, fino a dirigere direttamente la realizzazione in scena di *Endgame*, nel 1967 presso il teatro Schiller di Berlino. Lo fece in maniera molto seria e metodica, preparando dettagliate istruzioni per lo svolgimento dell'azione per ogni riga del testo. La mattina in cui per la prima volta si recò a teatro per le prove, ebbe a dire: *I don't want to talk about my play, it has to be taken purely dramatically to take shape on the stage. There's nothing in it about philosophy, the only interest of the play is as dramatic material.*²²⁸

Anche Thomas Bernhard, è noto, scrive le sue opere teatrali tenendo ben presente il tipo di regia necessaria per la loro messa in scena. Per questo però egli si affida a registi di chiara fama e capacità. La collaborazione più lunga ed importante sarà quella con il regista e direttore teatrale Claus Peymann. Ciò risulta chiaramente, a titolo esemplificativo, da alcune lettere conservate presso il Thomas-Bernhard-Archiv di Gmunden, scritte a Josef Kaut²²⁹ in occasione dei *Salzburger Festspiele*, di cui trascriviamo alcune parti:

19 Oktober 1980

Lieber verehrter Josef Kaut,

mein Stück ist fertig, worüber ich selbst natürlich sehr glücklich bin und einer Aufführung in Salzburg im kommenden Jahr steht nichts im Wege,

²²⁷ Postfazione a *Theater als Widerspruch. Plädoyer für die zeitgenössische Bühne*, pag. 229.

²²⁸ in *Samuel Beckett. The Last Modernist*, di Anthony Cronin, pag. 556.

²²⁹ E' stato presidente dei *Salzburger Festspiele* tra il 1971 e il 1982.

vorausgesetzt, dass Peymann die Arbeit macht, denn ein anderer Regisseur kommt für mich in diesem Fall nicht in Frage. Dieses Stück ist nicht nur für Salzburg ideal, sondern nur für Peymann bestimmt.

Die Arbeit in Bochum hat zu einem, ich muss selbst sagen, wunderbaren Ergebnis geführt. Wenn ich es sagen muss, wir können uns kein idealeres Team wünschen als Peymann und den besten Bühnenbildner überhaupt: Karl-Ernst Hermann. Beide stehen bereit. (...)

Es hängt also tatsächlich alles davon ab, ob die Salzburger Festspiele den Claus Peymann diese Arbeit machen lassen. Wenn ja, so werden Sie augenblicklich das Stück zugeschickt bekommen und die Arbeit kann beginnen.²³⁰

Questa lettera riguardava probabilmente la messa in scena di *Am Ziel*, di cui l'autore aveva già scritto, allo stesso Josef Kaut, qualche mese prima:

26 August 1980

(...) Der Titel des Schauspiels ist "Am Ziel" und es ist eine Komödie für neun Personen, davon drei große Rollen, wobei ich diese nur mit den allerbesten Schauspielern besetzt sehen kann. Diese Vorstellungen müssten dann in Oktober besprochen werden. Ich habe heute Vormittag mit Peymann telefoniert, den ich kommende Woche während der Endproben in Bochum zum Weltverbesserer mit Minetti treffen werde und er ist tatsächlich bereit für kommendes Jahr. Ich glaube, dass wir sogar eine glückliche Konstellation zusammenbringen werden. Das Stück passt natürlich nur ins Landestheater und es wäre noch aus einem andern Grund wunderbar, wenn wir nächstes Jahr die Komödie dort aufführten: Nölte (wenn es stimmt, dass der dort nächstes Jahr Dantons Tod inszeniert) und Peymann als die beiden für mich bedeutendsten und interessantesten Schauspielgeburtsshelfer überhaupt, an einem Theater in einem Monat! Das wäre in jedem Falle ein Höhepunkt!²³¹

²³⁰ Thomas-Bernhard-Archiv, TB B [270/1/1]

²³¹ Ibidem.

L'attore Bernhard Minetti nella sua già citata autobiografia propone un ritratto del grande Claus Peymann, da cui è possibile comprendere le ragioni della lunga collaborazione che è esistita fra lo scrittore e il regista: *Ohne die unerschrockene Bemühung Claus Peymann um Thomas Bernhard wäre Bernhards Bühnenwerk nicht in unser aller Bewusstsein. Peymann ist ein hervorragender Intendant. Er hat den absoluten Glauben an das Theater. (...) Er kann sich nicht vorstellen, dass es kein Theater gäbe. Seine Reibereien mit den Auftraggebern, den Behörden oder mit Presseleuten verweisen nur auf die Unabnutzbarkeit dieser Leidenschaft. Peymann lebt aus einer unvoreingenommenen und unbeeinflussten jugendlichen Offenheit; er sieht die Dinge frisch und neu – auf heutige Weise. Er will seine Mitarbeiter und sein Publikum beglücken, er will sie lebendig haben. Ich habe das Gefühl, er möchte selbst auf ganz unkomplizierte Weise glücklich sein. Sein Instrument dafür ist das Theater.*²³²

Molti dei più importanti registi che lavorano in quegli anni in Germania, fra cui lo stesso Peymann, sono profondamente condizionati dagli avvenimenti politici degli anni '60, culminanti con le rivolte studentesche del 1968. Tali inizi hanno profondamente influenzato e modificato i contenuti e le strutture del teatro, dando inizio per esempio, nel 1971, al *Mitbestimmungsmodell*, un modello che prevede una gestione di gruppo per la regia di un'opera teatrale. Lo stesso Peymann ha incoraggiato la presenza accanto a sé di altre persone esperte del suo settore, quali Alfred Kirchner o Horst Siede, nell'interesse degli attori, che potevano così avere diversi punti di riferimento e di stimolo per il lavoro teatrale. La fervida attività che ha caratterizzato gli anni successivi, nonostante i molti insuccessi e gli errori commessi, è stata di stimolo e di impulso per il lavoro teatrale, nel concepire una nuova drammaturgia, una nuova scenografia, un nuovo teatro, concepito

²³² *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 277.

come il centro di un'arte vitale, punto d'incontro di spontaneità ed immaginazione, luogo dove sperimentare e mettere in gioco le possibilità e le potenzialità dell'uomo e dell'artista.

L'attività di regia assume una importanza ed un credito destinati ad aumentare col tempo, come sostiene Peymann nella già citata intervista pubblicata negli anni '80:

Wir sind das Theater. Man kann natürlich ohne die Autoren nicht auskommen. Aber auf der anderen Seite sind wir uns auch selber unserer Funktion oder des Sinns unserer Arbeit zu wenig bewusst. Wir sind uns einfach zu wenig bewusst, was wir können. Ich habe das Glück gehabt, dass in Stuttgart einfach klar wurde, wie wichtig Theater ist. (...) Ich weiß, dass das geht mit dem Theater, und ich weiß, dass das in der jetzigen gesellschaftlichen Situation hier in Österreich wie in der Bundesrepublik der Auftrag ist, die Utopie des Menschen zu bewahren oder immer wieder erneut zu beschreiben oder zu behaupten – das ist geradezu Gesetzespflicht – man müsste es ins Grundgesetz aufnehmen, da es sonst keiner mehr tut! (...) Und wenn eine Gesellschaft sich nicht selbst eine Sehnsucht nach Verbesserung erhält und eine Utopie wachhält – und wenn es auch nur der Traum von der Dimension der Menschen einer vergangenen Epoche ist. (...)

Wenn diese Projektion nicht immer wieder aufgestellt wird, wird unsere Gesellschaft in ihrem eigenen Beton ersticken. Sie wird ersticken und sich schließlich mit den schrecklichen Explosionen der Irrationalität befreien: mit Krieg!

Die Kunst hat eine einzigartige Funktion. Aus dieser Kraft heraus glaube ich ans Theater.²³³

²³³ In *Theatermacher*, pag. 132.

XI. 1.1 Claus Peymann

Bernhard ist wie eine Droge. Die Menschen werden gefangen genommen von dieser Welt. Sie verfallen dieser Welt.²³⁴

Für mich hat sich Theater als urbaner Ort zuerst einmal zu orientieren an den Leuten in der Umgebung von zehn bis fünfzehn Kilometern, es geht um die Menschen, die abends zu Fuß oder mit einem Opel Kadett noch wieder nach Hause kommen können. (...) der Orientierungspunkt war immer die nächste Straßenecke. Ich denke da ganz regional lokal. Theater ist Versamlungsstätte, Meinungsplatz für die Leute seiner Umgebung. Diese Umgebung will ich theatralisch durchdringen.²³⁵

Claus Peymann

L'intento di penetrare attraverso il teatro nell'ambiente circostante risale a impulsi primordiali. Sin dagli albori dell'umanità, l'uomo ha assecondato la spinta a mettere in scena le proprie paure e speranze, i propri desideri. La distanza fra le ancestrali danze di guerra e le moderne rappresentazioni teatrali non è poi così abissale. Attraverso imitazioni, rappresentazioni e danze l'uomo ha da sempre tentato di superare i problemi che non era in grado di risolvere da solo, rappresentando il leone che avrebbe poi cacciato, o ballando per allontanare la paura della peste. Per Claus Peymann il ruolo del teatro assume tanta più importanza, quanto più ci troviamo davanti a processi sociali spietati ed inesorabili che vanno nella direzione di una eccessiva standardizzazione, globalizzazione, repressione e chiusura, in *eine sich versteinernde, sich einbunkernde Gesellschaft*.²³⁶ Tale posizione può essere considerata come il naturale approdo di un intellettuale che ha vissuto in prima persona gli stravolgimenti e gli scontri sociali e culturali degli anni '60.

²³⁴ In un'intervista con Benjamin Henrichs del 2004, riportata in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 81.

²³⁵ Tratto da un'intervista con Peter Iden, pubblicata in *Theater als Widerspruch*, pag. 229.

²³⁶ *Ibidem*, pag. 233.

Claus Peymann, nato a Bremen nel 1937, ha studiato, fra le altre cose, germanistica, anglistica, filosofia e scienza del teatro presso l'università di Amburgo, dove ha anche partecipato attivamente al movimento teatrale studentesco (*Studententheaterbewegung*) in qualità di regista. La sua prima opera portata su un palcoscenico è stata *Der Tag des großen Gelehrten Wu*, di Bertholt Brecht. Il teatro istituzionale del decennio precedente aveva subito in maniera passiva il clima *biedermeier*, privo di stimoli, conservativo e teso al mantenimento di una piatta sopravvivenza, nelle mani della generazione che era sopravvissuta al Nazismo, e che in molti casi lo aveva condiviso, accettato o tollerato, e si adagiava in un atteggiamento accomodante in politica, prudente in campo morale e lungimirante, tutto teso al profitto, nel settore economico e della ricostruzione. Le eccezioni sono rappresentate da grandi personalità quali Kortner, Piscator e Brecht. E dal teatro studentesco, che si riunisce una volta l'anno, per dieci giorni, a Erlangen, richiamando l'attenzione dell'opinione pubblica indipendente, del giornalismo alternativo e dei giovani letterati. Al centro delle discussioni più animate è la questione del *Brecht-Boycott*: E' possibile portare in scena Brecht dopo la costruzione del muro? Domanda ideologica e retorica, poichè a Erlangen Brecht è uno degli autori maggiormente rappresentati. Il teatro di Brecht viene visto come il teatro della rivoluzione, che partendo dall'arte e dal palcoscenico si fa strada nella società per divenire azione politica. „*Das Berliner Ensemble war das grosse Traumtheater*“, dirà Claus Peymann in un'intervista pubblicata negli anni '80.

