



Thomas Bernhard

L'ignorante e il folle

TEATRIDITHALIA
ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI

Thomas Bernhard

L'ignorante e il folle

traduzione di Roberto Menin

uno spettacolo di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia

luci di Nando Frigerio

suono di Giuseppe Marzoli

con

Ferdinando Bruni *Dottore*

Ida Marinelli *Regina della notte*

Luca Toracca *Padre*

Corinna Agustoni *Signora Vargo/Winter*

assistente scene costumi Elisabetta Pajoro

fonico Mizio Manzotti

macchinista Filippo Strametto

sarta Ortensia Mazzei

aiuto tecnico Michele Ceglia

assistenti alla regia stagisti Mara Laura Heidempercher, Giuseppe Isgrò

aiuti tecnici stagisti Andrea Perrone, Marzio Superino

Lo spettacolo ha debuttato il 25 marzo 2008 al Teatro dell'Elfo di Milano

Si ringraziano Suhrkamp Verlag GMBH & Co.KG per i diritti di rappresentazione dell'*Ignorante e il folle*;

Eugenio Bernardi, Franco Quadri e la Ubulibri, Elvio Giudici, Lorenzo Ferrero,

Stefano Velotti, Andrea Gussago per i testi di questo programma;

il Forum austriaco di cultura per il contributo alla mostra fotografica.

Milano



Comune
di Milano
Cultura
Servizi Comunitari



Regione Lombardia
Cultura, Identità e Autonomie
della Lombardia
Teatro Comunitario



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

coop
Lombardia

“Il teatro
e l’opera in particolare
caro signore
è veramente l’inferno”.





L'IGNORANTE E IL FOLLE

in *Commedie senza scampo*

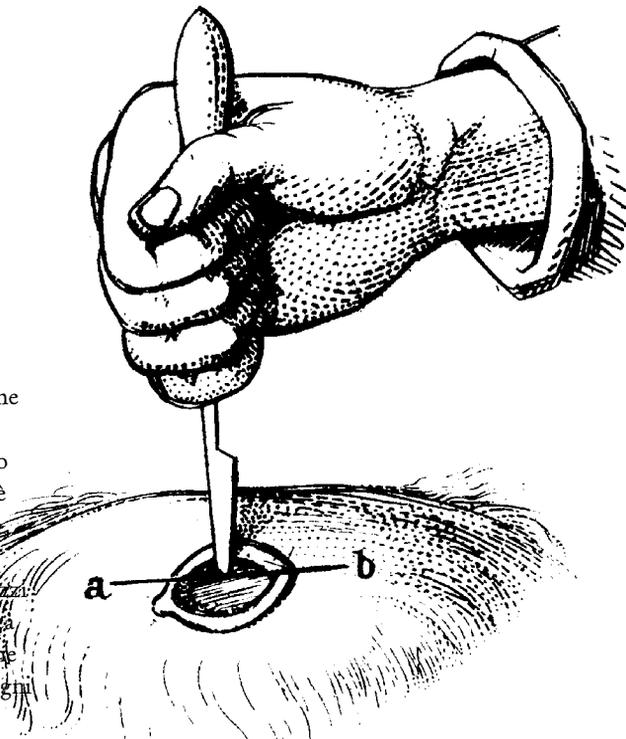
Introduzione di Eugenio Bernardi

in Teatro IV, di Thomas Bernhard, Ubulibri.

L'ignorante e il folle è il testo più programmatico del teatro bernhardiano, ben più di *Una festa per Boris*, che aveva costituito il suo debutto di autore per il teatro. Scritto per il Festival di Salisburgo del 1972, a prima vista ne sembra una parodia. L'azione, se si può definirla tale, si svolge all'inizio al Teatro dell'Opera, nel camerino del soprano che canta la parte della Regina della Notte nel *Flauto magico* di Mozart. Siamo probabilmente a Vienna, visto che la seconda scena si svolge in un famosissimo ristorante viennese. Evidentemente non è questo che conta, quello che conta è il dialogo fra il padre del soprano e un medico che aspettano ansiosamente l'arrivo della donna che come al solito si presenterà e si farà acconciare per la scena solo all'ultimo momento. Qui si può vedere come si presentasse all'origine la tipica triade bernhardiana, che riprende nella struttura della commedia la divisione

dell'umanità in folli e ottusi che già si era delineata nella narrativa. Agli ottusi appartiene evidentemente il padre nemico della cantante, sprofondato nell'inerzia e nell'alcol, mentre gli altri due (la cantante con la sua smania di perfezione, il dottore con il suo progetto di scrivere un trattato scientifico in 12 volumi) sembrano abitare i territori della follia. I tre personaggi rappresentano in realtà le tre componenti ormai disgregate di una mitica unità evocata (e insieme raggelata, ridotta a repertorio da riprodurre all'infinito) dall'opera mozartiana oltre che dal motto di Novalis ("la fiaba è qualcosa di assolutamente musicale") premesso al testo. Il dialogo nel camerino ne svela appunto il moderno retroscena: anziché essere esaltazione e salvezza per l'individuo, l'arte si rivela per quello che è, ossia artificio, espediente, implacabile sforzo tecnico che minaccia di trasformare il soggetto in puro meccanismo, di fare di un celeberrimo soprano una "macchina da coloratura". La "Schöpfung" (creazione) è diventata una "Erschöpfung" (sfinimento). Per questo si insiste tanto sul momento della vestizione, sul trucco (un trucco bianco, un trucco di morte), sulla disciplina (che

viene rispettata, ma sempre all'ultimo momento), sull'ansia dell'interprete che quanto più si avvicina il momento di entrare in scena, tanto più teme e nello stesso tempo desidera che l'abito che è costretta a indossare si possa lacerare e la corona le cada dalla testa, che una disumana utopia vada finalmente rovesciata e il destino sia sconfitto da una drastica decisione, pur nella consapevolezza che rinunciare al ruolo, annullare gli impegni con altri teatri vorrà dire sprofondare nel buio. I sogni di emancipazione che l'autore fa sorgere nella mente della cantante immediatamente prima dell'entrata in scena, come frutto di una stessa eccitazione ("d'altra parte solo negli stati d'angoscia prendiamo coscienza di noi stessi" dirà il dottore), non la fanno uscire dalla morsa che la stringe. Il *Lear*, che cerca di imparare a memoria non è certo un testo adatto per distrarsi dal pensiero dominante, né tanto meno il *Tasso* goethiano, che nell'ultima scena declama sgomento il venir meno del proprio ruolo di poeta di corte. Volendo dar corpo (e voce) alla sua problematica di fondo, Bernhard non poteva trovare personaggio più adatto della Regina della Notte, non solo per il nome che porta (la notte non più novalisiana, ma il buio da cui sorge e in cui sprofonda ogni artificio, buio di cui solo apparentemente costei si dichiara regina), ma per tutta la serie di associazioni che questa figura



evoca. La partitura impervia, una vera sfida per ogni soprano di coloratura, un canto imperioso e metallico che si ascolta ogni volta come se si assistesse a uno spettacolo di funambolismo, il ricordo di cantanti mozartiane celeberrime proprio per questo ruolo, il significato che assume nell'opera questa potente figura materna e soprattutto la priorità che per Bernhard ha avuto dall'inizio la musica nella riflessione su arte e artificio, tutto insomma predestinava questa figura a diventare la più adeguata rappresentazione di un'arte perfetta e raggelata. Tanto più che parlando di arte già qui Bernhard si riferisce (come farà poi anche in seguito) all'arte dell'interprete-esecutore-attore, dove per arte si deve intendere quindi una perfetta e paradossalmente "geniale" adaequatio a una realizzazione preesistente. In questo senso la commedia definisce a grandi tratti l'orizzonte in cui si colloca ogni lavoro di Bernhard,

sia narrativo che teatrale, ossia in uno spazio in cui emancipazione e dipendenza, ribellione e adattamento, anarchia e conservazione fanno parte della stessa dinamica, che via via assumerà, proprio in forza dell'insistenza e ripetizione tematica, anche tratti comici, rafforzati dalle corrispondenze intertestuali di un'opera che tende ogni volta a costruire un sistema e insieme a scazarne le basi, come se nemmeno nella parabola complessiva che si va via via disegnando si depositassero, assieme alle costanti formali e tematiche, dei valori affidabili e vi si potesse leggere finalmente una fisionomia. Quanto più i personaggi bernhardiani cercano di sradicarsi dal ruolo in cui si ritrovano (ruolo inteso in senso esistenziale, anche se ogni volta riferito a un preciso orizzonte storico), tanto più hanno la sensazione di ripetere gesti e atteggiamenti già vissuti e sperimentati in passato.

Come la cantante, anche il dottore è destinato a precipitare nelle tenebre che sono le tenebre della mente e nello stesso tempo, come avviene in molte di queste pièce, l'oscurità che con lo spegnersi delle luci, interrompe lo spettacolo: se il buio è anche il caos, esso non ha voce. Alla smania di perfezione dell'artista, lo scienziato oppone la smania di analisi, ai gorgheggi risonanti vocaboli latini, alla schizofrenia l'autopsia, a un "teatro di marionette" (come viene definito in senso positivo lo spettacolo mozartiano) la rigorosa descrizione degli organi del





corpo umano, come se si trattasse di rovesciare una famosa dichiarazione di Kleist. Anche per lui, come per la cantante, quello che conta è “la precisione, l’attenzione, la determinatezza, la radicalità”, tuttavia egli riesce ancora a riflettere sulla situazione, “a trasformare il presente in una condizione filosofica” a commentarlo, come facevano in fondo i medici delle commedie di Schnitzler e come fa ancora il medico di *Perturbamento* quando al discorso angoscioso del principe Sarau oppone un discorso su una rappresentazione teatrale: “Se non avessimo la capacità di distrarci/ egregio signore/ dovremmo ammettere/ che non esistiamo assolutamente più/ l’esistenza è sempre una distrazione dall’esistenza...” dice, interrompendo ogni tanto la sua implacabile descrizione di un’autopsia del cervello, ma né la cantante né suo padre sembrano davvero ascoltarlo e trarre dalla scienza quel conforto che essa vorrebbe dare. “La scienza/ se uno se ne rende conto/ è tranquillizzante/ la medicina non conosce/ affatto/ il concetto di angoscia”, dice a un certo punto, salvo ammettere poco dopo che è proprio questo il suo limite (“si tratta di una scienza/ che riguarda gli organi/ non una scienza/ che riguarda l’uomo”). In questo comune, ineluttabile precipitare verso il buio, il dottore con le sue contraddittorie affermazioni rappresenta insomma uno di quegli “equilibrati” di cui parla anche in *Immanuel Kant*, figure che tentano ancora di leggere il presente, di salvare il salvabile.

