

Note di regia

Minetti si può leggere come un'imprecazione contro il teatro, o come una contestazione della finzione che coincide con il più limpido omaggio offerto alla sua verità.

Se finalmente mi sono deciso a mettere in scena questa pièce lo devo a Roberto Herlitzka, uno dei grandi interpreti del nostro tempo, tra i più congeniali al suo umore.

È infatti nel nome di un gigante del teatro tedesco, Bernhard Minetti, che Thomas Bernhard scrisse questo ritratto dell'attore da vecchio in cui si ritrova l'intero repertorio di ossessioni che marchia la sua opera letteraria e teatrale.

Bernhard non amava il tipo di attore che mediamente incarna questo mestiere, ma era uno spettatore capace di entusiasinarsi quando gli capitava di assistere alla performance di un fuoriclasse, e Minetti rientrava a pieno titolo nella linea e nella forma da lui prediletta.

In una lettera a Henning Rischbieter, Bernhard parla di Minetti come di un attore dotato di uno speciale furore, e come uno dei rari artisti del secolo scorso in grado di scardinare le nostre abitudini di pensiero. Solo in un'altra occasione, ne *Il nipote di Wittgenstein*, avrà parole così lusinghiere per un attore, e sarà per lo svizzero Bruno Ganz.

Come si vede, la figura dell'attore è centrale nell'immaginario del grande scrittore austriaco, basti pensare ad alcuni dei suoi testi teatrali più noti, *Semplicemente complicato*, *L'apparenza inganna* o ancora *Il teatrante* e alle diverse declinazioni che egli lascerà di questa figura in alcuni dei suoi romanzi.

L'attore è per Bernhard l'eroe del fallimento e dell'occasione mancata. E, d'altronde, l'intera sua opera letteraria non è altro che il resoconto, lucido e impietoso, del fallimento. Così come la sigla del suo teatro, e della sua prosa, è la ripetizione («Noi ripetiamo quello che già c'è», dice un suo personaggio), e il prototipo caratteriale di quasi tutti i suoi personaggi un essere prigioniero di «un cervello che parte da se stesso per tornare a se stesso».

Due battute di Minetti sembrano celare una sorta di confessione da parte dello stesso Bernhard:

«L'attore si accosta allo scrittore / e lo scrittore distrugge l'attore / esattamente come l'attore / distrugge lo scrittore / Fare i conti / Fare i conti / Facciamo i conti senza lo scrittore / Lo scrittore fa i conti senza l'attore / In ogni caso sfociamo nella follia».

Bernhard sovrappone qui due volti destinati a non coincidere mai, quello dell'attore e quello dello scrittore, inseguendo per l'uno e per l'altro lo scacco del pensiero e del gesto, lo sforzo inane dell'attore per ritrovare nel timbro, o nel ritmo, la musica del pensiero, un'impresa destinata a fallire o a fare impazzire chi la tenta. D'altronde, tutto l'universo di Bernhard riflette l'inesorabile approssimarsi della catastrofe e della follia, l'unico orizzonte ipotizzabile per i progetti artistici e per le relazioni umane.

«Capisce, signora mia / il mondo è pieno di esistenze artistiche / distrutte», dice ancora Minetti a una signora ospite dell'albergo, nel corso della estenuante nottata trascorsa in attesa del direttore di teatro che gli avrebbe offerto il ruolo di Lear.

Se l'attore è per Bernhard l'esemplare umano che meglio riflette l'errore, l'equivoco, il raggiro, colui che si è assunto la missione più impervia e delicata, «ribaltare in un solo istante il senso della storia e la storia del senso», quello di Lear è il ruolo mancato per antonomasia, il ruolo da cui un attore come Minetti è sempre voluto fuggire. Lear è il punto di fuga di una ipotetica, e mai raggiunta, perfezione, e il suo monologo rappresenta l'esercizio di una infinita, fatalmente fallimentare, palestra dell'*acting*.

Nella stessa lettera in cui tesse l'elogio di Minetti, Bernhard ribadisce al suo interlocutore di non aver mai scritto una riga per il pubblico, di avere esclusivamente scritto per gli attori. «Ho sempre scritto contro il pubblico», dichiara anzi alla fine della stessa lettera.

Si tratta di un'affermazione che riveste una certa importanza. Cosa significa essere contro il pubblico e allo stesso tempo amare gli attori? Credo significhi mettere in discussione la legittimità stessa del teatro. Si può anzi dire che Bernhard privilegi il teatro perché vi riconosce qualcosa d'indifendibile, e che lo abbia scelto in quanto è un luogo a perenne rischio di frode («I grandi attori

hanno sempre terrificato il loro pubblico / prima lo hanno raggirato / e poi lo hanno terrificato... Simulazione, nient'altro che simulazione»).

Allo stesso titolo, si può dire che egli abbia amato gli attori in quanto esseri capaci di vivere sino in fondo il rischio, la frustrazione e la prossimità alla follia. Del tipo di attore alla Minetti, Bernhard amava soprattutto la speciale forma di autoconsapevolezza, per lui lo stato principe, quello che prelude alla pazzia.

Ma, a differenza di quanto fosse disposto ad attestare per lo scrittore o per l'artista in genere, Bernhard riconosceva all'attore la possibilità di distrarsi dall'esistenza: «L'esistenza noti bene / è sempre distrazione dall'esistenza / noi esistiamo in quanto ci distraiamo dal nostro esistere».

Non c'è una sola delle sue opere in cui Bernhard non abbia voluto fare i conti con il celebre pensiero di Pascal dedicato alla distrazione: «Gli uomini, non avendo potuto guarire la morte, la miseria, l'ignoranza, hanno risolto, per viver felici, di non pensarci».

Contrariamente all'atteggiamento descritto da Pascal, i personaggi di Bernhard non vogliono distrarsi dalla loro miseria, o dalla loro infelicità.

La teatralità dell'opera di questo geniale scrittore si manifesta infatti nell'incessante bisogno dei suoi personaggi di intonare, e ripetere, una radicale contestazione della vita, istruita attraverso una sorta di processo verbale o di fluviale requisitoria che esclude la possibilità di essere inconsapevoli o distratti. Non a caso i suoi protagonisti sono quasi sempre intellettuali.

Le parole che Minetti pronuncia contro il teatro, contro il pubblico, contro i direttori di teatro, lo conducono all'unico finale possibile, il più vero, quello attraverso il quale, per una volta, l'attore, può mettere a frutto la micidiale lezione trasmessagli in gioventù dal padre: l'arte di far sparire le persone.

L'ultima notte dell'anno, consumata vanamente l'attesa del direttore del teatro di Flensburg, Minetti, dopo aver ingoiato svariate pillole e indossato la maschera di Lear, va a sedersi su una panca, lasciando che una fitta tormenta di neve lo inghiotta. Una sublime forma di sparizione.

Negli istanti prodigiosi e paradossali di questa struggente dissolvenza, l'illusionismo diviene il supremo compimento dell'arte drammatica.

Roberto Andò