Il regista viene in contatto in quegli anni anche con altri movimenti teatrali, fondamentali per la sua formazione artistica e lavorativa. In particolare, il *Living Theatre* gruppo teatrale che nasce in America intorno a Judith Malina e Julian Beck e che negli anni sessanta gira l'Europa e si ferma a lungo a Berlino, e che si contraddistingue per una forte fisicità quasi selvaggia e da una preminente attenzione al corpo. Il *théâtre panique* di Jérôme Savary

diffonde un teatro molto vitale che gioca con la banalizzazione ed un volgare umorismo come modalità provocatoria.

Quando il movimento teatrale studentesco è sfociato nei movimenti studenteschi del 1968, il primo ha perso il suo ruolo centrale ed il potere politico, e coloro che lo avevano promosso si sono quasi tutti dedicati al teatro come attività imprenditoriale. Claus Peymann si sposta a Francoforte, dove presta la sua opera di regia al *TAT (Theater am Turm)* negli anni che vanno dal 1966 al 1969. Qui egli porta in scena la prima di *Publikumsbeschimpfung* (opera di Peter Handke che descrive il rapporto fra pubblico e palcoscenico), di *Kaspar* (anch'essa di Handke) e *Doppelkopf* di Gerlind Reinshagens, e si cimenta con autori quali Audiberti, Ionesco, Beckett, Tardieu (per quanto riguarda il teatro francese) e Hans Henny Jahns. Si tratta di un laboratorio, di un luogo dove è possibile per il regista sperimentare, portando in scena opere come quelle di Handke) e proseguire così il lavoro iniziato con il movimento teatrale studentesco. Gli autori su cui lavora Peymann in quegli anni, in particolar modo Handke, riguardano un teatro altamente artificiale, che si cimenta soprattutto con il linguaggio. A Francoforte si diffonde nel frattempo in quegli anni un nuovo modo di fare teatro, che si distanzia non solo dal *Bildungstheater* borghese, ma che supera anche Brecht e Ionesco per porre al centro dell'attenzione il lavoro teatrale stesso, dove registi e attori acquisiscono una nuova dimensione e importanza.

In seguito il regista si trasferisce a Berlino, dove insieme a Peter Stein, Dieter Sturm e un gruppo di attori fonda nel 1971 la *Schaubühne am Hallenschen Ufer*, con un'unica rappresentazione, *Ritt über den Bodensee* di Peter Handke. Nel frattempo lavora per altri teatri tedeschi, comincia la collaborazione con lo scenografo Karl-Ernst Herrmann, e porta in scena le prime opere di Thomas Bernhard, in particolare *Ein Fest für Boris* nel 1970 ad Amburgo, *Der Ignorant und der Wahnsinnige* in occasione dei *Salzburger Festspielen* nel 1972, *Die Jagdgesellschaft* al *Burghtheater* di Vienna nel 1974. Da quell'anno assume il

ruolo di *Schauspieldirektor* a Stoccarda, presso il *Württembergischen Staatstheater*. Si tratta di uno dei periodi più fecondi e importanti per la sua formazione. L'inquietudine, la rivolta e la fantasia degli anni '60 approdano in un teatro istituzionale. Qui il regista comincia la sua felice collaborazione con Hermann Beil e si cimenta ancora con le opere di Bernhard: *Der Präsident* va in scena nel 1975, *Minetti* l'anno successivo, *Immanuel Kant* nel 1978 e *Vor dem Ruhestand* nel 1979. A seguito di una complicazione politica il regista si trasferisce, insieme ai suoi collaboratori e ad una parte degli attori, a Bochum, dove continua l'operato di Peter Zadek presso lo *Schauspielhaus: Wir gingen nach Bochum mit dem Gefühl, dass Theater in der Gesellschaft einen Sinn hat, in dieser Gesellschaft polarisieren und entzünden kann, und dass wir nicht weniger sind als die Politiker. Wir gingen stolz nach Bochum.*²³⁷

A Bochum Peymann porta sulle scene la prima rappresentazione di *Der Weltverbesserer* (con Edith Heerdegen e Barnhard Minetti) e *Der Schein trügt* (con Minetti e Traugott Buhre). La permanenza a Bochum sarà per lui di forte stimolo: la cittadina è piccola, abitata per la maggior parte da lavoratori. Mancano grandi attrattive e luoghi di stimolo ed impulso culturale e sociale, in particolar modo per i giovani. Il teatro diviene qui luogo strategico di incontro, di aggregazione, non solo un posto dove assistere passivamente a spettacoli e rappresentazioni, bensì un punto di riferimento dove poter ricercare e chiedere aiuto, stimolo e sostegno. Tale visione concepisce il teatro come *Oppositionsplatz*, un'istituzione dove è possibile far sentire le voci dell'opposizione ed ospitare persino impulsi sovversivi. Qui egli comprende come sin dalla nascita del teatro nazionale tedesco, con Lessing, Goethe, Schiller ed i loro successori, l'istituzione artistica e culturale non si sia limitata ad assolvere ad un compito meramente decorativo. La dedica fatta al teatro, *Dem Wahren, Schönen, Guten*, viene interpretata da Peymann come una provocazione fatta

²³⁷ In *Theatermacher: Gespräche mit Luc Bondy, Juergen Flimm, Hansguenther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, ecc*, pag. 127.

da artisti che concepivano il teatro come un genere vivo, con un ruolo attivo all'interno della società in cui operava. Il teatro può essere sovversivo anche quando viene riconosciuto, persino finanziato, sostiene ancora Peymann, che difende a gran voce l'autonomia dell'istituzione, che può essere pagata ma non comprata dai contributi statali.

Infine, nel 1986, il grande regista assume la direzione, insieme a Hermann Beil, Uwe Jensen e Alfred Kirchen, del *Burgtheater* di Vienna. Prime rappresentazioni: *Ritter, Dene, Voss* presso l'*Akademietheater*, *Richard III* al Burg. Thomas Bernhard, che fino ad allora era stato rappresentato e conosciuto soprattutto in Germania, torna in patria, grazie a Peymann. A chi gli chiede se non si sia trattato di un ritorno a casa per Bernhard, Peymann risponde: *Na ja, Heimführung, ich kann das nicht sagen. Ich glaube, einen Menschen wie Thomas Bernhard können Sie nirgendwohin heimführen. Jedes Stück von Thomas Bernhard bedarf einer neuen Verabredung und einer neuen Entscheidung, auch von ihm, ob ich es überhaupt machen darf, oder ob wir es hier machen sollen. Das ist keineswegs ein Erbrecht. Und ich könnte mir auch denken, dass er es eines Tages in Frage stellt, weil er, glaube ich, diese sogenannte Heimführung am allermeisten hassen würde. Wenn es in Wien eine tödliche Gefahr gibt, so ist es die Umarmung, die Vereinnahmung.*²³⁸

In un'intervista risalente a questi anni il regista sottolinea ancora una volta tutto l'impegno che mette nel suo lavoro teatrale: *Ich befinde mich ja mein ganzes Leben lang in einer unterbrochenen Überforderung, das heißt, ununterbrochen überfordere ich mich, mental und körperlich in Bezug auf die eine Inszenierung, die ich gerade mache. Es ist der ununterbrochene Versuch, die absolute Wahrheit, das absolut Richtige für diesen einen Augenblick einer Aufführung zu finden. Das ist das eine. Und da wir in einer Zeit leben, in der eine nur nach ökonomischen und Profitgesichtspunkten ausgerichtete gesellschaftliche Ideologie die Phantasieprozesse unentwegt einzuschränken versucht, befinde ich mich*

²³⁸ Ibidem, pag. 129

*nicht nur in dieser künstlerischen Überforderung, sondern darüber hinaus als Theaterleiter in einer ständigen Auseinandersetzung mit den Strukturen. Damit die Blume der Kunst blühen kann! Es ist ein Dauerstress, und je höher es in der sogenannten Karriere hinaufgeht, desto komplizierter und erbitterter werden die Kämpfe gegen diesen Struktur-Beton. Denn Beton oder Umweltzerstörung finden wir nicht nur im Wald, im Wasser, in der Luft, am Flughafen Frankfurt, am Absperrzaun von Wackersdorf vor, Umweltzerstörung gibt es genauso im kulturellen Bereich. Je größer die Apparate, um so härter der Beton! In dieser Hinsicht haben wir in Wien tatsächlich schon Weltniveau. (...) Wir wollten nicht nur andere Konzepte, sondern auch andere Strukturen.*²³⁹

Il messaggio che il teatro trasmette non è dato da insegnamenti espliciti, bensì dall'esperienza, non del singolo bensì di un complesso di persone. Questo è ciò che lo rende speciale, poiché l'esperienza portata in scena, di qualsiasi tipo essa sia, genera reazioni collettive che assumono le forme della risata, della tensione, della paura, e, perché no, dell'impulso al cambiamento o alla rivolta. Anche nella rappresentazione di opere classiche, storiche, ambientate in epoche o contesti distanti dal presente, lo scopo del regista rimane quello di rendere il materiale permeabile allo spettatore odierno. Visto in quest'ottica, il teatro può essere pensato solo per il tempo presente, quale che sia poi il destino di un'opera nel tempo. Il ruolo del regista consiste in questo, nell'adattare testi e tematiche per il palcoscenico e lo spettatore di oggi. La fiducia che il regista pone nelle possibilità comunicative e sovversive del teatro gli consente di affermare: *In mir haben Sie einen Optimisten vor sich, obschon am Rande des Abgrunds.*²⁴⁰ Peymann contesta il ruolo dei politici, quando affermano di avere una missione volta al miglioramento e allo sviluppo della società. Egli affida tale compito piuttosto ad artisti come Bernhard Minetti, Botho Strauss o lo stesso Thomas Bernhard. L'artista parte da una base diversa, egli viene

²³⁹ Ibidem, pagg. 118-119.

²⁴⁰ Tratto da un'intervista con Peter Iden, pubblicata in *Theater als Widerspruch*, pag. 234.

legittimato dalla sua opera, molto più profondamente di quanto possa esserlo un rappresentante di un partito. Ancora riferendosi alle sovvenzioni che lo Stato riserva ai teatri, egli afferma: *Ich nehme dieses Geld, das unsere Arbeit kostet, ohne zu zögern entgegen, weil ich weiß, dass eine Gesellschaft, die sich die Laboratorien ihrer Zukunftsforschung und Vergangenheitsbewältigung nicht mehr leistet, sofort tot ist. Lebten wir in einer Zeit der großen politischen Utopien und Träume, in Zeiten des Aufbruchs, dann könnte die Kunst vielleicht etwas zurücktreten, aber in Zeiten, wie wir sie jetzt haben, einer Epoche der Vereisung, auch der Militarisierung, kommt der öffentlichen Theaterkunst eine Funktion zu, der ich mich uneingeschränkt stelle.*²⁴¹

Pur partendo da impulsi scatenati dall'impegno politico o dalla volontà di educare, il teatro si deve confrontare soprattutto con la natura umana, ed ha il compito di chiedersi come è, come è stato e come potrebbe essere l'uomo. Si tratta, a detta di Peymann, di una sorta di laboratorio teatrale che assume una funzione centrale nel trattare anche le posizioni più radicali dell'uomo, acquisendo un compito sociale di notevole rilevanza. Un teatro del genere non si limita a soddisfare il gusto del pubblico presente in sala, né a imbonire le masse o a soddisfarne le richieste, proprio come ha sostenuto Brecht quando ha affermato: *“Kunst ist nicht gefällig”*.²⁴² Anche di fronte ai personaggi teatrali più strutturati e imm modificabili, ogni nuova rappresentazione deve rielaborarli in modo nuovo. In particolar modo in una società che rifugge dalle proprie responsabilità, e che si allontana dall'arte e dalla cultura quando essa non risponde a criteri economici, il teatro ha il dovere di concentrarsi sulla propria essenza, che consiste nel rappresentare dal vivo, su un palcoscenico, in una determinata serata e in tutte quelle che la seguiranno, qualcosa di vivo, di vero: *Das Theater existiert nicht in unseren Köpfen, nicht in den Seminaren oder*

²⁴¹ Ibidem, pag. 234.