NOTE SPARSE INTORNO A UNA COMMEDIA

“LA FIABA È QUALCOSA DI ASSOLUTAMENTE MUSICALE”, Novalis.

Il ritmo della lingua di Bernhard, il “fugato” vertiginoso del Dottore, lo “staccato” della Regina, la disciplina della musica, l’universo concentrazioneario del teatro, del teatro dell’opera in particolare, la fiaba del *Flauto Magico*.

“DOVREBBE ESSERE UN’IMMENZA SODDISFAZIONE PER LEI AVERE UNA FIGLIA CHE È UNA SPECIE DI AUTOMA, O UNA SPECIE DI AUTOMA COME FIGLIA, UN CONGEGNO FAMOSO E INCOMPARABILE CHE INCANTA IL MONDO DEL TEATRO”.

La Cantante come l’Olympia di E.T.A. Hoffmann, che in Offenbach canta vertiginose colorature.

“QUESTO È UN TEATRO DI MARIONETTE, QUI NON CI SONO ESSERI UMANI, MA MARIONETTE”.

Attori marionette mossi da fili di parole, marionette sezionate e anatomizzate: la pelle, il trucco, tendini, nervi e fili.

“CON QUESTO NON INTENDO QUALCOSA DI ESTERIORE, STO PENSANDO DI NUOVO ALLA TESTA”.

“SI PUÒ VEDER VEDERE, NON SI PUÒ SENTIR SENTIRE”, Duchamp.

Il Padre cieco è l’ignorante, ma anche “la persona competente” perché da tempo ha già raggiunto le tenebre della cecità e della notte che è la meta di ogni ricerca di senso. Eppure perché ci sia dato di esistere dobbiamo lavorare alla ricerca di un senso che sappiamo già di non poter trovare.

“L’INTELLIGENZA È UNA TORTURA ORRIBILE”.

Lo spazio scenico. La tana, la torre, la fornace,
la prigione, la camera ardente.
Il lato funebre dei riti teatrali. Rose come a un funerale.
Il cerchio come spazio ossessivo: traduzione geometrica
della scrittura bernhardiana.

“VITTIME SENZA SCAMPO”.



“ART IS A GUARANTY OF (IN)SANITY” Louise Bourgeois

E poi naturalmente il teatro. Gli incubi degli attori. Arrivare in ritardo
allo spettacolo. Il costume che si strappa. La corona che cade.
La parte che si dimentica.

“GLI ARTISTI VIVONO - IO CREDO - CON LA CONTINUA PAURA DELLA PERDITA
IMPROVISA DELLA LORO ARTE”. Bernhard entra nello specifico:
è uno specialista di incubi.

“UN ESSERE UMANO CHE SI È TRASFORMATO IN UNA CREATURA PERFETTAMENTE
ARTISTICA, E CHE QUINDI NON È PIÙ UN ESSERE UMANO”.

Fino a che punto l'artista rinuncia alla sua umanità a favore della sua arte?
Qual'è il prezzo che si paga per questa rinuncia?

“ABBIAMO FATTO DI NOI STESSI LE VITTIME DELLA NOSTRA DISCIPLINA”.

“IL TEATRO (...) NON È ADATTO ALLE PERSONE NATURALI”.

“L'ATTORE, COME L'ARAGOSTA, VIEN BOLLITO VIVO PER LA GIOIA DEL PUBBLICO”. (Anonimo)

Il rovescio dell'incubo, l'incrinatura nel
cerchio ossessivo:

“FAR SCOPPIARE UNO SCANDALO
MANDARE A MONTE UNA
RAPPRESENTAZIONE
BATTERE LE MANI
E TIRARE FUORI LA LINGUA
POI USCIRE DI SCENA CON UNA RISATA
CON UNA RISATA
RISATA CAPISCE
CON UNA BELLA RISATA”.

“OPPURE ALL'IMPROVISO IMPAZZIRE”.

Consumarsi nella ricerca della perfezione,
“IGNORARE IL PUBBLICO IGNORARE TUTTO”, esaurirsi.

“CONSUNZIONE, NIENT'ALTRO CHE CONSUNZIONE, E LA FOLLIA
CHE SEMPRE SI ACCOMPAGNA ALLA CONSUNZIONE”.

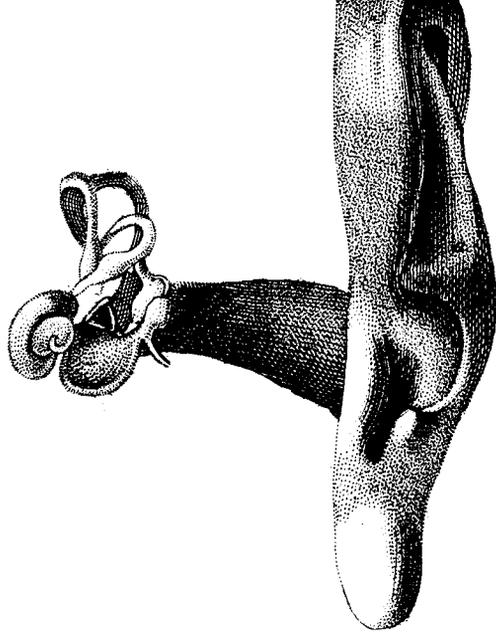
IL FLAUTO MAGICO

di Elvio Giudici

Poche opere più del *Flauto magico* chiamano in causa piani estetici e concettuali così numerosi e tra loro antitetici, da rendere una vera avventura ogni suo ascolto e ancor più ogni sua esecuzione.

Il piano metafisico-simbolico, nel quale parte essenziale rivestono gli addentellati massonici, sempre tenendo a mente che tale termine ha oggi (per lo meno nell'immaginario popolare) significato non poco diverso da quanto avesse all'inizio, quando nelle sue logge militava gente come Goethe, Wieland, Lessing, lo stesso Mozart, per tacere di politici e scienziati tra i migliori del Settecento europeo. Il piano favolistico, che forma l'ossatura della vicenda. Il fattore archetipo legato a un processo d'iniziazione ovvero di presa di coscienza di sé.

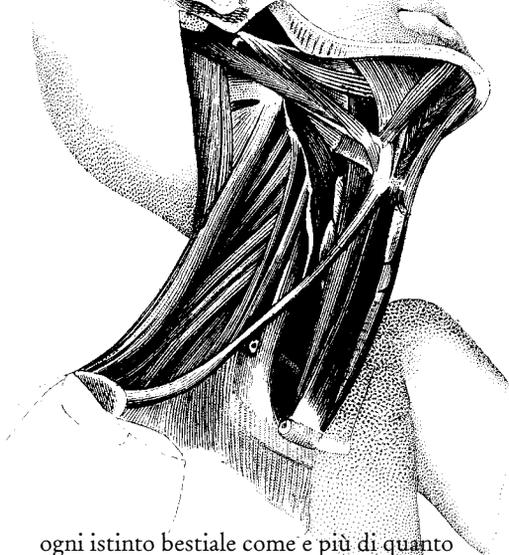
Ne deriva subito la considerazione che probabilmente meglio di altre ne riassume il carattere fondamentale: il *Flauto* come una favola che però spinge le proprie radici nell'aggrovigliato e sempre interfacciato intrico di miti fondanti della nostra civiltà (Faust, ma anche Edipo, anche Orfeo, anche l'Orestea), nel contempo nutrendosi in misura non minore d'una linfa razionalistica e realistica capace d'immettervi messaggi dichiaratamente politici nel loro essere - forse più d'ogni altra cosa - altrettanti inni alla tolleranza civile e religiosa. Opera allegorica, pertanto. Opera che



muove dall'intento primario di stupire divertendo, a tal fine mescolando tra loro elementi in apparenza inconciliabili quali folclore popolare, filosofia religiosa, illuminismo: miscuglio capace di richiamare con prepotenza quel principio alchemico di fusione propiziato da *affinità elettive* degli elementi interessati, che dai laboratori scientifici del Settecento esce ad alimentare arte, letteratura, teatro, musica e, per lo meno nelle intenzioni, la politica. In tale clima da favola, Tamino può raggiungere Sarastro entro il tempio della Sagghezza dopo essere stato respinto da quello della Natura e della Ragione. Ma, anche, è in questo clima di favola che il lato massonico dell'opera, col suo messaggio all'epoca tutt'altro che misterico (di moda, anzi) di fraternità, può palesarsi senza calcare troppo la mano: e proprio per questo compiere atto di proselitismo.

La stessa ambiguità d'una storia che

ci squaderna davanti una madre che si dichiara affranta per il rapimento della figlia attraverso una musica che dello strazio ha poco, e molto invece d'una furia demoniaca nelle astrali e martellanti figurazioni d'una tessitura sovracuta, ovvia metafora d'una nevrosi prossima alla rottura; una storia che l'imminente entrata del "cattivo" rapitore ce l'annuncia con un serio Oratore-filosofo circondato da invisibili voci ancora più serie, e, quando infine appare tra squilli di trombe, sembra l'incarnazione di tutto quanto è bello e degno di stima al mondo, però in fin dei conti è un capo carismatico cui spetta sempre l'ultima parola al pari di tutti i dittatori che si rispettino, non si perita di far staffilare sulle piante dei piedi un sottoposto che ha sgarrato, e incarna insomma la figura di Padre-Re-Dio in cima a una piramide gerarchica dove potere terreno e religioso fanno tutt'uno. Una storia nella quale un Principe s'innamora solo a contemplare un ritratto, e una Principessa lo ricambia senza neppure vederne uno straccio di sembiante, solo a sentirne parlare; che fa apparire flauti e carillon quali depositari del profondo significato morale ed estetico d'una musica capace di vincere



ogni istinto bestiale come e più di quanto riuscisse a Orfeo, ma poi aggeggi di tale importanza spariscono senza ragione, riportati in scena da ragazzini (tre in omaggio al numero sacro alla massoneria, ma pur sempre bambini), in omaggio all'intento favolistico di base: questa ambiguità è il potere misterioso - fiabesco ma anche razionalmente spiegabile - della musica stessa, capace d'esprimere una cosa e in pari tempo negarla. Ogni equivoco, ogni lato inespresso, ogni capovolgimento di valori che fa diventare cattivo il buono e viceversa, pertiene al *Flauto* come fatto naturale: invenzione poetica che scandisce un percorso di conoscenza degli altri ma soprattutto di noi stessi: condotti a scoprire come Vero e Falso ci stessero da sempre accanto, nascosti ma non poi tanto. Invenzione poetica, anche, che nelle intenzioni culmina nell'esaltazione della coppia umana, un'unità idealmente capace di superare il conflitto Luce-Tenebre, ovvero Sarastro-Regina della Notte. Resta però il fatto che il trionfo finale vede sì la gloria della nuova coppia umana Tamino-

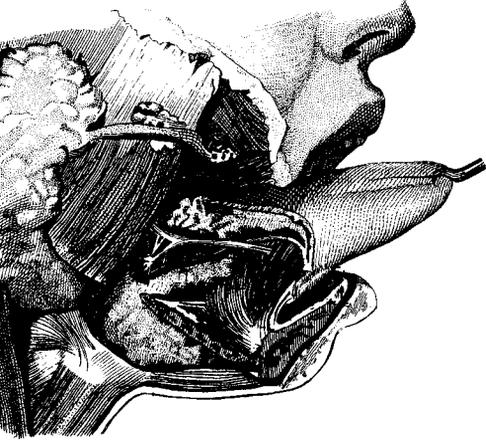




Pamina, ma una gloria nobilitata dall'aver superato le prove allestite dal Padre-Re-Dio Sarastro, ovvero dall'aver interamente accettato *quel mondo*: laddove testo e musica nulla ci dicono dell'altra coppia, questa sì davvero e solamente umana, Papageno-Papagena, che solo l'intuizione di taluni registi (Strehler fu sostanzialmente il primo, pochi altri lo seguirono) fa apparire dietro all'altra, espressione concreta dell'insopprimibile necessità d'una componente terrestre. L'incredibile poliedricità di quest'opera sta dunque nel suo essere magico involucro capace di adeguarsi a qualunque forma, nessuna delle quali in grado però né di condizionarla né tanto meno d'esaurirla. Il trionfo finale è stato visto dapprima come happy end d'una meravigliosa favola per grandi e piccini; poi come espressione dell'eterna lotta tra giovani e vecchi; poi quale prodromo della Rivoluzione francese appena messasi in moto al momento della sua prima andata in scena; "i raggi del Sole" esaltati alla fine da Sarastro sono persino diventati - contro ogni logica e ogni oggettivo dato storico - la concretizzazione del Sol dell'Avvenire e addirittura degli ideali sessantottini: ma il *Flauto magico* resta sempre là, uno nessuno e centomila, specchio ideale in cui tutto e il contrario di tutto dell'universo mondo si riflettono

quali davvero sono e nel contempo si deformano nell'ironia del sorriso o nel ghigno del grottesco, ma resi pur sempre veri, autentici come raramente artista ha saputo fare. E ovunque, in ogni sua più riposta piega musicale, con la sublime noncuranza di chi afferra il segreto dell'esistenza ma così, come soprappensiero.

Dovessi indicare quanto potrebbe riassumere il *Flauto magico*, non punterei il dito sull'aria di Tamino che pure è la più bella dichiarazione d'amore in musica; né sull'aria di Pamina, dove la nostalgia assume tratti di così lancinante ma sempre umanissimo dolore, da trovare ben pochi riscontri in tutta la musica occidentale; né sullo stupefacente episodio degli Uomini Armati, dove si compongono in geniale unità contrappuntistica una severa fuga quale espressione della fede cattolica e un corale quale epitome di quella luterana. No, nulla di tutto questo, per geniale che sia. Dovessi indicare il cuore segreto dell'opera, di Mozart, della musica tutta, citerei senza esitare il duettino "Pa-Pa-Pa" di Papageno e Papagena, cedendo la parola a Massimo Mila: "un'ondata di euforia passa come gas esilarante sulla platea, e nessuno potrà mai dire le ragioni per cui una simile farsa sillabica, di contenuto musicale quasi puerile, produca insieme all'allegria un tale effetto di commozione, uno di quei casi in cui l'arte mozartiana sfiora, nelle apparenze della più infantile semplicità, un presagio inconscio di verità altissime".



LA REGINA DELLA NOTTE, SOPRANO DI COLORATURA

di Lorenzo Ferrero

Fra i protagonisti delle opere di Mozart la Regina della notte del *Flauto Magico* è conosciuta anche al di fuori della cerchia degli appassionati per gli straordinari virtuosismi nel registro acuto che coronano le sue due arie, tanto che l'interprete del personaggio è diventato quasi sinonimo di "soprano di coloratura". In senso stretto un vero soprano di coloratura non è, come si potrebbe credere, una semplice voce acuta, ma una voce piena capace di emettere, con un particolare controllo dei propri mezzi vocali, note acutissime. Che Mozart abbia scritto il ruolo per un vero "soprano di coloratura" si può dedurre dal fatto che anche le note gravi devono essere prodotte con una certa forza drammatica. Nella pratica comune, poiché i veri soprani di quel tipo sono rari, il ruolo è spesso eseguito da voci cosiddette leggere, quindi capaci, anche per età e flessibilità muscolari, di produrre in modo soddisfacente le "colorature" che rendono così caratteristico il personaggio. Va infine notato che la "coloratura" è progressivamente caduta in disuso nel

periodo romantico, come conseguenza della ricerca di una supposta verità drammatica, ma è sopravvissuta nel caratterizzare personaggi con una certa dose di follia, estremamente esuberanti o comunque eccezionali, fino al pieno novecento.

Ci sono vari motivi per cui Mozart ha scelto di usare un personaggio con una tecnica vocale così impegnativa. Il committente e librettista, Schikaneder, offriva al pubblico uno spettacolo popolare, in lingua tedesca, un "musical" diremmo oggi, lontano dal rigore classicheggiante del teatro imperiale. Il suo pubblico voleva anche stupirsi con effetti scenici, apparizioni e sparizioni, il tutto condito con un po' di comicità ed elementi fantastici. Mozart però, pur rispettando le regole del "genere", le supera abbondantemente adottando sul piano musicale una grande varietà di stili per caratterizzare ciascun personaggio e dando all'opera il carattere di un viaggio iniziatico, di ispirazione massonica, tanto che il *Flauto Magico* è diventato per i posteri un caposaldo dell'opera nazionale tedesca. Così come per Sarastro, il sacerdote della luce, Mozart sceglie una

voce estremamente grave, la cui vocalità non è da meno della sua “nemica”, per la Regina della Notte sceglie una vocalità all’estremo opposto, che svetta nell’acuto ricordando lo scintillare delle stelle notturne. Per l’occasione poteva disporre di una interprete eccezionale, la sua stessa cognata, per la quale aveva già scritto pagine non meno impegnative.

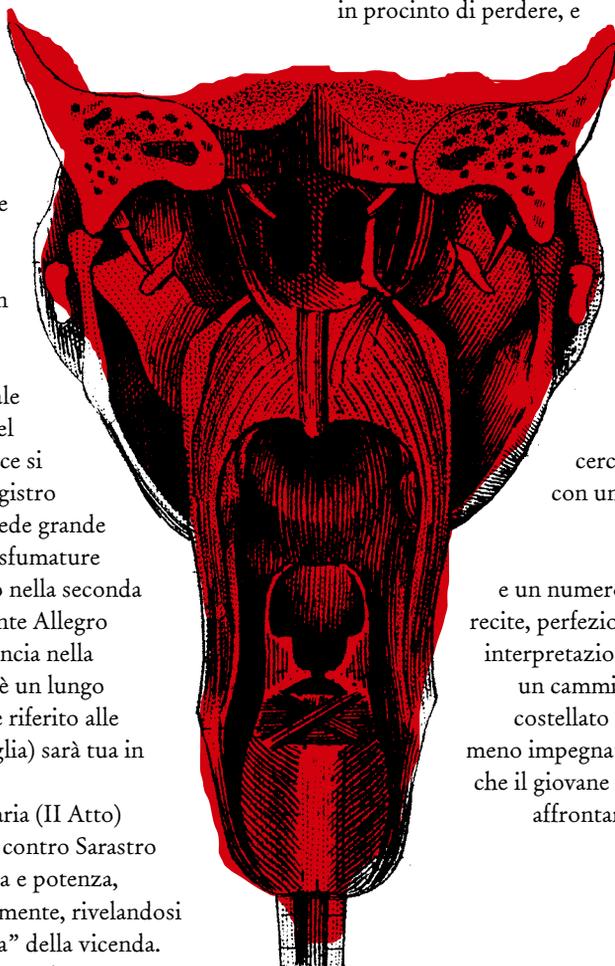
Ma perché, come appare chiaro dal testo di Thomas Bernhard, è così difficile interpretare il personaggio? Delle difficoltà vocali abbiamo già detto, ma ancora maggiori sono le difficoltà interpretative. La Regina appare nella prima aria (I Atto) come una madre premurosa,

con accenti di vera trepidazione, tanto che lo spettatore ignaro del finale potrebbe solidarizzare e identificarsi con le sue ragioni. Nel breve recitativo iniziale e soprattutto nel Larghetto la voce si muove in un registro normale e richiede grande attenzione alle sfumature espressive. Solo nella seconda parte del seguente Allegro Moderato si slancia nella coloritura, che è un lungo vocalizzo finale riferito alle parole “(mia figlia) sarà tua in eterno”.

Nella seconda aria (II Atto) dispiega invece contro Sarastro tutta la sua furia e potenza, ancorché inutilmente, rivelandosi come la “cattiva” della vicenda. Qui troviamo un unico tempo,

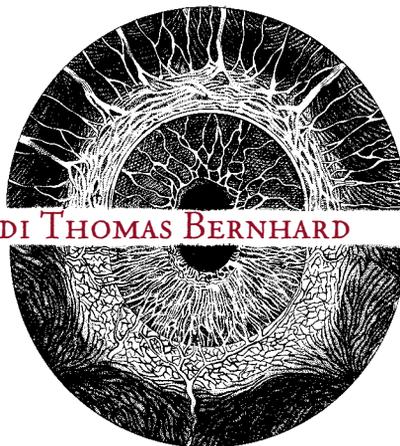
Allegro Assai, e la cantante deve interpretare tutte le sillabe con grande forza e autorevolezza, in un registro più acuto, in generale, della prima aria. La coloritura non è solo un lungo vocalizzo, che sottolinea un singolo concetto, ma è parte della forza indomabile, della pienezza dei poteri che il personaggio è in procinto di perdere, e

compare in due varianti diverse. È dunque in tutto ciò che va oltre le “colorature” la vera difficoltà, che la protagonista del dramma di Bernhard cerca di superare con una incredibile dedizione al personaggio e un numero notevole di recite, perfezionando la sua interpretazione attraverso un cammino iniziatico costellato di prove non meno impegnative di quelle che il giovane Tamino deve affrontare nell’opera.