²⁴² Citazione da *Regie und Interpretation*, pag. 102.

*Vorlesungen, nicht in den geschriebenen Texten, sondern immer nur zwischen acht Uhr abends und elf Uhr abends, wenn Menschen vor anderen Menschen spielen.*²⁴³

Il teatro è visto come esperienza della comunità, contrapposto alla televisione che potrebbe essere definita il teatro della solitudine. Ha la capacità e la possibilità di influire concretamente sulla vita delle persone, cambiandola, migliorandola e trasformandola. La pretesa (o illusione?) è grande, e probabilmente non realizzabile in una singola serata, ciononostante Peymann difende appassionatamente l'influenza che l'arte ha esercitato in ogni singola persona, almeno una volta nella vita, che sia stato durante una gita in quarta elementare oppure davanti ad un quadro esposto in un museo, *“an entscheidenden Stellen im Leben steht Kunst. Aus diesem Bewusstsein ziehe ich meinen außerordentlichen Optimismus.”*²⁴⁴ E ancora: *An einem Schauplatz im deutschsprachigen Theater, glaube ich, müssen wir erwachsen gewordene Fünfzigjährige, aufgebrochen in der Unruhe der sechziger Jahre, den Nachweis erbringen, dass das Theater als eine moralische Anstalt, als Platz der Aufklärung und als Platz der Opposition zu behaupten ist, und dass das ganze einem Sinn hat. Ich riskiere es gern, mich in die Situation, - oder muss man vielleicht sagen in die Illusion – des Moralisten zu begeben. Das ist schließlich die Prämisse meiner oder unserer Arbeit hier in Wien, dass von einem Theater im Lessingschen und im Brechtschen Sinn eine Erziehung und Veränderung des Menschengeschlechts möglich ist.*²⁴⁵

E' indubbio che Peymann abbia svolto una importante azione, attraverso l'attività a cui ha dedicato l'intera vita, e ciò è stato apprezzato da tutto il mondo che ruota intorno al teatro, come si evince dalle parole di Gert Voss in un'intervista: *Peymann hat über eine sehr lange Zeit Bewegung und Aufruhr ins Theaterleben gebracht und auch ins politische*

²⁴³ Tratto da una conversazione con Herbert Mainusch, in *Regie und Interpretation*, a pag. 103.

²⁴⁴ Ibidem, pag. 104.

²⁴⁵ In *Theatermacher: Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansguenther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, ecc*, pag. 130.

*Leben in Österreich. Mit bewusst gesetzten marktschreierischen Aktionen, mit besonderen Herausforderungen oder Konstellationen, die Peymann geschaffen hat.*²⁴⁶

Una ulteriore importante funzione dell'arte che il regista attribuisce anche al teatro è quella di porre al centro del lavoro una domanda fondamentale relativa all'essere umano: chi è veramente l'uomo, come era un tempo e come potrebbe essere o divenire in futuro? *Kunst ist Bestandsaufnahme, Rückblick und Zukunftslaboratorium.*²⁴⁷

Per far questo il regista pone al centro di tutto il suo lavoro il testo, come racconta Bernhard Minetti nella sua autobiografia, a proposito di Peymann: *Er sieht das Theater nicht visionär, sondern sieht es durch den Text, überdeutlich gesagt: mit dem Buch, das er bis zuletzt benutzt, obwohl er den Text schon auswendig kann. Das Buch suggeriert ihm seine Vorstellung vom Stück. Er hat eine besondere Art, den Text zu lesen. Er erfindet das Theater immer wieder neu – durch den Text. Er glaubt an dessen Wirkung und gewinnt damit sein Empfinden für ein Stück.*²⁴⁸

Thomas Bernhard ha scelto Claus Peymann, sia per la realizzazione sulla scena delle sue opere, sia come protagonista delle stesse. Crediamo di poter affermare che l'ottimismo, l'impegno politico/sociale e la grande energia dimostrati ed impiegati dal regista nel suo lavoro siano elementi imprescindibili alla base di tale scelta, quasi a voler completare, realizzare ed ottimizzare il lavoro dello scrittore. Ma anche Peymann ha scelto Thomas Bernhard, tanto da dargli piena libertà espressiva con la promessa che qualsiasi cosa avesse scritto avrebbe trovato spazio nel suo tabellone. Parlando del suo lavoro, il regista sottolinea come esso sia una interconnessione fra elementi culturali, psicologici e manuali. La manualità è data dalla collaborazione con gli attori, con altri registi e con tutto il personale che è impegnato in teatro per la realizzazione di uno spettacolo. E' in particolar

²⁴⁶ In *Die Verwandlungen des Gert Voss*, pag. 248.

²⁴⁷ In *Regie und Interpretation*, pag. 104.

²⁴⁸ In *Erinnerungen eines Schauspielers*, pag. 278.

modo intensa la collaborazione con gli attori, poiché durante le prove egli crea un ambiente intimo e familiare, pur mantenendo un certo riserbo necessario al rispetto di ciascun ruolo e ad assicurare la giusta concentrazione e il necessario impegno: *Ich weiß, dass Minetti ganz ähnlich empfindet, er geht in die Probe als König, eigentlich will er sich nämlich gar nichts sagen lassen, aber er geht auch als Liebhaber in diese tägliche Arbeit, weil er will, dass ich ihm möglichst viel sage. Was wir als Regisseure tun, ist banal, eben handwerklich – und dabei doch sehr kompliziert; es ist diese Verbindung von Einfachheit und Geheimnis, deretwegen ich den Beruf um keinen Preis aufgeben möchte.*²⁴⁹

Peymann, oltre a svolgere la sua attività di regista, ha assunto spesso il ruolo di direttore teatrale. Ciò ha significato confrontarsi con una attività imprenditoriale, comprendente la gestione di circa quattrocento dipendenti, fra attori, altri registi, artisti, drammaturghi, scenografi, ma anche tecnici, truccatori, guardarobieri, portieri ed altri. Egli ha guardato con ammirazione a Bertholt Brecht, che è riuscito a gestire il *Berliner Ensemble* durante una situazione politica delicata con ottimi risultati. Ma Peymann rimane prima di tutto regista. Il suo interesse principale risiede nella gestione degli attori, nella ricerca di una unità di intenti pur salvaguardando l'esigenza di mantenere inalterate, anzi di evidenziare le singole differenze e peculiarità.

La lunga collaborazione fra Peymann e Bernhard è nata innanzitutto dal rispetto reciproco. Il regista ha apprezzato l'umorismo insito nelle opere dello scrittore austriaco, ed ha rappresentato la sua comicità esaltando la capacità dell'autore di accostare sublime e banale, sacro e profano in una inesorabile concatenazione comica che si sussegue senza soluzione di continuità, senza perdere mai la freschezza e lo stupore dell'inaspettato. Così per esempio Peyman racconta a Benjamin Henrichs, in un'intervista del 2004, di come Bernhard parli di filosofia, e un attimo dopo introduca i *Brandteigkrappen* (una tipica

²⁴⁹ Tratto da un'intervista con Peter Iden, pubblicata in *Theater als Widerspruch*, pag. 237.

ciambella austriaca); di come nei suoi testi egli accosti il nazionalsocialismo alla *Nudelsuppe*, la distruzione dell'anima alle mutande di cotone. Non di un semplice artificio si tratterebbe, bensì della capacità di prelevare elementi direttamente dal bagaglio mitologico dell'essere umano.²⁵⁰ Senza mai scendere a compromessi: *Ich habe durch ihn gelernt, dass man im Leben keine Kompromisse eingehen muss. Ohne ihn wäre diese Burgtheaterzeit gar nicht möglich gewesen. Er hat mich durch die österreichische Wildnis geführt. Man lernt von ihm, was es heißt, konsequent zu sein. Er hat, auch unter der äussersten eigenen Schmerzempfindungen, konsequente Entscheidungen gefällt.*²⁵¹

Thomas Bernhard lavora alle sue opere teatrali con una idea precisa del genere di teatro, inteso come luogo fisico e morale, „degno“ di vederne messa in scena la rappresentazione. Scriverà per esempio a Claus Peymann, il 26 Ottobre del 1986:²⁵²

Lieber Claus Peymann,

dass Sie ausgerechnet Erich Fried, einem der widerlichsten Staatsopportunisten und Ministerarschkriecher und was mich persönlich betrifft, auch noch unverschämten opportunistischen Lügner am sogenannten Staatsfeiertag im Akademietheater ein Podium für seine bedeutungslose Schriftstellerei zur Verfügung stellen, ist eine unglaubliche Perversität und verbittert mich.

Da spricht am 26. Oktober, an diesem Narrentag, ein charakterloser Leidensschnorrer und Prototypus des schillernden Chamällonmodesozialismus, der mir zum speien ist.

Wenn das das „Neue“ Burgtheater ist, dann setzen Sie bitte meine Stücke von diesem so bald als nur möglich, ab.

Ihr,

Thomas Bernhard

²⁵⁰ Intervista con Benjamin Henrichs del 2004, riportata in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 83.

²⁵¹ *Ibidem*, pag. 83.

²⁵² La lettera originale è conservata presso il Thomas-Bernhard-Archiv, NL TB [B435/1]

XI. 1.2 Hermann Beil

Zur österreichischen Lebenslüge gehört es eben, den Propheten zu ignorieren, mundtot zu machen und schließlich zu steinigen, aber nach dessen Tod sogleich sentimental zu verklären. Bernhard liebte sein Land, und wegen dieser und anderer Lebenslügen hasste er es. Er liebte und hasste es zugleich und machte daraus seine Kunst, die einmal den “Presse”-Literaturkritiker Hans Haider mit einer fatalen Aktion auf den Plan rief, die ein mehrwöchiges gerichtliches Verbot von Bernhards Roman *Holzfällen* zur Folge hatte.

Hermann Beil²⁵³

Hermann Beil, nato nel 1941 a Vienna, lavora in ambito teatrale a partire dal 1965. Dal 1999 è direttore del *Berliner Ensemble*. Dal 1986 al 1999 era stato vice-direttore al *Burgtheater*. Nel 1995 ottiene insieme a Claus Peymann il *Berliner Theaterpreis*, e nel 1996 riceve il *Deutschen Kritikerpreis*.

Beil, nella sua collaborazione con l'autore, ha cercato di mettere in evidenza la struttura musicale dei testi bernhardiani, per consentire alle rappresentazioni di mantenere una loro consistenza e allo stesso tempo di aprirsi alla fantasia del lettore o dello spettatore. Come se egli si trovasse davanti ad uno “spartito” di parole che può coinvolgere attivamente il suo interlocutore, tanto da renderlo partecipe della ricerca di nuovi significati, che si tratti dell'attore che interpreta il testo sulla scena, o dello spettatore che osserva seduto comodamente in sala. Tale effetto viene raggiunto mantenendo uno stretto legame con la realtà, trattandosi di opere profondamente radicate nella vita reale.