ESISTENZA E DISTRAZIONE. SU *L'IGNORANTE E IL FOLLE* DI THOMAS BERNHARD

di Stefano Velotti



Devo fare una breve premessa a queste mie riflessioni sull'*Ignorante e il folle* di Thomas Bernhard, un autore di cui sono un lettore appassionato, ma non uno specialista. L'opera di Bernhard, e in particolare questa pièce teatrale, riveste per me un interesse particolare, legato a più circostanze. Innanzitutto, almeno dal punto di vista cronologico, mi è capitato di tradurre quest'opera per la prima messa in scena italiana, all'Uccelliera di Villa Borghese nel febbraio del 1984, per la regia di Ugo Leonzio. Allora avevo deciso, d'accordo con il regista, di tradurla con il titolo di *L'ignorante e il visionario*. Una traduzione insoddisfacente, ma che cercava di cogliere la complessità di quel *Wahnsinniger*, che non mi pare venga colta adeguatamente neppure dall'ovvia e anche legittima traduzione con "folle". In *Wahnsinniger* mi colpiva la compresenza di *sinnig* - "sensato" - e di *Wahn*, di "illusione", di "mania". Il termine "folle", in italiano, mi sembra che non conservi tracce evidenti di questa complessità, di quella sensatezza perseguita nei suoi limiti estremi, e quindi sconfinante nell'insensatezza, o resa paradossale, appunto, da un *Wahn*.

(...)

L'altro membro della coppia che, insieme a *der Wahnsinniger*, dà il titolo a questa pièce è *der Ignorant*. A vent'anni di distanza da quella mia traduzione,

all'ignoranza ho dedicato un libro - *Storia filosofica dell'ignoranza*¹- che non è veramente una storia, ma un libro teorico, che, certo, attraverso anche configurazioni storiche dell'ignoranza che mi sono parse particolarmente significative (da Socrate a Kant a Keats a Bion a Deleuze ecc.). In questo libro cercavo di mettere a fuoco una nozione di "ignoranza inevitabile", che non si incentrasse tanto sul carattere empirico a tutti ovvio (il fatto che nessun essere umano sa tutto), ma innanzi tutto il suo essere una condizione essenziale ed effettuale di come facciamo esperienza del mondo. In altri termini, non mi interessava l'ignoto in quanto tale, ma l'ignoto del noto, e come l'ignoto entri necessariamente nella costituzione - nella sensatezza e insensatezza - del noto, o dell'esperibile e del conoscibile.

(...)

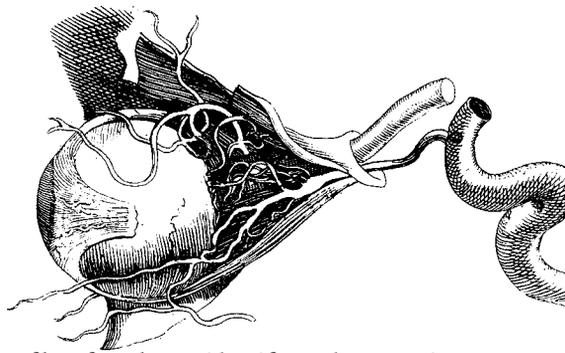
Ma un'interpretazione che miri a unificare in una comprensione il maggior numero di elementi, motivi, temi, contraddizioni presenti nel testo, non potrà non comprendere il basso continuo dell'autopsia, la semicécità del padre alcolizzato, le complicità e i dissidi tra le tre voci principali, l'evocazione «dell'opera più importante di tutta la

storia della lirica», l'identificazione tra i due termini del titolo e i personaggi in scena. Viene naturale dire; l'ignorante è il padre semiciego, *wahnsinning* saranno tanto il dottore (sul versante scientifico) quanto la Regina della notte (sul versante artistico). Senz'altro, in parte è così, ma le carte si mescolano sempre di nuovo, e la figura dell'ignoranza va incontro a variazioni diverse e opposte, così come anche quella della follia, e tra loro si stabiliscono complicità profonde. Anzi, queste figure sono menzionate ed evocate, direi, come effetti di motivazioni più profonde e sfuggenti. Forse questo è un arbitrio interpretativo, ma leggendo le parole del dottore; «abbiamo sempre degli effetti / le cause non le vediamo mai / vedendo solo gli effetti / non vediamo mai le cause»², a me sembra quasi che si dia un'indicazione sul valore da dare al titolo; ciò che chiamiamo ignoranza e follia sono solo effetti di cause che il testo si incarica di mettere in scena lungo l'incomprimibile tempo di svolgimento della *pièce*.

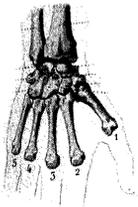
(...)

Nell'interpretazione del romanzo *Korrektur* data da Garroni in *Il testo letterario*.

*Istruzioni per l'uso*³ si avanzava la pretesa di fornire una chiave che potesse aprire alla comprensione non solo l'intero romanzo, ma l'intera opera di Bernhard. Una buona chiave di accesso, una chiave che permettesse un'introduzione, non certo un concetto che rendesse superflua una sempre ulteriore ricomprendimento di ogni singola opera, di ogni singola variazione significativa di questo tema centrale, al limite, anzi, di ogni frase. In questo senso, anzi, Garroni, interpretando, indicava i limiti stessi dell'interpretazione, esprimeva il timore di prevaricare il testo con la riflessione



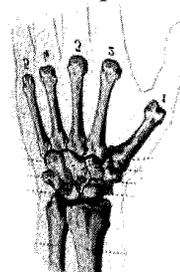
filosofica. Il tema identificato da Garroni in *Korrektur* era il tema di Altensam, vale a dire il tema dell'origine, delle contingenze a cui si è consegnati, della contingenza che ci è toccata in sorte: questa città, questo paese, questa famiglia, questa cultura. Questa origine, quale che sia (e qui, cadono in secondo piano i riferimenti puntuali e spesso feroci rivolti a Vienna, a Salisburgo, all'Austria e agli austriaci: sono sì Vienna, Salisburgo, l'Austria e gli austriaci, ma sono innanzitutto l'origine a cui siamo consegnati nascendo). A partire da questa origine, è possibile lasciarsi vivere, restandone prigionieri, o allontanarsene, strappandosene. Roithamer identifica l'allontanarsi dall'origine come lo stesso pensare: «perché pensare, così pensava, era impossibile con Altensam e senza separazione da Altensam»⁴. Lasciarsi vivere, o affrontare lo strappo dall'origine, assumendo il compito della vita, mettono capo entrambi al buio finale, alla morte, all'autodistruzione. Ciò non toglie che tra l'origine e la morte c'è lo spazio in cui si gioca la vita e il suo senso. Due percorsi opposti e coincidenti sono quelli di chi si lascia vivere, risprofondando nell'origine da cui è sorto, fino alla morte, e di chi si consegna ad altro, a un'alterità che è solo l'origine di un altro, un'origine estranea ma di nuovo soffocante. (...) Credo che *L'ignorante e il folle* la confermi retrospettivamente, accentuando



però un'ulteriore dimensione di questa problematica. Il paradosso qui credo sia affidato alla frase centralissima e ripetuta che riguarda il rapporto tra esistenza e distrazione: «se non avessimo la possibilità di distrarci / caro signore / dovremmo proprio ammettere / che non esistiamo più/ l'esistenza detto per inciso è sempre / una distrazione dall'esistenza / noi esistiamo proprio perché ci distraiamo dal nostro esistere»⁵. Il dottore non sta dicendo, banalmente, che se non ci si distrae dall'esistenza, allora l'esistenza non è sopportabile. La distrazione assume invece le forme più diverse, nel dottore, nella Regina della notte e nel padre ubriaco e semiciego, proprio perché è una condizione che li accomuna tutti, come condizione, appunto dell'esistenza stessa. Dunque la distrazione di cui si parla non può essere interpretata in senso pragmatico o psicologico, ma come il paradosso dell'esistenza che muove l'intera pièce.

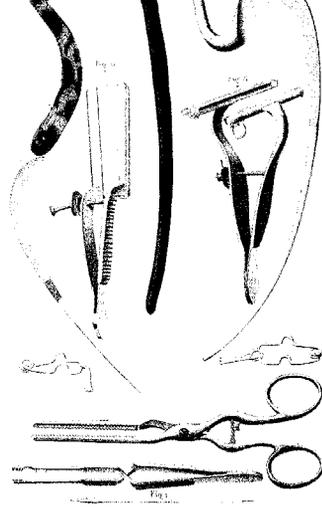
Bisogna innanzitutto riflettere sul fatto che non si può ottenere la distrazione intenzionalmente e consapevolmente. Per usare un termine di Jon Elster, la distrazione è uno stato che è «un effetto essenzialmente secondario» di azioni intraprese per altri fini⁶. È qualcosa che si produce *per mezzo* di un'azione, ma non grazie all'azione per mezzo della quale si produce. In altre parole: mirare direttamente alla distrazione sarebbe come mirare direttamente alla dimenticanza: è come se ci si ripetesse: «ricordati di dimenticare», «non

dimenticare di distrarti». È un compito *ineseguibile*. Proprio per questo, mi pare, interessa Bernhard. La Regina: «Prima dello spettacolo/ cerco più che altro di fuggire / a me stessa / mi distraigo/ ascolto/ rumori/ distrazione». E il dottore: «Ma naturalmente / ogni distrazione è impossibile»⁷. La distrazione dall'esistenza viene identificata come la condizione essenziale dell'esistenza. Ma è una condizione non solo paradossale, ma anche particolarmente elusiva, perché più la si cerca, più la si perde. L'unica condizione per distrarsi è fare qualcosa, concentrarsi su qualcosa, ma non *per* distrarsi. Anche chi si concentra sull'esistenza, se si concentra davvero sull'esistenza - qualsiasi cosa voglia dire - si distrae dall'esistenza, ed esiste nella distrazione. La distrazione dall'esistenza, insomma, è parte costitutiva - e non intenzionabile - dell'esistenza stessa, perché il puro esistere, come la pura distrazione, sono per noi inimmaginabili e senza senso. Esistere e distrarsi dall'esistenza non possono essere separati. Il puro esistere, di per sé, presupporrebbe un semplice essere cosa tra le cose (nello sguardo di qualcun altro), così come anche un puro distrarsi non saprebbe nulla dell'esistenza che tuttavia incarnerebbe. Non a caso, se davvero il padre fosse semplicemente ubriaco e semplicemente cieco, se esistesse semplicemente o si distraesse semplicemente nell'ubriachezza, sarebbe, come gli dice il dottore, un «uomo (...)/(con) tutti i pregi di un oggetto / estremamente utile a una persona / come me»⁸. Nella pura distrazione dell'alcool