²⁵³ Tratto da *Der Dichter der Weltkomödie Österreich*, articolo scritto da Hermann Beil e pubblicato in *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, pag. 88.

XI. 2. *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*

La piccola trilogia intitolata *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* uscirà alle stampe postuma, nel 1990. L'opera viene portata in scena interamente per la prima volta in Italia, presso il Teatro Ateneo di Roma nel novembre del 1990, per la regia di Carlo Cecchi. In Austria occorrerà attendere il 30 settembre del 1998, e il regista Philipp Tiedemann, perchè essa venga rappresentata, a Vienna, presso l'*Akademietheater*. Qui viene pubblicizzata in anticipo senza titolo, solo con la scritta "Premiere Nr. 205", ciononostante i biglietti sono tutti esauriti prima del giorno dello spettacolo. E' stato possibile riportare le opere di Bernhard su un palcoscenico austriaco dopo la fondazione del *Thomas-Bernhard-Privatstiftung*, che ha posto fine al divieto da lui imposto prima della morte, che proibiva la rappresentazione delle sue opere in patria.

La trilogia tratta con sarcasmo e ironia del teatro e dei folli che lo abitano, per cui è stato importante poterla rappresentare a Vienna, da molti considerata la capitale dei *Theaternarren*. I tre atti unici sono stati scritti su "commissione". Nel caso del primo testo, *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, Peymann e Hermann Beil avevano fatto richiesta a Bernhard, nel 1986, di scrivere un'introduzione ad un testo riguardante i sette anni di lavoro teatrale a Bochum. Si aspettano un testo in prosa, ricevono un atto unico per il teatro. Decidono di rappresentarlo durante la serata di addio a Bochum, con Martin Schwab nei panni di Peymann e Kirsten Dene in quelli della signorina Schneider intenta a riempire la grossa valigia per la partenza. Il secondo atto unico, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, viene scritto poco dopo dall'autore per la rivista annuale *Theater heute 1986*. Infine, nel settembre del 1987 appare

su *Die Zeit* il terzo atto unico, intitolato *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*.

I tre testi, incentrati sul tema della follia del teatro, possono essere considerati come un microcosmo dell'intero mondo teatrale bernhardiano, e vogliono rappresentare in modo aperto e diretto un dibattito sullo straordinario paradosso del (suo) teatro:

Man kann in Verzweiflung, sage ich, gleich, wo man ist, gleich, wo man sich aufhalten muss in dieser Welt, von einem Augenblick auf den andern aus der Tragödie (in der man ist) in das Lustspiel eintreten (in dem man ist), umgekehrt jederzeit aus dem Lustspiel (in dem man ist) in die Tragödie (in der man ist).²⁵⁴

Si tratta di una vera e propria opera teatrale, tanto che viene rappresentata con successo nei teatri di Roma, Monaco o Strasburgo senza che gli attori conoscano alcunché delle persone reali a cui il testo fa riferimento. I protagonisti sono a tutti gli effetti dei personaggi teatrali a tutto tondo, che pur facendo esplicito riferimento a persone reali agiscono in maniera assurda come se fossero figure fittizie, inventate, fantasiose.

A proposito della funzione che un teatro del genere può assumere all'interno della società contemporanea, il regista in un'intervista del 1984 sostiene: *Wirkliche Kunst ist ja nie repräsentationsfähig. Kunst ist letztlich immer, auch wenn der Staat sie finanziert, staatsfeindlich. Kunst und ganz besonders diese herrliche Gemeinschaftskunst Theater dient immer dazu, die Mächtigen lächerlich zu machen (...). Und das ist der Grundwiderspruch zwischen der Theaterkunst und dem Staat. Ein höchst diffiziler und äußerst erregender Zustand: Das Spiel der Narren gegen den König, der diese Narren finanziert und sich trotzdem von ihnen auf den Kopf schlagen lässt. (...) Ich versuche, eine*

²⁵⁴ Citazione dal libretto *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, Akademietheater, Wien.

*Gegenwelt aufzubauen. Das Theater hat sich immer als staatsfeindlich und menschenfreundlich empfunden. Wir machen die Mächtigen lächerlich. Wir ziehen ihnen die Hose aus.*²⁵⁵

²⁵⁵ In *Theater heute*, 6/1984, pag. 4.

XI. 2.1 Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien

La prima parte della trilogia viene rappresentata per la prima volta presso lo *Schauspielhaus* di Bochum l'8 giugno del 1986, per la regia di Claus Peymann. Attori protagonisti sono Kirsten Dene, nei panni di Beil, e Martin Schwab nelle vesti di Peymann. L'occasione è legata al trasferimento del regista, insieme a tutta la sua *Ensemble*, da Bochum a Vienna. Il testo ci presenta un Peymann tentennante e in bilico fra il sollievo dato dall'imminente trasferimento

**Bochum soll mich / am Arsch lecken / Wenn wir hier weg sind / können wir
alle aufatmen²⁵⁶**

ed il timore di ciò che potrà trovare a Vienna:

**also packen Sie alles ein / ... vor allem ein erstklassiges Solinger Messer /
zum Abstechen dieser österreichischen Schweine²⁵⁷**

Dopo aver trasportato in valigia drammaturghi, testi teatrali ed attori, l'arrivo a Vienna non è dei più facili. Alcuni attori sono soffocati, altri sono improvvisamente invecchiati di dieci anni, inoltre è necessario avvalersi anche degli attori locali, che attendono fuori dalla porta. In riferimento a questi ultimi il protagonista, Peymann, si prefigge un alto compito:

²⁵⁶ In *Claus Peymann verlässt Bochum...*, pag. 9

²⁵⁷ *Ibidem*, pag. 16.

**Aus allen diesen vertrockneten Mumien / werden wir wieder Schauspieler
machen / zuerst Menschen / dann Schauspieler / (...)²⁵⁸**

E continua poi:

**Wir werden sie schon aus ihrer Burgtheaterlethargie / herausbringen /
(...) / Ich weiß wie man einer Schafherde / Leben einhaucht / (...) / Zuerst
müssen wir aus allen diesen Schafen Menschen machen / damit wir aus
ihnen Schauspieler machen können.²⁵⁹**

Dopo la prima, segue nel 1986 una rappresentazione a Vienna, preceduta da una conferenza stampa durante la quale il regista afferma: *Es ist wirklich die Suche nach der Wahrheit! Die Suche nach dem Schönen! Die Suche nach dem Guten“ Das ist die Präambel unserer – und meiner – Theaterarbeit. Ich hätte am liebsten auf diese Fahnen statt Burgtheater – diese netten kleinen Theaterfahnen, so ein bisschen in Konkurrenz zu Zilk, zu Waldheim haben wir oben gehängt (sic!) - am liebsten hätte ich draufgeschrieben: Dem Wahren, dem Guten, dem Schönen! Sie werden es nicht für möglich halten, das ausgerechnet von mir zu hören. Ich bekenne mich tatsächlich – und zwar revolutionär – zu diesen traditionellen Zielen der Kunst!*²⁶⁰ Dopo averne discusso con l'autore dell'opera, che al contrario avrebbe voluto utilizzare le parole *Mord und Totschlag*, lasciare il semplice nome di *Burgtheater* risultò l'inevitabile compromesso. Il regista spiega la motivazione della sua proposta in un'intervista di due anni precedente, condotta da Peter Iden:²⁶¹ Alla nascita del teatro nazionale tedesco (con Lessing, Goethe, Schiller ed i loro successori) i termini *Dem Wahren, Schönen, Guten* non si limitavano ad una funzione meramente decorativa, contenevano piuttosto una provocazione alla società feudale del tempo. Utilizzare gli stessi termini negli anni '80 del Novecento rimane altrettanto rivoluzionario

²⁵⁸ Ibidem, pag. 19.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Riportato in "Die Burg". Reportage aus dem Bauch einer Theatermaschine.

²⁶¹ Theater als Widerspruch. Plädoyer für die zeitgenössische Bühne, München, 1984.

per la società, afferma ancora Peymann, *denn für die sind das Wahre und das Schöne etwas, wovor sie ganz schön Angst haben, besonders vor dem Wahren.*²⁶²

Il regista esplicita così la volontà di assumere la posizione (o l'illusione) del moralista, con il preciso intento di contribuire all'educazione ed alla trasformazione del genere umano attraverso un teatro che recepisce fino in fondo l'eredità lessinghiana e brechtiana: *Das Burgtheater ist eine Burg, in der schöne Träume verteidigt werden gegen die korrupte zerstörende Gesellschaft.*²⁶³

Per comprendere il testo può essere utile far riferimento all'esperienza reale che il regista affronta nel trasferirsi da Bochum a Vienna per assumere la direzione del principale teatro cittadino. Peymann porta con sé la propria compagnia (fra cui Voss e Dene), ed i propri drammaturghi (in primis lo stesso Bernhard) lasciando così senza lavoro una parte consistente del personale (soprattutto attori) del *Burgtheater*. A peggiorare le cose contribuisce la scelta di inaugurare la nuova stagione teatrale con due opere (una al *Burg* e l'altra all'*Akademietheater*), entrambi scritte da Bernhard, che tanti scandali aveva già suscitato in patria, e che si era espresso, a proposito dell'istituzione teatrale viennese, con le seguenti parole tratte dal romanzo *Holzfällen*:

Das Burgtheater ist künstlerisch schon so lange bankrott, (...) dass gar nicht mehr ausgemacht werden kann, wann dieser künstlerische Bankrott eingetreten ist, und die Schauspieler, die auf dem Burgtheater auftreten, sind die allabendlich auf dem Burgtheater auftretenden Bankrotteure.²⁶⁴

Il primo settembre 1986 Peymann porta così in scena al *Burgtheater* l'opera *Der Theatermacher*. Il libretto teatrale relativo all'evento viene introdotto da un passaggio del *Don Quijote* di Cervantes: *Du bist zum Schlafen geboren; ich aber, geboren um zu*

²⁶² Ibidem, pag. 235.

²⁶³ Ancora durante la conferenza stampa, pubblicata su *Bühne*, luglio 1986.

²⁶⁴ A pagina 28.

wachen, will bis zum Morgengrauen meinen Gedanken die Zügel schießen lassen.²⁶⁵ Le prime parole dell'opera, pronunciate dal protagonista, Bruscon, sottolineano chiaramente la carica rivoluzionaria che sta nelle intenzioni del regista:

Was hier / in dieser muffigen Atmosphäre / Als ob ich es geahnt hätte.²⁶⁶

Nonostante le polemiche la critica reagisce positivamente all'arrivo del nuovo regista, tanto che Weiser scriverà: *Mit Vorschusslorbeeren soll man vorsichtig sein. Aber schon nach der ersten Premiere der neuen Ära ist eines klar: Hier wird ein neuer Anfang gemacht. Mit je einem Bernhard-Stück im Burg- und Akademietheater zu beginnen, ist kühn. Mit je einer Produktion aus Bochum, Peymanns früherer Arbeitsstätte, fortzusetzen ist waghalsig. Aber unserem lustlos gewordenen Staatstheaterpublikum durch radikal Neues wieder Lust aufs Theater zu machen, ist zweifellos richtig.*²⁶⁷

Nel primo dei tre *Dramoletten* troviamo così un regista molto critico nei confronti del nuovo ambiente; egli non può fare a meno di sottolineare quanto il *deutschen Schwachsinn* sia persino degno di riverenza, se paragonato alla situazione del teatro (ma soprattutto della società) viennese:

Am liebsten würde ich auf allen vieren nach Bochum zurückkriechen / und dem deutschen Schwachsinn / weiterhin meine Reverenz erweisen / Nun sind wir aber in diesem entsetzlichen Österreich / und in der fürchterlichsten aller fürchterlichen Städte / nämlich in Wien Fräulein Schneider / wo selbst dem wunderbarsten und vollkommensten Menschen / die Ehre abgeschnitten wird wie ein zum Tode verurteilter Vollbart / (...)hätte.****²⁶⁸

²⁶⁵ Programmheft "Der Theatermacher", 1986, Burgtheater.