- stato inattingibile perché coincidente forse con la grazia dell'essere inanimato, che sia cadavere sottoposto ad autopsia o marionetta kleistiana senz'anima

- la persona sarebbe oggetto, e quindi si presterebbe a un'indagine medica che può illudersi di scoprire i segreti della persona solo dopo aver eliminato il paradosso essenziale di un corpo che invece si autopercepisce sempre anche come mente, così che i medici, nel testo, possono essere assimilati a macellai⁹. Il padre quindi non è veramente cieco - si toglie e si mette le bende da cieco a seconda dei momenti, viene esplicitamente detto semiciego e, se è ubriaco, è consapevole della propria ubriachezza: «lei è perfettamente consapevole/ di essere continuamente ubriaco»¹⁰ sottolinea il dottore. E alla Regina, che si sentirebbe confortata dalle bende del padre che ne attesterebbero la cecità totale, il dottore replica: «In realtà / la legge non consente / di mettere le bende su entrambe le braccia/ se la persona non è cieca al cento per cento / e suo padre non è completamente cieco»¹¹. Ma chi si rende conto del proprio tentativo di distrarsi dall'esistenza attraverso l'ubriachezza, o di esistere senza distrazioni e quindi senza autoconsapevolezza, non gode certo della benedizione dell'ignoranza. Distrazione ed esistenza interferiscono continuamente, e sono colte solo nella loro paradossale interferenza: *come se l'esistenza effettiva si producesse necessariamente nell'oscillazione tra due poli insensati che l'annullano*. «Noi esistiamo proprio perché ci distraiamo dal nostro esistere»¹². Esistere semplicemente, distrarsi semplicemente, sarebbe come



vivere nella grazia dell'incondizionato. Ma qui quella grazia viene spietatamente e lucidamente identificata con la condizione del cadavere di cui il dottore si occupa meticolosamente per una buona metà della pièce: cerchiamo l'incondizionato, e troviamo solo cose.

Certamente, tra il padre, da un lato, e la figlia e il dottore, dall'altro, esiste innanzitutto opposizione: la figlia deve il suo successo ai suoi viaggi all'estero, «se lei non fosse andata all'estero - ripete il dottore - lei non sarebbe quella che è oggi», sarebbe rimasta schiacciata dagli intrighi dei colleghi: e qui torna la necessità dello strappo con l'origine. Il padre invece può orientarsi e andare in giro, anche senza bende, a condizione di percorrere solo le strade già percorse da bambino: la sua condizione di cecità si annulla, se resta nel familiare e non va all'estero perché familiarità e cecità, familiarità e ignoranza sono quasi la stessa cosa. E il dottore lo sottolinea subito dopo: «chi è così legato al tempo come lo è lei caro signore (...) è proprio da compiangere». Solo all'estero, nell'estraneità, la figlia ha trovato il successo e il riconoscimento, ma portando

con sé il padre, che invece incarna il lasciarsi vivere e il ripercorrere ad occhi chiusi le strade note dell'infanzia senza poterlo davvero fare, ed è costretto a bere: «Mio padre / si è proprio ridotto male / perché io ho ceduto... e l'ho preso con me in viaggio / in America / e in Australia / lo sbaglio peggiore è stato portarlo in Scandinavia / è lì che ha preso l'abitudine / di bere alcool»¹³, così il dottore, che pure invita la Regina ad andare all'estero con lui, che pure si è posto il compito di scrivere un'opera scientifica in dodici volumi, si dice tuttavia contagiato dal modo di vivere del padre:

Il suo stile di vita è contagioso / caro signore / la scorsa notte ho dormito due ore / e poi ho lavorato tutto il giorno / senza interruzione / se uno come me sta scrivendo / come si dice un'opera scientifica / non sono consentiti simili eccessi / d'altronde c'è un incredibile fascino / nel lasciarsi completamente andare / naturalmente la sua insonnia / dipende strettamente dallo stato mentale / e il suo stato mentale caro signore / è diretta conseguenza di quel rapporto innaturale / che da decenni / lei intrattiene con sua figlia¹⁴.

Dunque anche il dottore, figura del *Wahnsinnige*, è attratto e contagiato dalla cecità dell'ignoranza, così come la figlia è essenzialmente legata al padre, e il padre alla figlia, nonostante le loro nature siano opposte, nonostante si dica che nessuna delle due possa avere influsso sull'altra. (...) La tragicommedia paradossale messa in scena da Bernhard non sta allora neppure negli sforzi tesi a ottenere l'incondizionato che mettono capo all'ottenimento di semplici cose, ma nella messa in scena della impossibilità di eludere il compito della vita, di lasciarsi vivere, di accecarsi nell'ignoranza e nell'alcool, congiunta all'impossibilità



di ottenere lo scopo di tale compito mirando ad esso intenzionalmente e consapevolmente. Chi si sforza per ottenere qualcosa che lo sforzo stesso impedisce di ottenere è comico: «Tu fai tanti sforzi / ma non serve a niente / e anch'io mi sforzo / e non serve a niente», dice la Regina della notte rivolgendosi al padre. Bernhard non dice banalmente che niente ha senso, qualsiasi cosa si faccia o non si faccia, ma che il senso non è padroneggiabile, non può essere ottenuto come diretta conseguenza delle nostre azioni o inazioni, non può essere l'obiettivo diretto di uno sforzo. È, anch'esso, un «effetto essenzialmente secondario». Deve essere cercato nella consapevolezza che può essere ottenuto solo tramite la ricerca, l'artificio, ma non grazie ad esso. Chi, oggi, mira a un'arte donatrice di senso, fa ridere, è comico.



Chi davvero pensasse che allora ogni ricerca di senso è vana, e che non resta che lasciarsi vivere o occuparsi di affarucci quotidiani, forse si renderebbe la vita più facile, ma non sfuggirebbe comunque agli agguati del paradosso dell'esistenza, che non permette di vivere pacificamente né l'ignoranza né la follia, né la pura esistenza, né la pura distrazione, ma semmai solo l'una in presenza dell'altra. Di qui l'immersione nell'artificio, la diffidenza e l'impraticabilità di ogni naturalezza e spontaneità. La parola spontaneità, se non sbaglio, appare una sola volta nel testo, quando il dottore dice al padre di essere colpito dal fatto che «sua figlia a ogni nuova replica / arriva sempre più tardi / comunque sempre con una sollecitudine / e una spontaneità tale / che dimostrano la massima concentrazione»¹⁵. Solo il rischio di arrivare troppo tardi può produrre una parvenza di spontaneità. Naturalità e artificialità, spontaneità e intenzione, non sono servi separabili. (...) Poco dopo le parole del dottore, che a

questo punto evocano il kleistiano teatro di marionette, coniugano artificialità e naturalità: «Qui tutto si muove / in modo innaturale / che è la cosa più naturale / del mondo», e ancora, «Tutto ciò sottolinea / l'artificialità / sottolinea / la naturale artificialità»¹⁶.

Non si tratta più di far incontrare all'infinito la grazia e la tecnica, la spontaneità e l'artificio, lo sforzo di comprendere e vivere sensatamente con la sua meta, l'incondizionato e la cosa. L'arte che pretende di donare senso, o l'arte che mette in scena il non senso, rimandando a un presunto senso perduto, non sono più credibili. Bernhard ha continuato allora a praticare caparbiamente l'artificio nel dissidio con la naturalità del senso, sapendo che il perseguimento della naturalità è un mito, e che l'artificio non è garanzia di senso - neppure retrospettivamente, neppure più nelle opere degli *Alte Meister*, - e che tuttavia, prima che cali il buio sulla scena, resta il compito di un vivere attento, di un dover essere del senso nella consapevolezza paradossale che non ne disponiamo, e che però non possiamo eluderlo.

¹ S. Velotti *Storia filosofica dell'ignoranza*.

Laterza, Roma-Bari 2003

² Th. Bernhard, *L'ignorante e il folle*, trad. it. di R. Menin, in *Teatro IV*, Ubulibri, Milano 1999, p. 38

³ E. Garroni, *Interpretare*, in M. Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*. Laterza, Roma -Bari 1996, pp. 24s-34.

⁴ Garroni, *Interpretare*, cit., p. 263.

⁵ Bernhard, *L'ignorante e il folle*, cit., p. 34.

⁶ V. J. Elster, *Uva acerba*, trad. it. di F. Elefante, Feltrinelli. Milano 1989, p. 7

⁷ Bernhard, *L'ignorante e il folle*, cit., p. 70

⁸ Ivi, p. 34

⁹ Ivi, p. 41

¹⁰ Ivi, p. 34

¹¹ Ivi, p. 84

¹² Ivi, p. 34

¹³ Ivi, p. 52-3

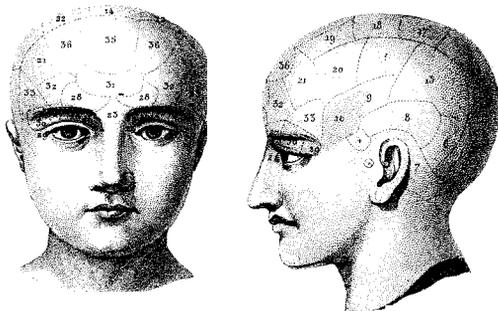
¹⁴ Ivi, p. 28

¹⁵ Ivi, p. 29

¹⁶ Ivi, p. 56-7

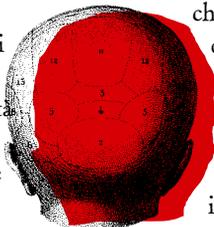
COMMEDIE SENZA SCAMPO

Introduzione di Eugenio Bernardi
in Teatro IV, di Thomas Bernhard, Ubulibri.