²⁶⁶ *Der Theatermacher*, pag. 7.

²⁶⁷ Cit. in *Weltkomödie Österreich*, Band 2, Seite 3

²⁶⁸ *Claus Peymann kauft sich eine Hose...*, pag. 24.

Ciononostante rimane, costante, la volontà di usare il teatro come uno strumento di crescita e stimolo. Per questo ha un assoluto bisogno dei suoi attori:

**Sagen Sie den Dramaturgen / soweit sie noch nicht gänzlich verschimmelt
oder vertrocknet sind / dass ich sie wie ein Stück Brot brauche / und dass
mir die Schauspieler alle sind / alles sind alles sind alles sind verstehen Sie**

269

²⁶⁹Ibidem, pag. 24.

XI. 2.2 Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen

All'acquisto dei pantaloni segue una lunga passeggiata dei personaggi Peymann e Bernhard lungo il Graben e la Kärntnerstrasse, due delle più importanti e affollate vie di Vienna, pretesto per rappresentare un assaggio delle turbolenze e dei conflitti che si sarebbero avuti a Vienna pochi anni dopo. L'atto unico viene considerato come gioco satirico introduttivo a *Heldenplatz*, che egli introduce facendo in modo che il personaggio Peymann richieda al personaggio Bernhard un testo che contenga una forte provocazione:

**(...) bringen Sie einmal Ihre ganze Rücksichtslosigkeit auf der Bühne
Ihren ganzen Weltekel
nicht nur Ihren halben Weltekel sondern Ihren ganzen Weltekel Bernhard
schreiben Sie so ein Stück Welttheater
dass es das Burgtheater zerreißt
so einen richtigen grandiosen Weltscherz Bernhard
dass das Burgtheater explodiert
dass die ganze Stadt Wien erzittert (...)
reißen sie sich zusammen Bernhard und schreiben Sie der Welt ein Loch in
den Bauch
Schreiben Sie einen richtigen Welthammer Bernhard²⁷⁰**

L'autore presenta se stesso nelle vesti di un commediografo, in controtendenza rispetto al cupo scrittore di testi foschi conosciuto in patria, mostrando una profonda autoironia e polemizzando forse perfino con se stesso, visto che altrove non aveva esitato ad affermare “*ich hasse das Theater und alles das mit dem Theater zusammenhängt*”.

Claus Peymann, in qualità di nuovo direttore del *Burgtheater*, ha bisogno di un nuovo paio di pantaloni. L'azione di provare dei nuovi pantaloni assume le caratteristiche di una sorta di prova generale. Questo porta inevitabilmente l'opera ad avere una relazione auto-

²⁷⁰Ibidem, pagg. 45 e 46.

riflessiva con l'istituzione teatrale, dove il dialogo e il costume costituiscono elementi ossessivi e ripetitivi, fra loro complementari e strettamente collegati con il concetto di *Sprechgestus*, evidenziando un uso performativo, su due piani diversi, di elementi fortemente teatrali quali il dialogo e l'abito. Marlene Streeruwitz ebbe a dire dell'opera in questione: *He suffocates the topic of infertility in language through endless repetition.*²⁷¹

Il testo, ricco di riferimenti letterari, cita in particolar modo due opere narrative, il racconto di Keller, *Kleider machen Leute*, ed il *leitmotiv* presente in *Leonce und Lena* (Buechner). Il primo testo presenta a sua volta un gioco intertestuale variegato, tutto basato sull'apparenza e sulle convenzioni, così come *Leonce und Lena* presenta una parabola della commedia umana attraverso la parodia di cliché romantici. Bernhard usa tali riferimenti per analizzare ciò che per lui rappresenta la forma più artificiosa di commedia, l'Austria contemporanea:

**PEYMANN: (...) / ich bin darauf gekommen dass hier / beinahe alles
umwerfend komisch ist / Österreich ist die tollste Komödie / die mir bis
jetzt untergekommen ist**

**ICH: Die Österreicher glauben / ihr Vaterland ist eine Tragödie / während
es doch eine Komödie ist**²⁷²

Con la necessità di Peymann di comprarsi dei nuovi pantaloni l'autore critica l'attaccamento alle apparenze che contraddistingue non solo il teatro ma l'intero paese, impegnato a nascondere la nuda e incontestabile realtà storica con una facciata di rispettabilità che è destinata presto o tardi ad incrinarsi. La ricerca di integrità e rispettabilità in un paio di pantaloni è corrispettivo grottesco della malafede messa in scena dal teatro nazionale.

²⁷¹ In *My Latest Encounter with Bernhard*, pag. 224.

²⁷² *Claus Peymann kauft sich eine Hose...*, pag. 40.

Il testo in questione sembra inoltre voler mettere in evidenza l'intenzione artistica e comunicativa che ha accomunato il grande regista ed il famoso scrittore nel corso della loro lunga collaborazione, come ha sottolineato Siegfried Steinmann in un suo saggio che accusa bonariamente l'opera di voler essere una *Böse-Buben-Akt*.²⁷³ Nell'opera il protagonista chiamato Claus Peymann appare come il grande regista in grado di portare sulle scene la concretizzazione delle intenzioni bernhardiane, ed in questo poco l'autore si discosta dalla realtà. Anche il personaggio chiamato Thomas Bernhard (*Ich*) rappresenta nell'opera lo scrittore di commedie destinate poi alla regia di Peymann. Il primo mette in scena le opere che l'altro scrive. E con questo poco ci si discosta dalla realtà vissuta dalle due persone reali. Il regista e lo scrittore rilasciano (nella realtà) interviste in cui criticano apertamente l'Austria e Vienna, proprio come fanno i due protagonisti omonimi. Così i lettori e gli spettatori possono indistintamente leggere un'intervista di uno dei due artisti su un quotidiano locale, oppure assistere alla rappresentazione dell'opera in oggetto, e trovarvi esattamente lo stesso spirito polemico e critico nei confronti della società austriaca. Il piano della realtà e quello della fantasia finiscono così per sovrapporsi e confondersi, in armonia con l'intenzione dell'autore di usare il materiale linguistico (creatore di realtà) come materiale con cui giocare per mostrare la realtà e mettere in mostra i meccanismi nascosti che essa cela dietro alle mille maschere sociali. L'auto-rappresentazione sarebbe così poco più di una variazione sul tema della descrizione del mondo come *Weltanklage*. Il confine fra finzione e realtà rappresenterebbe quella sottile linea rossa che collega la realtà con la rappresentazione artistica, mantenendo intatto lo sforzo bernhardiano di portare in luce gli automatismi e le meccaniche che soggiacciono alle espressioni linguistiche, allo scopo di trasformarle in una comicità liberatoria che gioca con gli oggetti e la loro distanza, in modo da creare una alternanza continua nel gioco dell'identificazione e del suo

²⁷³ In *Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden?*, a pag. 104.

contrario. Emblematica è all'inizio della prima scena del primo dei tre brevi testi, la parola *Andererseits*, che introduce sin dall'inizio questa continua alternanza di piani, di prospettive.

Peymann e Bernhard ci appaiono prigionieri della loro arte, quell'arte a cui hanno dedicato la loro intera vita, consapevoli che il loro successo, seppure grandioso, è limitato alla sfera dell'arte, incapace pertanto di incidere direttamente sulla vita reale. Questo rende l'opera pienamente postdrammatica. Ciò non rende meno intensa la loro spinta verso un'estetica di *Störenfriede*, sempre però all'interno di una *Schutzzone*²⁷⁴ dalla quale possono con gran diletto lanciare i loro strali verso il mondo esterno:

**Ich bin ganz glücklich in dem Gedanken / dass wir beide / Sie als
Schriftsteller / und ich als Burgtheaterdirektor / die Leute an der Nase
herumführen / (...) / Schreiben Sie doch ein Stück Bernhard / in welchem
Sie alle Leute an der Nase herumführen / so ein Stück wünsche ich mir von
Ihnen / so ein richtiges Andernaseherumführstück / setzen Sie sich doch hin
Bernhard / und schreiben Sie ein solches Andernaseherumführstück /
Großes Theater Bernhard / viel Volk viel Schweinerei viel Größenwahn /
viel Verbrecherisches Abgeschmacktes Niederträchtiges / ein richtiges
Burgtheatertheater / eine richtige große alles verstörende
Andernaseherumführkomödie / bringen Sie einmal Ihre ganze
Rücksichtslosigkeit auf die Bühne / Bernhard / schreiben Sie so ein Stück
Welttheater / dass es das Burgtheater zerreißt / so einen richtigen
grandiosen Weltschmerz Bernhard / dass das Burgtheater explodiert / dass
die ganze Stadt Wien erzittert / Sie wissen schon was ich meine.²⁷⁵**

²⁷⁴ Ibidem, pag. 109.

²⁷⁵ *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, pagg. 44 e segg.

XI. 2.3 Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzweise

Hermann Beil racconta di aver voluto, una volta, percorrere con il cugino il percorso segnalato da Bernhard, fino a raggiungere la *Sulzweise*. Con il bus di linea 38A, percorrendo la Höhenstrasse in direzione Kahlenberg, egli si rende conto di quanto probabilmente Bernhard ha inteso rappresentare. La *Sulzweise* è una sorta di luogo di pellegrinaggio, in quanto vi si trova la *Gnadenkapelle der dreimal wunderbaren Mutter und Königin von Schönstatt*. Beil si domanda se l'aver mandato due esperti di teatro in pellegrinaggio non sia una sorta di tentativo o invito alla purificazione, per poter finalmente respirare l'aria "celestiale" dell'arte teatrale. Peymann afferma a tal proposito:

(...) Einmal in der Woche auf die Sulzweise Beil / unter die Linde Beil / zur Errettung / zur Existenzerrettung²⁷⁶

Si tratta ancora una volta di un'intenzione ironica, in quanto tutti i personaggi di Bernhard, in particolare i *Theatermacher*, finiscono piuttosto all'inferno, *in die Theaterhölle*, perseguitati da incubi e pensieri negativi. E le condizioni in cui versa l'istituzione teatrale nell'epoca contemporanea, postdrammatica, non sono delle migliori, come ha modo di sottolineare uno dei due protagonisti, Peymann:

(...) auf der ganzen Welt gibt es ja nurmehr noch ein größtenwahnsinniges Stümpertheater / Stümperdramaturgen Stümperregisseure Stümperschauspieler / (...) / Wenn überhaupt noch ein Theater gemacht werden kann²⁷⁷

²⁷⁶Ibidem, pag. 76.

²⁷⁷ Ibidem, pagg. 63 e 64.