Una volta, parlando delle sue prime letture di adolescente (*Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, le poesie di Christian Wagner), Thomas Bernhard dichiarò non solo da che punto di vista leggesse gli autori del passato, ma implicitamente quale fosse il fondamento della propria scrittura: “tutti i libri che ho letto e studiato da allora fino a oggi, sono, in un modo o nell’altro, *come questi due libri*: l’impossibilità di dire la verità e (o) l’incapacità di superare l’esistenza umana”. Una dichiarazione drastica, tipica di questo scrittore che offre però un’ottima chiave per comprendere le motivazioni di fondo della sua opera.

È di questa “impossibilità” e/o “incapacità” che parla infatti ogni opera di Bernhard, dell’esistenza come vana aspirazione a una verità irraggiungibile, ma comunque irrinunciabile, che permetterebbe di superare i limiti dell’esistenza stessa. Nella paradossalità di questa situazione vivono i suoi personaggi che esistono solo in quanto hanno coscienza e quindi soffrono di questa smania fondamentale e insanabile. Quando essi parlano, parlano soprattutto di questo. Se si muovono, girano, come il loro cervello, solo intorno a questo problema. Se cercano di svagarsi, non fanno che provare e riprovare pensieri e comportamenti con cui si illudono di cancellare questa

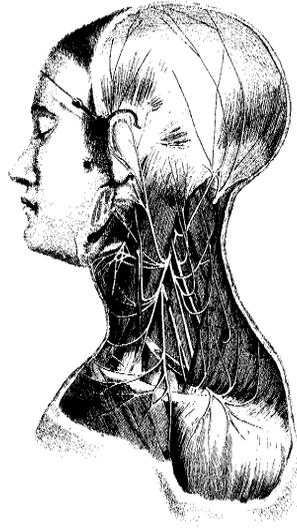
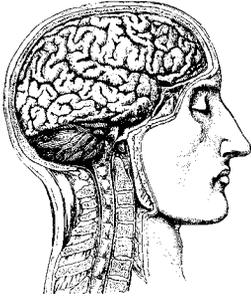


convinzione. Ogni tentativo di distrazione (conversare, giocare a carte, leggere, scrivere un trattato scientifico, suonare le *variazioni Goldberg* di Bach, guardare una testa di vecchio dipinta dal Tintoretto, ma anche occuparsi di politica) li riporta al punto di partenza. Se leggono, si ritrovano in mano storie che sono come le loro, a teatro si riconoscono nei personaggi che agiscono sul palcoscenico, se per cambiare aria, cambiano luogo di residenza, se ne pentono subito.

Già l’atto di esprimersi parlando o scrivendo, di esternare quindi ciò che gli sta passando per il cervello, li rimette di fronte a questa constatazione. D’altra parte quelli che non arrivano ad avere coscienza di questa “malattia mortale” sono in una situazione ancora peggiore: incapaci di formulare a parole il loro disagio di trovare un qualsiasi modo per travestirlo, sono succubi inermi di padroni megalomani, storpi vittime di pseudo-benefattrici, schiavi dell’abitudine o dell’alcol.

(...)

È ovvio che applicando a dei personaggi quell’assunto fondamentale, l’attenzione si rivolga in un primo tempo soprattutto a coloro che, messi improvvisamente di fronte al paradosso dell’esistenza, reagiscono opponendovi un grande progetto, cercando cioè spasmodicamente



di arrivare a pronunciare quella verità che permetterebbe loro di superare i limiti che li angustiano. Ed è per questo che ciascuno di questi progetti, pur partendo con un obiettivo specifico (un saggio sull'udito oppure sulla fisiognomica, l'esecuzione perfetta di un famoso quintetto di Schubert, la costruzione di un edificio perfettamente adeguato a chi lo deve abitare), è ogni volta un progetto totale, è sempre un progetto scientifico-poetico-filosofico, intende cioè essere una risposta dell'individuo globalmente inteso, una manifestazione esaltante della pienezza di un soggetto che intende così recuperare la propria integrità e rifondare un mondo di armonia.

(...)

“Migliorare il mondo” come vorrebbero in fondo tutti questi personaggi, significherebbe infatti chiudere quella falla da cui tutto sta precipitando verso il vuoto e il buio.

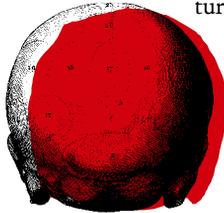
(...)

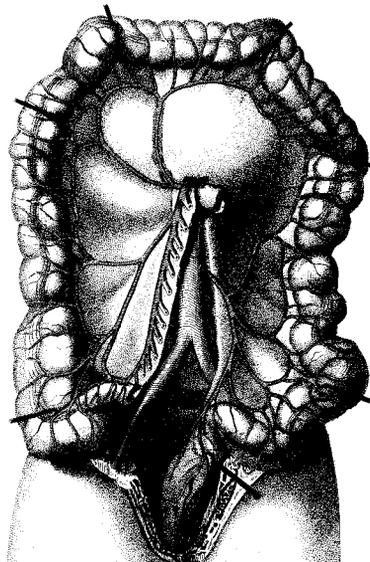
“Penso dunque parlo”, dichiara il Riformatore del mondo evidentemente a nome di tutti i personaggi di Bernhard, e non solo quelli delle commedie, visto che fin dalla prima opera narrativa l'autore mira a coglierli proprio nel momento in cui scagliano su chi li ascolta (e su chi li legge) la loro inquietudine e quelle “mostruosità di pensieri” che essa produce. (...) Con

queste premesse, è chiaro che il soggetto che “pensa e quindi parla” non diventerà mai un personaggio a tutto tondo, ma verrà mostrato in una fase per così dire precedente, mentre sta ancora cercando la propria identità e la misura di volta in volta con il senso delle parole che pronuncia. Da qui la prevalenza del monologo, da qui anche la frequenza (nella narrativa e nel teatro) di personaggi al limite della follia, in cui cioè la percezione del mondo sia turbata fin dalle radici.

(...)

È in questa instabilità che riaffiora il paradosso esistenziale, l'intuizione che non vi sia scampo per nessuno, visto che già lo strumento con cui il soggetto pretende di esprimere la propria solidità (“penso e quindi parlo” è evidentemente una parodia del “cogito ergo sum”), in realtà rende più fitta la rete in cui ognuno è impigliato. Anche la più drastica delle enunciazioni crea infatti immediatamente un alone di connotazioni, associazioni, richiama usi precedenti, valori, contesti, e il “contesto è il mondo”.





THOMAS BERNHARD (1931 - 1989)

Biografia di Andrea Gussago

Thomas Bernhard nasce a Heerlen, Olanda, il 9 febbraio 1931 da genitori austriaci. Il padre, Alois Zuckerstatter, esercita la professione di falegname a Heendorf, Salisburgo, dove incontra Herta Bernhard, figlia dello scrittore Johannes Freumbichler. La breve relazione dei due si conclude con la gravidanza di Herta: quando Alois viene a sapere che la ragazza aspetta un figlio, scappa in Germania e di lui si perdono le tracce. (...)

Nella ultracattolica Austria le gravidanze al di fuori del matrimonio sono considerate scandalose, così Herta deve fuggire da casa e raggiungere l'Olanda, su invito di un'amica, per poter mettere al mondo Thomas.

Poco dopo Herta rientra in Austria, a Vienna, dove la famiglia Freumbichler ha trovato casa. La tormentata relazione con l'amante e l'onta subita dalla famiglia guastano sin dal principio i rapporti della madre con il piccolo Thomas che,

da parte sua, si rivela presto un bambino problematico. (...)

Herta Bernhard si sposa nel 1936 con Emil Fabjan, un attivista del clandestino partito comunista austriaco. L'elevata disoccupazione in Austria, annessa nel 1938 alla Germania nazista, non consente a Emil di trovare lavoro in patria. Costretto a emigrare in Baviera, dove trova lavoro come parrucchiere, verrà seguito dalla moglie Herta e dal settenne Thomas. La separazione dal nonno, il suo unico e vero educatore, procura a Thomas una grande sofferenza. Nel romanzo autobiografico *Un bambino* scrive:

“Continuare a vivere, senza il nonno, sotto la giurisdizione di un uomo estraneo, il marito di mia madre, che il nonno a seconda dell'umore qualificava oggi come tuo padre e domani come il tuo tutore, mi sembrava la cosa più impossibile del mondo. Questa catastrofe voleva dire prendere congedo da tutto, tutto ciò che nel suo insieme era stato in effetti il mio paradiso.”

La separazione è solo temporanea: in quello stesso anno infatti Emil recupera a Johannes Freumbichler e sua moglie un alloggio in un villaggio poco distante da Traunstein. Il trasferimento in Germania, patria del nazismo, è vissuto dall'anziano scrittore come la peggiore di tutte le condanne. Thomas prende coscienza del significato delle parole del nonno solo quando riprende la scuola: qui subisce infatti la discriminazione di insegnanti e compagni per il semplice fatto di essere austriaco e non tedesco. La situazione è così opprimente da far affiorare i

primi pensieri di suicidio, a cui fanno immediatamente seguito dei tentativi concreti di togliersi la vita. (...)

Il fallimento scolastico di Thomas, a cui fa da pendant il fallimento del nonno, che non riesce a portare a forma compiuta la seconda opera nonostante l'impressionante mole di pagine accumulate, è l'origine e insieme l'ossessione del Bernhard scrittore. Tutti i personaggi dei romanzi di Bernhard che cercano di compiere un'impresa, il più delle volte filosofica, isolandosi nella natura finiscono inesorabilmente con il fallire:

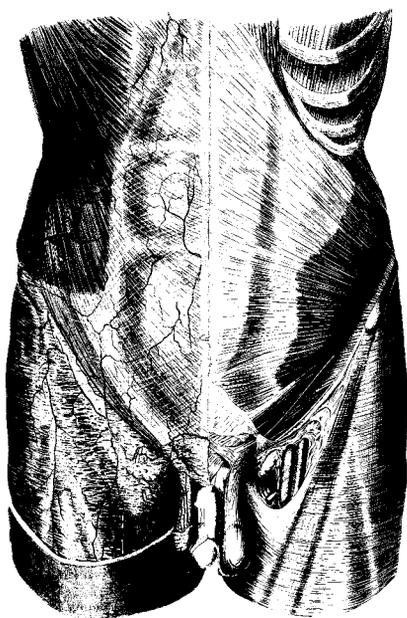
“Quel che si vuole si conclude sempre in un fallimento” afferma in *Un incontro*.