Per questo l'unica funzionalità che sembra rimasta all'arte in generale, e a quella teatrale nello specifico, è legata alla ricerca dell'originale, dello stupefacente, del nuovo:

Wir haben nur die Möglichkeit / ein Theater zu machen / das es noch nie gegeben hat / sein ganzes Leben hat er darüber nachgedacht / wie ein Theater zu machen sei / das es noch nie gegeben hat sagt der Bernhard / ich denke jetzt schon das ganze Jahr nach / wie ein Theater zu machen sei / das es noch nie gegeben hat²⁷⁸

L'ultima parte della trilogia ci presenta così il nostro regista, Claus Peymann, alle prese con pasto freddo (un *Wiener Schnitzler*) consumato insieme a Hermann Beil, suo direttore artistico, seduti all'aperto in cima alla collina che sovrasta Vienna. Il regista discute con il suo vice del grande progetto che ha in mente, e che dovrebbe rappresentare tutte le opere di Shakespeare in un'unica serata, in tutte le lingue, ed usando un cast di migliaia di attori per uno spettacolo unico che dovrà durare cinque ore. L'iperbole sembra nascondere l'amara ironia nei confronti di un'arte, quella postdrammatica, che ha ormai perduto qualsiasi legame e collegamento con la natura e con le origini dell'uomo, perché soggetta al trionfo incondizionato di una cultura e di un'arte che sono divenute autoreferenziali e incapaci di assumere una funzione etica di qualsiasi genere, ma che cerca unicamente di stupire, di catturare l'attenzione, di affascinare:

Peymann: Wenn ich nur die Welt noch mehr staunen machen könnte / staunenmachen staunenmachen staunenmachen das ist es / das Theater tritt auf der Stelle auf der Stelle tritt es²⁷⁹

²⁷⁸Ibidem, pagg. 64 e 65.

²⁷⁹Ibidem, pag. 58.

Ciò viene sapientemente sottolineato dalla discussione che nasce ogniqualvolta Beil ripete, quasi ossessivamente, la parola *natürlich*. Peymann ne approfitta per sottolineare quanto non rimanga più alcunché di naturale, poiché tutto è divenuto *künstlich*, nel senso più deteriore del termine:

Peymann: Immer kommen Sie mir / mit Ihrem „natürlich“ / wenn Sie doch einmal sagen würden „künstlich“ / „künstlich“ Beil „künstlich“ Beil „künstlich“ / es ist doch alles „künstlich“ in der Welt Beil / „künstlich“ „künstlich“ Beil „künstlich“²⁸⁰

(...)

Peymann: es gibt nichts Natürliches mehr / und in Wien schon gar nicht²⁸¹

La stessa istituzione teatrale è soggetto alla degenerazione di una tale arte, ed è quanto sostiene Bernhard, citato all'interno dell'opera come colui che critica il teatro viennese definendolo *ausgehungert*, senza specificare cosa ciò significhi:

Peymann: er könne sich auch vorstellen / dass das Burgtheater von einem Augenblick auf den anderen / zu einer staatlich geführten Nervenheilstätte / „mit dem Anspruch der Unheilbarkeit“ gemacht wird / so gäbe es in Wien über Nacht / die einzige Nervenheilstätte auf der Wiener Ringstraße

(...)

das Burgtheater könne man ja auch ganz einfach so wie es ist / als Theaterrückenschau stehenlassen und anstatt Schauspieler / Wachsfiguren in ihm aufstellen auf der Bühne

(...)

der Bernhard hat auch gesagt / das Burgtheater eigne sich vor allem / als Kaffeehaus²⁸²

²⁸⁰Ibidem, pag. 61.

²⁸¹Ibidem, pag. 62.

²⁸²Ibidem, pagg. 59-61.

Ma Peymann (personaggio) sembra voler credere ancora nell'estetica di un'arte che ha il solo scopo di stupire e di rappresentare qualcosa di assolutamente nuovo e originale. Egli si ribella al proprio drammaturgo, e sembra voler continuare nella sua impossibile ricerca:

(...) nur nicht auf den Bernhard hören Beil / auf den Bernhard nicht hören / auf dieses arrogante Theaterscheusal (...)²⁸³

Ma la proposta sulla quale incessantemente discute per rifiutare l'atteggiamento nichilista di Bernhard è chiaramente paradossale, non ha possibilità di realizzazione:

Einen Shakespeare / wie es noch niemals gegeben hat Beil / wie ich ihn gerade angedeutet habe Beil / wie ich ihn tatsächlich vorhabe Beil / wie ich ihn machen werde Beil / (...)²⁸⁴

Rimane pertanto una convinzione di fondo, una strenua volontà di voler tentare ad ogni costo l'utilizzo dell'opera teatrale e dell'istituzione teatrale come strumento per presentare un'arte che abbia ancora il potere di raggiungere lo spettatore, unita all'illusione che possa esserci ancora uno spettatore in grado di recepire tale arte e lasciarsi coinvolgere e trasformare da essa, perché dotato di una sensibilità artistica che troppo velocemente forse si è creduta morta:

(...) Wir haben die Wiener unterschätzt / sie sind viel gehässiger und böser als wir gedacht haben / aber sie haben auch einen viel höheren Kunstverstand als wir gedacht haben / wir haben immer gedacht sie haben keinen Kunstverstand / (...)²⁸⁵

²⁸³Ibidem, pag. 61.

²⁸⁴Ibidem.

²⁸⁵Ibidem, pag. 76.

XI. Conclusioni

Le opere di Bernhard, sia quelle narrative che quelle teatrali, possono essere viste come tanti tentativi di rappresentare la metafora della fatica di vivere alla ricerca di un senso all'interno di un'epoca, quella postmoderna e postdrammatica, dove nessun senso è dato cercare al di fuori dell'esistenza reale, contingente, presente. Scrivere e portare in scena diventano così un impegno costante che sottolinea la spinta alla ribellione nei confronti di una condizione ontologica dell'uomo. Affrontare il paradosso della scrittura e del teatro possono essere visti come un tentativo di affrontare il paradosso dell'esistenza stessa, sapendo già che l'uomo ne uscirà sconfitto, incapace come è di circoscrivere o riconoscere una verità o una totalità compiuta. Dedicarsi all'arte diventa un imperativo etico che subisce il fascino del paradosso dell'esistenza umana, che *deve essere vissuta in tutta la sua insensatezza. E' questa la paradossale speranza dei "senza speranza", uno stile di vita opposto a quanti prendono a prestito il senso dell'esistenza, e così si condannano a non avere una vita propria, o si seppelliscono in una vita in abbonamento.*²⁸⁶ Pur avendo piena consapevolezza dell'inevitabile fallimento, è proprio l'ostinazione che spinge a sperimentare fino in fondo il fallimento a dar senso alla vita, poiché consente di viverla comunque in modo attivo, impegnato, responsabile ed etico. Pur conservando sempre uno sguardo consapevole e disilluso, ed una visione dell'esistenza umana priva di illusioni, l'autore non rinuncia mai ad essere ben presente ed attivo nel trasmettere ai suoi interlocutori il bisogno di un'analisi critica e cosciente della realtà. Ed in questo egli risulta essere pienamente figlio del suo tempo, coinvolto nel processo evolutivo a lui contemporaneo e parte integrante della comunità allargata che è la società della seconda

²⁸⁶Così Micaela Latini in *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, a pag. 85.

metà del XX secolo, come ben descrive nell'articolo dal titolo emblematico *Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu*:

Ohne Märchen zu leben, ist schwieriger, darum ist es so schwierig im zwanzigsten Jahrhundert zu leben; wir *existieren* auch nurmehr noch; wir leben nicht, keiner lebt mehr; aber es ist schön, im zwanzigsten Jahrhundert zu existieren; sich fortzubringen; *wohin* fort? Ich bin, das weiß ich, aus keinem Märchen hervorgegangen und ich werde in kein Märchen hineingehen, das ist schon ein Fortschritt und das ist schon ein Unterschied zwischen vorher und heute. (...) Wir stehen auf dem fürchterlichsten Territorium der ganzen Geschichte. Wir sind erschrocken, und zwar *erschrocken als ein so ungeheureres Material der neuen Menschen* – und der neuen Naturerkenntnis und der *Naturerneuerung*; alle zusammen sind wir in dem letzten halben Jahrhundert nichts als ein einziger Schmerz gewesen; dieser Schmerz heute, das sind *wir*; dieser Schmerz ist jetzt unser Geisteszustand. (...) Alles hat sich verändert, weil *wir* es verändert haben, die äußere Geographie hat sich genauso verändert wie die innere. (...) Wir sind von der Klarheit, *aus welcher uns unsere Welt plötzlich ist*, unsere Wissenschaftswelt, erschrocken; wir frieren in dieser Klarheit; aber wir haben diese Klarheit haben wollen, heraufbeschworen, wir dürfen uns also über die Kälte, die jetzt herrscht, nicht beklagen. Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. Diese Klarheit und diese Kälte werden von jetzt an herrschen. (...) Alles wird klar sein, von einer immer höheren und immer tieferen Klarheit, und alles wird kalt sein, von einer immer entsetzlicheren Kälte.²⁸⁷

L'attività di scrittore ha per Bernhard una sua precisa funzione che possiamo definire, prendendo in prestito le sue parole, esistenziale, e che è costantemente accompagnata da una qualche forma di speranza, pur senza perdere mai lo sguardo lucido che deriva dalla consapevolezza dell'insensatezza dell'esistenza:

²⁸⁷ In *Der Wahrheit auf der Spur*, pagg. 37-39.

Vielleicht ist es ein leerer Raum, den ich ausfülle. Man selbst füllt die Leere aus. Ich fülle sie mit Sätzen aus. Ich versuche, Gedanken zu haben, und die Gedanken werden zu Sätzen, wenn ich Glück habe. Und so kann ich existieren – vielleicht. Aber die Leere taucht immer wieder auf, naturgemäß. Man könnte sich in sie hinunterstürzen, und das wäre das Ende, aber es wäre schade um unsere Neugier. Im leeren Raum muss etwas geschehen.²⁸⁸

Dal punto di vista teatrale Thomas Bernhard è pertanto pienamente coinvolto in quel processo artistico che è caratteristico dell'era postdrammatica. L'estetica del suo tempo abolisce semplicemente e radicalmente ogni riferimento alla natura, all'origine, per dichiarare il trionfo incondizionato della tecnologia come volontà di potenza umanistica. Questo comporta gravi problemi per l'estetica, poiché diventa molto difficile cogliere la specificità estetica della cultura quando è scomparsa la natura come modello e come punto di riferimento. Non c'è più spazio per quella "differenza critica"²⁸⁹ che ricordi all'uomo metropolitano, che vive in una società dove tutto si riproduce, ciò che sosteneva Walter Benjamin, che c'è qualcosa che nessun uomo potrà mai riprodurre, cioè l'essere. Se Benjamin tentava di finalizzare l'arte ad un nuovo scopo, non artistico né estetico, ma veicolo di una "ripetizione politica", di mostrare cioè la propria morte, di esporre consapevolmente la nuova condizione a cui è soggetta, cioè di pura ripetizione senza aura, senza differenze e senza unicità, Thomas Bernhard va oltre, affidandosi ad una progressiva disintensificazione delle funzioni primarie (soggetto, progetto, origine e fine)²⁹⁰ per collarsi in una percezione parziale, distratta, disincantata del mondo e dell'esperienza. Egli non si pone più il problema della finalità dell'arte, né di una sua possibile funzione critica. Non vi è più una *Weltanschauung* nostalgica che possa ancora scorgere in questo

²⁸⁸In *Ich fülle die Leere mit Sätzen aus*, tratto da *Der Wahrheit auf der Spur*, a pag. 153.