La situazione scolastica di Thomas peggiora, e i suoi rapporti con la madre si deteriorano irreversibilmente; Herta Bernhard non riesce a placare l'irrequietezza del figlio. Le umiliazioni si fanno di giorno in giorno più frequenti e più intollerabili per Thomas e raggiungono l'apice il giorno in cui l'assistente sociale della scuola propone, alla madre del

bambino, di mandarlo in un istituto di rieducazione per bambini difficili in Turingia. La rieducazione, naturalmente, è in realtà educazione al nazismo. La disciplina rigidissima dell'istituto spinge Thomas, giunto all'età di undici anni, a intensificare i propositi di suicidio; l'unico pensiero che lo tiene in vita è quello del nonno.

“Se non mi gettai dalla finestra della soffitta o non mi impiccai o non mi avvelenai con il sonnifero di mia madre, fu solo perché non volli dare a mio nonno il dolore di aver perso suo nipote per pura negligenza”.

Il nonno, nonostante i fallimenti scolastici, intravede nel nipote delle potenzialità artistiche. Gli procura dapprima un cavalletto per dipingere che va distrutto nel trasporto “Mio nonno pagò il cavalletto in contanti (...) Qualche giorno dopo, come convenuto, il cavalletto da pittore fu consegnato e depositato nella Schaumburgerstrasse. Era andato in pezzi. Poco tempo dopo fu usato come legna da ardere nella stufa del nostro soggiorno” e poi un violino. Proprio quest'ultimo acquisto si rivelerà decisivo per la vita di Thomas Bernhard che da questo momento in avanti resterà indissolubilmente legata alla musica. Il violino è, inoltre, l'unica arma con cui Thomas combatte l'idea del suicidio, idea che ha ripreso vigore dopo l'ingresso nel convitto nazionalsocialista di Salisburgo, a cui viene ammesso nel 1943. *L'origine*, primo volume dell'autobiografia, prende le mosse proprio dal racconto del periodo trascorso nel convitto nazionalsocialista che, in seguito alla



ricostruzione postbellica, si trasformerà in un istituto cattolico, il Johanneum. Il paragone, anche se è più corretto parlare di “associazione”, stabilito dallo scrittore austriaco tra il convitto nazionalsocialista e l’istituto cattolico alimenterà, all’uscita del libro nel 1975, un’ondata di polemiche che sfoceranno addirittura in una querela per diffamazione. *L’origine* è in effetti un’incessante invettiva contro Salisburgo e contro i suoi abitanti. (...)

L’agghiacciante soggiorno nel convitto nazionalsocialista si interrompe quando la guerra e i bombardamenti iniziano a devastare la città. Il quattordicenne Bernhard assiste inorridito alle conseguenze delle bombe. Fa ritorno a Traunstein dove, su invito del nonno, continua a prendere lezioni di violino dal maestro Steiner che, da parte sua, lo incoraggia e lo rassicura attribuendogli un naturale talento per la musica. A guerra finita Bernhard riprende gli studi; frequenta il ginnasio, il Johanneum per l’appunto, “un istituto rigidamente cattolico” sorto dalle macerie del vecchio convitto ricostruito. A sostituire il precedente direttore, la terribile SA Gurkrantz, c’è l’altrettanto terribile sacerdote cattolico Franz. Proprio in questo personaggio, descritto con toni e parole per nulla dissimili dalla SA Gurkrantz, si riconoscerà all’uscita del libro il parroco di Salisburgo, Franz Wesenauer, che denuncerà Bernhard per diffamazione. L’avversione per la scuola, “un catastrofico meccanismo di mutilazione dello spirito”, si fa sempre più aspra e intensa, fino a che, nel 1947,

Bernhard decide di abbandonare gli studi. Ne *La cantina* la narrazione copre il periodo tra il 1947 e il 1949 in cui Bernhard, dando una svolta radicale alla propria vita, decide di diventare apprendista in un negozio di alimentari collocato non al centro, bensì alla periferia di Salisburgo, in uno dei quartieri più degradati e malfamati della città. “Anche nella cantina, in fin dei conti, non riuscivo a cavarmela senza qualcosa di totalmente opposto, e così mi venne in mente la musica e la mia carriera di violinista tanto ingloriosamente conclusa (...) Nel frattempo avevo provato un nuovo strumento, la mia voce. La pubertà mi aveva regalato una voce di basso baritono”. Per consentire al nipote di potenziare questa nuova dote, il nonno si rivolge a Maria Keldorfer, ex cantante lirica e insegnante di canto, che accetta di seguire il ragazzo; dopo una breve esibizione l’anziana insegnante gli promette un futuro come cantante. Il talento del sedicenne Bernhard non tarda a manifestarsi, e così, per affiancare la teoria alla pratica, il nonno lo iscrive al corso di estetica e teoria musicale presso il famoso professore Theodor W. Werner, musicologo e critico di Hannover nonché marito di Maria Keldorfer. La vita del giovane Bernhard si carica di contrasti, ma proprio di questi contrasti egli si nutre e in essi trova l’insperata salvezza. “Questi tre elementi, canto, musicologia e apprendistato nel commercio, avevano fatto all’improvviso di me un individuo che viveva ininterrottamente nella massima tensione, un individuo in effetti oberato al massimo grado, e avevano reso possibile

in me uno stato ideale di mente e corpo. Di colpo e del tutto inaspettatamente le circostanze erano diventate quelle giuste”.

La carriera di cantante è prossima a realizzarsi: Bernhard partecipa alle prove del Festival di Salisburgo; riesce ad eseguire con la massima

perizia le più difficili arie di Mozart, Haendel, Bach; si sente pienamente soddisfatto e pronto a emergere. Di punto in bianco però un evento gli sconvolge nuovamente la vita e fa crollare tutti i sogni: un'infreddatura contratta durante il lavoro nella cantina e trascurata per diverse settimane si trasforma in pleurite essudativa grave che lo tiene in bilico tra la vita e la morte.

Il respiro, il terzo pannello dell'autobiografia di Thomas Bernhard, inizia dall'ospedale in cui il diciassettenne è ricoverato. In stato di semicoscienza, stipato in uno stanzone assieme a centinaia di altri pazienti moribondi o già morti, Thomas Bernhard decide di non lasciarsi sopraffare dalla disperazione e di attaccarsi alla sua implacabile volontà di vivere per non soccombere alla malattia.

(...)

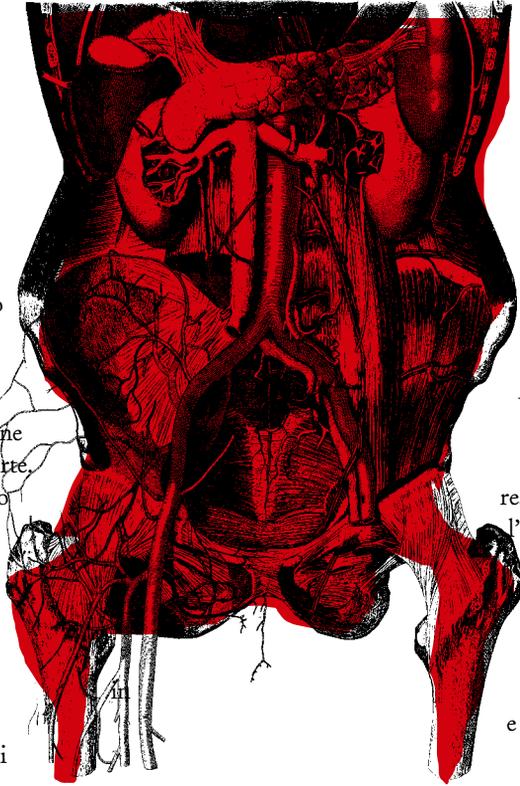
È in questo preciso momento che la vita di Thomas Bernhard prende la piega decisiva.

“Volevo vivere, tutto il resto non aveva importanza. Vivere, vivere la mia vita, viverla come e fino a quando mi pare e piace. Senza essere un giuramento, questo fu ciò che si propose il ragazzo quando ormai era dato per spacciato nell'attimo in cui l'altro, l'uomo davanti a lui, aveva

smesso di respirare.

Quella notte, nell'attimo decisivo, tra le due possibili strade io avevo deciso la strada della vita (...). Non avevo voluto smettere di respirare come l'altro davanti a me, avevo voluto continuare a respirare e continuare a vivere.”

Il respiro, per l'appunto, è l'atto volontario e caparbio che distanzia definitivamente Bernhard dalla morte: da questo momento in poi le condizioni del ragazzo migliorano lentamente. Nonostante gli incoraggiamenti del nonno, anch'egli ricoverato nello stesso ospedale per una grave malattia polmonare, Bernhard si

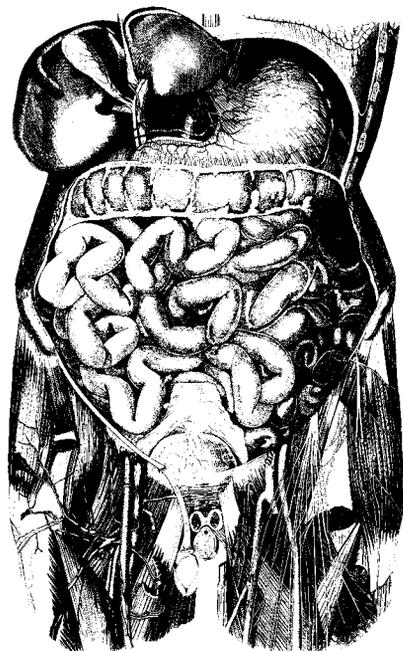


rende conto di non poter più riprendere la carriera di cantante: il suo corpo distrutto è il testimone di questo involontario fallimento.

Pochi giorni dopo gli viene comunicata la morte del nonno: Bernhard scopre di essere rimasto completamente solo. Ma anziché lasciarsi andare allo sconforto, Bernhard trae da questa perdita la spinta esistenziale necessaria per sconfiggere la malattia e avviarsi sulla strada della scrittura: lasciato solo e libero dall'unico educatore della sua vita, consapevole della propria forza di spirito, il diciottenne Bernhard fa leva su questa nuova condizione per analizzare con occhio lucido se stesso e tutto quello che ha vissuto.

“A un certo punto, quando il mio processo di guarigione era già molto avanzato, avevo riscoperto il piacere di pensare, ossia di sezionare, scomporre, dissolvere gli oggetti che avevo osservato. Adesso avevo il tempo per farlo e gli altri mi lasciavano in pace. L'essere analitico aveva ripreso in me il sopravvento”.