²⁸⁹Maurizio Ferrari in *Tracce. Nichilismo moderno e postmoderno*, pag. 95.

²⁹⁰Ibidem, pag. 97

crepuscolo un evento drammatico. Ciononostante, ed ecco il paradosso bernhardiano, il nichilismo che accompagna un simile atteggiamento, e che porta ad una svalorizzazione del mondo, della società e dei giochi linguistici e razionali, ha un suo risvolto “positivo” proprio per la intrinseca rivalutazione del mondo postmoderno, proprio per la sua infondatezza. Se Dio è morto, se non ci sono più istanze primarie e decisive, se non c’è più la decisiva discriminante fra vero e falso, reale e simulazione, allora si apre un mondo di valori differenti, meno intensi, più superficiali e molteplici, meno drammatici, ma portatori comunque di un senso, di un significato. Non c’è più una ideologia garante del mondo né alcuna struttura in grado di assicurare le perspicuità del reale, occorre perciò essere all’altezza dell’evento, cioè cercare di individuare, nel negativo che lo permea, le fonti di una affermatività non ancora esperita, o non esperibile dalla soggettività classica. Lehmann si domanda come possa esistere una dimensione politica dell’estetica postdrammatica senza una *Erzählung: das Panorama des postdramatischen Theaters zeigt, dass die Sorge unbegründet ist; (...) In dem Maße wie im neuesten Theater nicht eine fiktive Gestalt vorgestellt, sondern der Körper des Spielers in seiner Zeitlichkeit ausgestellt wird, treten die Themen der ältesten Theatertraditionen, treten Geheimnis, Tod, Verfall, Abschied, Alter, Schuld, Opfer, Tragik und Eros wieder, gewiss in neuer Weise, hervor.*²⁹¹ Siamo davanti ad un teatro il cui tentativo politico è rappresentato dalla volontà di mettere in evidenza l’illusione dell’integrità del soggetto, e allo stesso tempo di portare alla luce la realtà eterogenea dei processi sociali come *Beziehung einer Beziehungslosigkeit, als Diskrepanz und “Alterität”.*²⁹² E Thomas Bernhard lo fa in un modo personalissimo, allargando il proprio interesse ai diversi piani che coinvolgono l’opera teatrale, in particolar modo, come abbiamo visto, egli lo fa mettendo in risalto l’aspetto performativo, ed entra quindi inevitabilmente in stretto contatto con i realizzatori ed i cultori della

²⁹¹In *Postdramatisches Theater*, pag. 462.

²⁹²Ibidem, pag. 463.

performance, in particolar modo agli attori ed i registi. E tra questi egli sceglie coloro che egli reputa i più adatti a comprendere e a portare in scena lo spirito che lo anima, frutto del suo tempo, uno spirito battagliero, di denuncia, di lotta, di ribellione, uno spirito tragicomico in grado di rivelare il paradosso dell'esistenza.

Stephen Greenblatt sostiene che qualsiasi produzione artistica, *however intensely marked by the creative intelligence and private obsessions of individuals, are the products of collective negotiation and exchange.*²⁹³ Ci sembra coerente con questa trattazione concludere pertanto con le impressioni ed i commenti rilasciati in occasione della sua morte dagli attori che hanno a lungo collaborato con Bernhard, e da una importante scrittrice austriaca a lui contemporanea.²⁹⁴

²⁹³In *Shakespearean negotiations*, a pag. vii.

²⁹⁴Tutti i commenti sono tratti dall'articolo *Zum Tod von Thomas Bernhard*, apparso su *Theater Heute*, 4/89.

Wer schreibt uns Schauspielern in Zukunft solche, uns so herausfordernde Texte? Oder mehr noch – erfindet uns Menschen, die auf so verzweifelte, kühne, komische und besessene Weise sich selbst und die ganze Welt herausfordern? Don Quichotte des Kopfes, der Seele, sich selbst gefährdend, unheimlich und darum die Schläfrigkeit unserer Zeit so herrlich störend. Widerständler, manchmal die eigenen Wunden leckend, groß- und kleinmütig zugleich, oft kleinlich, herrschsüchtig wie Tyrannen, Genauigkeitsfanatiker, Wahrheitssucher, immer an der Grenze der Verrücktheit, hassende Liebhaber, Spieler, die alles riskieren, nie die Lust verlierend am Widerspruch, sich selbst letztenendes nie preisgebend und darum so geheimnisvoll. Mir ist zum Heulen über den Tod dieses ernstesten Spaßmachers, Menschenliebhabers, Rebellen des gegenwärtigen Theaters.

(Gert Voss)

Ich bin Thomas Bernhard außerhalb der Arbeit nur zweimal in meinem Leben recht kurz – zu kurz – begegnet. Andererseits wird “naturgemäß” die Beschäftigung eines Schauspielers mit einem - “seinem” - Autor zu einer ganz innigen intensiven Beziehung: Man meint, ihn schließlich zu kennen – seine Einsamkeiten, Ängste, Verletzungen, seine Sehnsucht, sich mitzuteilen. Sicher war das Schreiben für Thomas Bernhard fast der einzige Weg, sich zu harmonisieren – sich, so gut es ging, gesund zu machen – seine einzige wirkliche Liebe auch. Tod – Vernichtung – Angst – Todeskrankheit – Sterbensprozess und immer wieder “Denken” sind häufig gebrauchte Worte zu seinem (“unserem”), dem vorletzten Theaterstück. “Wie schlecht ich mich manchmal fühle, fast wie ein Sterbender – dann ist plötzlich alles wieder in Ordnung, weil ich denke – ich überwinde alles nur durch Denken”, sagt sein Ludwig Wittgenstein-Worringer, und sicher sagt's auch Thomas Bernhard selbst.

(Ilse Ritter)

Der Gigant ist tot. Der Fels des Anstoßes, an dem niemand vorbeigekommen ist. Er hat seinen kranken Körper geschrieben und sich in ihm festgeschrieben, als ob er seinen Atem, um den der Kranke immer schon hat kämpfen müssen, in der Fabrik seines Leibes jeden Tag hätte wieder neu herstellen müssen. Es ist ja kein Zufall, dass dieser Dichter ein Dichter des Sprechens (nicht des Schreibens) war. Die Erfahrung des in früher Jugend schon Lungenkranken hat ihm die großen Tiraden seines Werkes abgerungen: Ich spreche, also bin ich. Und solange ich spreche, bin ich nicht tot. (...) So hat die Erfahrung des Zuwenig-Luft-Kriegens den wüsten flammenden Atem des Um-sein-Leben-Sprechenden erzeugt. Der österreichische Mief, diese schlechte Luft, sein Leben lang hat es ihm ausgereicht, dieses Lüfterl, sich an ihm zu entzünden. Von der Atemnot im Pavillon Hermann (...) zu einer Literatur der endlosen Suaden. Von den entmündigten Patienten (...) zum Mund Österreichs, der die Wahrheit sagt über dieses Land, was “von den Gesunden immer als ein Akt der absoluten Ungehörigkeit” empfunden worden ist.

(Elfriede Jelinek)

X. Bibliografia

1. Primärliteratur

- *Der Atem. Eine Entscheidung*, DTV, München, 1981.
- *Die Ursache. Eine Andeutung*, DTV, München, 1977.
- *Die Kälte*, Residenz Verlag, Salzburg, 1981.
- *Ein Kind*, DTV, München, 1985.
- *Der Keller. Eine Entziehung*, DTV, München, 1979.
- *Alte Meister, Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.
- *Am Ortler*, in *Midland in Stilfs. Drei Erzählungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.
- *Amras*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- *Auslöschung. Ein Zerfall*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.
- *Beton*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.
- *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
- *Das Kalkwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.
- *Der Theatermacher*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.
- *Der Untergeher*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- *Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*, hrg. Wolfram Bayer, Raimund Fellingner und Martin Huber, Suhrkamp, Berlin, 2011.
- *Der Weltverbesserer*, in *Stücke 3*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- *Die Berühmten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.
- *Die Macht der Gewohnheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- *Einfach kompliziert*, in *Stücke IV*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- *Erzählungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- *Frost*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.
- *Holzfällen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*, in *Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967.
- *Ja*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- *Minetti*, in *Stücke 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- *Ritter, Dene, Voss*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

- *Verstörung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- *Wittgensteins Nefte. Eine Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.
- *Werke 19. Dramen V*, Hrsg. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2011.
- Lettere e altri documenti autografi conservati presso il Thomas-Bernhard-Archiv a Gmunden.
- *In Österreich hat sich nichts geändert*, in *Theater*, 1969, S. 144.
- *Ist das Theater nicht mehr, was es war?*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. November 1976, Nr 248 / S. 25.
- *Schauspieler. Bernhard Minetti*, in *Theater 1975*, Sonderheft der Zeitschrift „Theater Heute“ / Bilanz und Chronik der Saison 74/75.
- *Programmheft: Der Theatermacher*, Burgtheater Wien, Akademietheater, 1986.
- *Programmbuch n. 205: Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*, Burgtheater Wien, Akademietheater, 1998.

2. Sekundärliteratur

- AA.VV., *A companion to the works of Thomas Bernhard*, edited by Matthias Konzett, Camden House, New York, 2002.
- AA.VV., *Das Gespräch mit Peymann, Beil, usw.*, Peter von Becker und Michael Merschmeier, in *Theater heute* 6/1984, ss. 1-7.
- AA.VV., „*Der <Heimatsdichter> Thomas Bernhard*“, Hrsg. Ilija Dürhammer und Pia Janke, Verlag Holzhausen, Wien, 1999.
- AA.VV., *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1995.
- AA.VV., „*Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*“. *Thomas Bernhard und das Theater*, a cura di Manfred Mittermayer e Martin Huber, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2009.
- AA.VV., *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Hrsg. Franziska Schössler, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.
- AA.VV., *Spectaculum. Sieben moderne Theaterstücke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.

- AA.VV., *Thomas Bernhard, partitura a quattro mani*, a cura di Ugo Rubini, Quaderni 9, Università degli Studi di Bari, 1998.
- AA.VV., *Thomas Bernhard und seine Lebensmenchen. Der Nachlass*, hrsg. Von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Peter Karlhuber, Wien, 2001 (Adalbert-Stifter-Institut, Thomas Bernhard Nachlassverwaltung).
- AA.VV., *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater. 1986-1999*, hsg. Von Hermann Beil, Jutta Ferbers, Claus Peymann, Rita Thiele, Band I, 1999.
- AA.VV., *Zum Tod von Thomas Bernhard*, apparso su *Theater Heute*, 4/89.
- Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.
- Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.
- Ingeborg Bachmann, *[Thomas Bernhard:] Ein Versuch*, in *Werke*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München, Piper, 1978, Bd 4, pagg. 361-364.
- Markus Barth, *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, 1998.
- Peter von Becker, *Thomas Bernhard (1931-1989)*, in *Theater*, Jahrbuch der Zeitschrift *Theater Heute*, 1989.
- Samuel Beckett, *Materialen zu Endspiel*, Suhrkamp, Frankfurt, 1967.
- Hermann Beil, *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater. 1986 – 1999*, Zsolnay Verlag, Wien, 1999.
- Hermann Beil, *Theaternarren leben länger: hundert und zwölf Geschichten aus dem Burgtheater etc., nebst einem Gedicht und diversen Theatertorten*, Zsolnay Verlag, Wien, edizioni 2000 e 2007.
- Walter Bernjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Kulturwissenschaft*, hrsg. Von Uwe Wirth, Frankfurt am Main, 2008.
- Oliver Bentz, *Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000.
- Uwe Betz, *Polyphone Raeume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*, Ergon Verlag, Wuerzburg, 1997.

- Martin Brunkhorst, *Minetti oder Beckett und Bernhard*, in *Beckett und die Literatur der Gegenwart*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1988.
- Wolfram Buddecke, Helmut Fuhrmann, *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz. Bundesrepublik. Österreich. DDR. Kommentar zu einer Epoche*, Winkler Verlag, München, 1981
- Italo Chiusano, *Storia del teatro tedesco moderno. Dal 1889 ad oggi*, Einaudi, Torino, 1976.
- Antony Cronin, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, Flamingo, London, 1997.
- Steven Connor, "What? Where?" *Presence and Repetition in Beckett's Theatre*, in *Rethinking Beckett. A Collection of Critical Essays*, The Macmillan Press, 1990.
- Stefano Crosara, *Un incontro ideale*, in *Aut aut*, fascicolo 326, 2005, pagg. 189-195.
- Klaus Dermutz, *Die Verwandlungen des Gert Voss. Gespräche über Schauspielkunst*, Residenz Verlag, Salzburg, 2006.
- Denis Didero, *Paradosso sull'attore*, Abscondita, Milano, 2002.
- Jens Dittmar (Hg.), *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt/M, 1990.
- Martin Esslin, *Beckett and Bernhard: A Comparison*, in *Modern Austrian Literature* 18, Vol. 2, 1985.
- Maurizio Ferraris, *Tracce. Nichilismo moderno postmoderno*, Mimesis Edizioni, Milano, 2006.
- Maria Fialik, *Der Charismatiker – Thomas Bernhard und die Freunde von einst*, Wien, 1992.
- Marino Freschi, *La Vienna di fine secolo*, Editori Riuniti, Roma, 1997.
- Herbert Gamper, *Ein komischer Herr. Überlegungen zur Stellung des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, anlässlich Thomas Bernhards Künstlerdrama "Minetti"*, in *Programmbuch Nr 21*, Württembergisches Staatstheater Stuttgart, Schauspiel 1976/77, S.101-132.
- A.G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Bari, 1990.
- A.G. Gargani, *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, Laterza, Bari 1995.
- Guenter Grass, *Die Blechtrommel*, Mentor, Muenchen, 2000.

- Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations, The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Clarendon Press, Oxford, 1988.
- Stephen Greenblatt, *Towards a Poetics of Culture*, in *Learning to Curse*, Paperback, 2007.
- Hans Höller, „Es darf nichts Ganzes geben“ und „In meinen Buechern ist alles kuenstlich“. *Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache*, in *Bernhard. Annäherungen*, Hrsg. Manfred Jurgensen, Bern, 1981, pagg. 45-63.
- Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard*, Heinz, Stuttgart, 1979.
- Hans Höller, *Kommentar*, in *Erzählungen di Thomas Bernhard*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- Kurt Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Dt. Taschenbuch-Verlag, München, 2001.
- Dieter Hoffmann, *Prosa des Absurden: Themen – Strukturen – geistige Grundlagen; von Beckett bis Bernhard*, Francke, Tübingen, 2006.
- Gitta Honegger, *Bernhard Minetti as bernhard's Minetti*, in *Theater*, vol. 30 (1), Peer Reviewed Journal, 2000.
- Gitta Honegger, *The Stranger Inside the Word: From Thomas Bernhard's Plays to the Anatomical Theater of Elfriede Jelinek*, in *A Companion to the works of Thomas Bernhard*, edited by Matthias Konzett, Camden House, 2002.
- Gitta Honegger, *Thomas Bernhard: "Was ist das für ein Narr?"*, Propyläen-Verlag, Berlin, 2003.
- Martin Huber, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, WUV-Universitätsverlag, Wien, 1992.
- Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990.
- Peter Iden, *Theater als Widerspruch, Plädoyer für die zeitgenössische Bühne. Nachwort: Claus Peymann im Gespräch*, Kindler Verlag, München, 1984.
- Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, I Coriandoli, Garzanti, 1989.

- Pia Janke, „Eine lang gesuchte Isolation“. Zu frühen dramatischen Texten Bernhards, in *Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard*, hrsg. Pia Janke und Ilija Duerhammer, Verlag Holzhausen, Wien, 1999.
- Simon Jaritz, *Claus Peymann: der Kommunikator*, Schlussarbeit, Universitaet Wien, 2006.
- Elfriede Jelinek, Anke Röder, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*, in *Theater Heute* 8, 1989.
- Bernhard Judex, *Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung*, C.H.Beck Verlag, München, 2010.
- Dirk Jürgens, *Das Theater Thomas Bernhards*, Lang, Frankfurt am Main, 1999.
- Manfred Jurgensen, *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*, Bern, 1981.
- Wend Kässens, Jörg W. Gronius, *Theatermacher: Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori, Peter Zadek*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1987.
- Karin Kathrein, *Die Kunst als Heimat. Der Künstler in Thomas Bernhards Dramatik. Eine Geschichte des Scheiterns*, in *Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard*, hrsg. Pia Janke und Ilija Duerhammer, Verlag Holzhausen, Wien, 1999.
- Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Metzlersche J. B. Verlagsb., 1991.
- Roland Koberg, *Claus Peymann – aller Tage Abenteuer. Biografie*, Henschel, Berlin, 1999.
- Matthias Konzett, *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Camden House, New York, 2000.
- Micaela Latini, *La pagina bianca: Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, Mimesis (Il quadrifoglio tedesco 11), Milano, 2010.
- Micaela Latini, *La seduzione dell'immagine. Intorno al tema del compito in Thomas Bernhard*, in *Almanacchi Nuovi*, Lithos Editrice, Roma, 1997.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.
- Kay Link, *Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard*, Verlag Han-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart, 2000.

- Herbert Mainusch, *Regie und Interpretation, Gespräche mit Achim Benning, Peter Brook, Dieter Dorn, Adolf Dresen, Boy Gobert, Hans Hollmann, Takis Mouzenidis, Hans-Reinhard Mueller, Claus Peymann, Peter Stein, Giorgio Strehler und Georgij Towstonogow*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1985.
- Giorgio Manacorda, *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento* Tedesco, Ubulibri, Milano, 1996.
- Charles W. Martin, *The nihilism of Thomas Bernhard: the portrayal of existential and social problems in his prose works*, Rodopi, Amsterdam, 1995.
- Regine Meyer-Arlt, *Nach dem Ende. Posthistoire und die Dramen Thomas Bernhards*, in *Germanistische Texte und Studien, Band 56*, Hildesheim, 1997.
- Bernhard Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1985.
- Bernhard Minetti, „*Meine Existenz ist mein Theaterleben*“. *Eine Bildbiographie*, Propyläen-Verlag, Berlin, 2004.
- Cesare Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Bari, 1998
- Raingard Multer, *Künstler- und Kunstproblematik im Werk von Thomas Bernhard. Gegen Aura-Verlust und Warencharakter der Kunst*, dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Germanic Languages, University of California, Los Angeles, 1991.
- Thomas Neumann, *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft*, Enke, 1968.
- Sebastian Neumeister, *Der Dichter als Dandy. Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1973.
- Eisner Nicholas, *Theatertheater / Theaterspiele: The Plays of Thomas Bernhard*, in *Modern Drama*, Heft 1, 1987, pagg. 104-114.
- Bernd Noack, *Theaterskandale: von Aischylos bis Thomas Bernhard*, Residenz-Verlag, Salzburg, 2008.
- Olivier Ortolani, *Spielen: Poesie mit Sinnlichkeit erfüllen. Bernhard Minetti über Theater, Literatur, Kritik und sein Verhältnis zu Thomas Bernhard*, in *Theater Heute*, 9/1984, S. 17-25.
- Claus Peymann, „*Keine selbstgesuchte Märtyrerrolle, Claus Peymann über die letzten Wochen und Tage mit Thomas Bernhard*“, in *Theater*, Jahrbuch der Zeitschrift *Theater Heute*, 1989.

- Luigi Reitani, *Lo sguardo della medusa*, postfazione a *Eventi*, Thomas Bernhard, Piccola Enciclopedia, SE, Milano, 2001, trad. it. di *Ereignisse* (Suhrkamp).
- Giuseppina Restivo, *Le soglie del Postmoderno: "Finale di partita"*, Il Mulino, Bologna, 1991.
- Ritschl / Weichinger, "*Die Burg*". *Reportage aus dem Bauch einer Theatermaschine*, 1988.
- Ugo Rubini, *Anche Thomas Bernhard ha comprato un pantalone*, in *Quaderni*, Università degli Studi di Bari, Cacucci Editore, 1991, pagg. 101-119.
- Ugo Rubini, *Su Thomas Bernhard. Materiali bibliografici*, Adriatica Edizioni, Bari, 1996.
- Ugo Rubini, *Thomas Bernhard: "na, ich schreibe nur für Schauspieler"*, in *Thomas Bernhard, partitura a quattro mani*, a cura di Ugo Rubini, Istituto di Lingue Straniere, Bari, 1998.
- Robert Schindel, *Wundwurzel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005.
- Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskuenstler: Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Vienna, 1989.
- Wendelin Schmidt-Dengler, *Thomas Bernhard. Ritter, Dene, Voss*, in *Il Teatro tedesco del Novecento*, a cura di Marino Freschi, CUEN, Napoli, 1998, pagg. 301-308.
- Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung 1*, vierte Auflage, Ditzingen Reclam, Frankfurt/Main, 1986, BD 1.
- Franz Schuh, *Sieben Thesen zur Wirkung, nicht zum Werk Thomas Bernhard*, in *Tonhof. Österreichs literarische Avantgarde der 50er Jahre zu Gast in Kärnten*, in *Fidibus, Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft*, 1992/N°1.
- Konstantin S. Stanislavskij, *Lezioni al Teatro Bol'soj*, a cura di Fabrizio Cruciali e Clelia Falletti, Dino Audino Editore, Roma, 2004.
- Siegfried Steinmann, *Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden? Realität und Fiktion zweier Störenfriede*, in *Text und Kritik*, Heft 43, 3. Auflage, 1991.
- Marlene Streeruwitz, *My Latest Encounter with Bernhard*, in *A Companion to the works of Thomas Bernhard*, edited by Matthias Konzett, Camden House, 2002
- Gert Voss, "*Ich würd' gern wissen, wie man ein Geheimnis spielt*", Schwarzkopf und Schwarzkopf, Berlin, 1997.

- Andrew Webber, *Costume Drama: Performance and Identity in Bernhard's Works*, in *A Companion to the works of Thomas Bernhard*, edited by Matthias Konzett, Camden House, 2002.
- Franz Wille, *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungs-analyse*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1991.
- Jean-Marie Winkler, *L'attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*, Peter Lang, Bern, 1989.

3. Sitografia

- www.thomasbernhard.at
- www.thomasbernhard.org
- www.thomasbernhard-hennetmair.at
- www.ausloeschung.virusens.de
- www.hermannbeil.de
- www.schindel.at
- de.wikipedia.org