Proprio nell'istante in cui la malattia sembra recedere una volta per tutte, i medici dell'ospedale prendono la sciagurata decisione di trasferirlo dal “trapassatoio” all'Hotel Votterl, un convalescenziario per persone affette da malattie dell'apparato respiratorio, come indica la dizione medica: in realtà si tratta di un edificio riservato ai tisici, allora pressoché incurabili, dove Bernhard contrae la malattia della sua vita, quella che lo accompagnerà per i successivi quarant'anni fino alla morte, ovvero la tubercolosi. Al culmine della disperazione Bernhard trova l'appiglio a cui sostenersi:



incitato da un “compagno di malattia” riempie le lunghe e monotone giornate al Votterl leggendo i grandi filosofi del passato, in particolare Pascal, Montaigne e Schopenhauer. In questo modo ripercorre le orme del nonno defunto, anch'egli avido lettore di opere filosofiche e filosofo lui stesso.

Il freddo (Adelphi, 1991) è il quarto capitolo dell'autobiografia, l'ultimo prima di *Un bambino* il quale, pur chiudendo il ciclo dei cinque volumi, in realtà si riferisce alla primissima infanzia di Thomas Bernhard. Questa volta il diciottenne viene trasferito a Grafenhof, un sanatorio pubblico per tubercolotici; la situazione, se possibile, peggiora: Bernhard fatica ad accettare la malattia, contratta per inettitudine dei medici, e le regole del nuovo edificio, subisce l'indifferenza degli altri tisici e finisce per trovarsi nuovamente nella completa solitudine. (...)

La salvezza si presenta sotto forma di poesia.

“Già a quell'epoca mi ero rifugiato nella scrittura, scrivevo, scrivevo, non so più,

centinaia e centinaia di poesie, esistevano soltanto quando scrivevo (...) abusavo del mondo intero per trasformarlo in versi, quei versi, se pur privi di valore, significavano tutto per me, niente al mondo aveva per me maggiore significato, e io non avevo più niente, non avevo altro che la possibilità di scrivere poesie”.

Nel frattempo la madre si spegne a causa di un tumore all'utero. Bernhard, che nell'ultimo anno aveva parzialmente recuperato il rapporto con lei, incassa dalla vita l'ennesimo dolore.

(...)

“Adesso avevo ampiamente superato i diciannove anni, avevo rovinato il mio pneumoperitoneo e da un momento all'altro ero di nuovo al punto di dover partire per Grafenhof. Ma dissi di no e non ci tornai mai più.”

Il freddo, e con esso le memorie giovanili, si chiude così.

Nel 1951, dimesso dal sanatorio, viene ammesso alla scuola superiore di musica e arti drammatiche di Vienna, ma è costretto a lasciarla per via delle difficoltà economiche. L'anno seguente, il 1952, è l'anno in cui inizia gli studi al Mozarteum che si concluderanno nel 1957 con un'analisi comparata sul teatro di Artaud e di Brecht. Durante questo lustro collabora al quotidiano socialista “Demokratisches Volksblatt” con recensioni su eventi culturali, reportage e cronaca giudiziaria.

(...)

Maddalena la pazza sancisce l'esordio del giovane scrittore. Nel 1955 subisce il primo processo per diffamazione: l'accusa è di aver criticato con troppa violenza la

gestione del Landestheatre di Salisburgo.

Da questo momento in avanti i processi, le querele e le accuse nei riguardi di Bernhard segneranno un'escalation che si placherà solo con la sua morte; il carattere dello scrittore, fondato interamente sulla resistenza e sulla ribellione a tutto, alla scuola, alla malattia, alla famiglia, alla morte, non accetta di piegarsi davanti alle intimidazioni: conscio della propria forza Bernhard assume consapevolmente il ruolo di “disturbatore della pubblica quiete”.

Scrive, ne *La cantina*:

“Per tutta la mia esistenza non ho fatto altro che disturbare. Io ho sempre disturbato e ho sempre irritato. Tutto quello che scrivo, tutto quello che faccio, è disturbo e irritazione. Tutta la mia vita in quanto esistenza non è altro che un continuo irritare e disturbare. (...) Ci sono quelli che lasciano la gente in pace e ci sono altri, tra i quali anch'io, che disturbano e irritano. Io non sono un uomo che lascia in pace la gente, e nemmeno vorrei avere un carattere del genere”.

Per tutta la vita Bernhard dovrà subire le minacce e le querele delle persone colpite dalla sua feroce critica. Significativo è il caso di *Piazza degli eroi*, un dramma scritto da Bernhard nel 1988, poco prima della morte, in cui viene affrontato il tema dell'antisemitismo in Austria: addirittura prima che si conosca per intero il testo dell'opera l'autore, per mezzo stampa, è tacciato di infamia e accusato di disonorare il paese. Il presidente Waldheim e un buon numero di politici chiedono la soppressione della rappresentazione. Alla prima, svoltasi al Burgertheater di Vienna grazie anche all'intervento di numerosi

intellettuali austriaci, un massiccio cordone di polizia deve placare una minoranza del pubblico che interrompe la messa in scena con urla e fischi. Alla fine dello spettacolo gli applausi si protraggono per più di mezzora.

Gli anni tra il 1963 e il 1967 sono quelli della svolta per la carriera dello scrittore; pubblica il suo primo romanzo, *Gelo* (1963), che ottiene un largo successo di critica e pubblico. Arrivano anche i primi premi importanti: il Premio Julius Campe (1964) e il Premio Brema per la Letteratura (1965). Nel 1964 pubblica *Amras*, romanzo che Bernhard definirà per tutta la vita il suo preferito. Acquista, con i proventi delle vendite, un podere nell'Alta Austria dove si stabilisce alternando soggiorni nelle maggiori città europee.

(...)

Nel 1967 esce *Perturbamento*, che è ritenuto il suo capolavoro: il principe Sarau è la figura paradigmatica di tutti i personaggi creati da Bernhard, che dall'alto del suo castello di Hochgöbernitz nella Stiria non può smettere di incedere in un soliloquio perturbante che tutto avvolge e che si contraddice costantemente. Il romanzo gli frutta il Premio di Stato austriaco per la letteratura, riconoscimento già peraltro conquistato dal nonno trent'anni prima. Alla cerimonia per la premiazione Bernhard sfrutta il palcoscenico per ingiuriare il ministro e il popolo austriaco, scatenando le ire del ministro stesso che abbandona la sala indignato. Un breve stralcio del discorso, pubblicato per intero come appendice al libro *Eventi*: "Lo stato è una creazione

ineluttabilmente condannata al fallimento, il popolo una creazione infallibilmente condannata all'infamia e alla stupidità (...). Noi siamo austriaci, noi siamo apatici; siamo la vita come volgare disinteresse alla vita, siamo il senso di megalomania come futuro nel processo della natura". (...)

Lo stile di scrittura musicale, ossessivo ("arte dell'esagerazione" secondo la definizione di Bernhard stesso), inaugurato con *Gelo* e perfezionato in *Perturbamento* accompagna tutta la produzione successiva dello scrittore austriaco: dal 1969 alla morte, avvenuta il 12 febbraio 1989 per l'aggravarsi di una cardiomegalia diagnosticatagli già nel 1980, la straordinaria prolificità di Bernhard gli consente di scrivere ventun copioni teatrali, diciotto romanzi, quattro raccolte di racconti e diverse raccolte di poesie. Da ricordare tra i romanzi in particolare *La fornace* (1970), *Correzione* (1975), *Il soccombente* (1983) ed *Estinzione* (1986), oltre *Perturbamento*, naturalmente. (...)

La morte di Thomas Bernhard viene comunicata, per sua espressa volontà solo il 16 febbraio 1989, a funerali avvenuti. Il testamento lasciato dallo scrittore reca l'ultima, terribile invettiva contro lo stato austriaco.

"Nulla, né di quanto pubblicato da me stesso in vita, né del mio lascito, ovunque esso si trovi, indipendentemente dalla forma in cui sia stato scritto, potrà essere rappresentato, stampato o soltanto letto in pubblico per la durata dei diritti d'autore all'interno dei confini dello Stato austriaco, comunque tale stato si definisca. Sottolineo espressamente di non voler aver nulla a che fare con lo Stato austriaco, e mi oppongo non solo a qualsiasi forma di intrusione, ma anche ad ogni avvicinamento di tale Stato austriaco alla mia persona e al mio lavoro – per sempre".

TEATRIDITHALIA

ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI

SOCI

Corinna Agustoni, Ferdinando Bruni
Cristina Crippa, Elio De Capitani
Rino De Pace, Roberto Gambarini
Fiorenzo Grassi, Ida Marinelli
Elena Russo Arman, Gabriele Salvatore
Luca Toracca, Gianni Valle

DIREZIONE ARTISTICA

Ferdinando Bruni, Elio De Capitani

DIREZIONE ORGANIZZATIVA

Fiorenzo Grassi

ORGANIZZAZIONE / PRODUZIONE E TOUR

Cesin Crippa, Gianmaria Monteverdi
Andrea Carnovali, Michela Montagner

PRODUZIONE / EVENTI E OSPITALITÀ

Rino De Pace, Agnese Grassi

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE E PROMOZIONE

Diana Sartori, Barbara Caldarini
Veronica Pitea, Nicola Manfredi
Fabio Magi (stagista)

AMMINISTRAZIONE

Carmelita Scordamaglia – direzione
Roberta Bellerti, Flora Cucchi
Mariantonia Frigerio, Cristina Frossini

STAFF TEATRI

Franco Ponzoni, Marco Tagliaferro -
direzione sala
Umberto Dossena, Paolo Giubileo
Roberta Pirola, Raffaele Serra, Laura Sirigu
Daniela Spoldi, Lorenza Manfredi

STAFF TECNICO

Nando Frigerio – direzione
Francesco Cardellicchio, Giancarlo Centola
Mizio Manzotti, Ortensia Mazzei
Jean-Christophe Potvin, Filippo Strametto

NETWORK ADMINISTRATOR

Giuliano Gavazzi

GRAFICI

Ferro comunicazionedesign
Caterina Pinto

FOTOGRAFO

Luca Piva

TEATRO DELL'ELFO

via Ciro Menotti 11, tel. 02.716791

TEATRO LEONARDO DA VINCI

via Ampère 1(ang. p.za Leonardo da Vinci),
tel. 02.26681166

www.elfo.org
e-mail: info@elfo.org



