

teatro >>>> **Elisabetta II. Non è una commedia. È anche una tragedia. La spietata “arte del perturbamento” in una delle opere più caustiche dell'ultimo Bernhard.**

Appunti brevi su uno dei testi più tipicamente “bernhardiani” dell'autore austriaco e sulla prima rappresentazione italiana di Elisabetta II per la magistrale interpretazione di Roberto Herlitzka e la regia senza sbavature di Teresa Pedroni.

di Letizia Gatti

A più di dieci anni dalla prima rappresentazione italiana di *Semplicemente complicato* e dalla riduzione teatrale del romanzo *Gelo*, Teresa Pedroni e Roberto Herlitzka tornano a lavorare insieme su una delle ultime produzioni drammaturgiche di Thomas Bernhard, *Elisabetta II. Non è una commedia* (1987), dissacrante opera di denuncia del perbenismo falso-cortese austriaco, affidata all'iperbolico soliloquio di Rudolf Herrenstein, un vecchio e ricco industriale costretto da un “banale incidente” a vivere su una sedia a rotelle e a dipendere dall'aiuto del suo fido-ma-non-troppo servitore omosessuale Richard.

Lo spettacolo, proposto per la stagione teatrale 2010/2011 in diversi teatri italiani tra cui lo Stabile di Torino, ha il grande merito di rappresentare per la prima volta in Italia l'opera di uno degli artisti più importanti del Novecento con una efficacia realizzativa di tutto rispetto

Herlitzka interpreta con grande maestria il vecchio lamentoso Herrenstein: protagonista assoluto della scena, riesce nel difficile compito di mantenere immutata l'attenzione del pubblico su questa non-storia dietro cui si cela come sempre – anche se mai del tutto - l'autore-Bernhard e la sua vis polemica contro la società austriaca del suo tempo. Sua è infatti la feroce critica contro l'ipocrisia perbenista dell'alta aristocrazia viennese, giunta in casa Herrenstein soltanto per omaggiare la regina Elisabetta II dal balcone che si affaccia sulla Ringstrasse, una delle vie più rinomate di Vienna.

Ecco come si presenta l'opera in sintesi: il testo è diviso in tre atti: la scena prima si sviluppa intorno al dialogo tra il servo (quasi muto) Richard e il padrone (logorroico) Herrenstein, gettando lo spettatore nel mezzo dell'azione scenica (l'estenuante attesa dell'arrivo dei quaranta ospiti del nipote dell'industriale, consumata nel salotto di casa Herrenstein); la scena seconda si popola di quella “odiosa gentaglia” appartenente all'alta aristocrazia austriaca di cui viene resa manifesta tutta la meschinità e la ridicolaggine attraverso l'uso del registro del grottesco che rende *Elisabetta II*, al pari di altre opere bernhardiane, anche una commedia (contraddicendo, quindi, benché solo in apparenza, il senso del sottotitolo dell'opera *Non è una commedia*, a significare, cioè, che ci troviamo di fronte a una tragedia e al contempo, indissolubilmente, anche a una commedia); la scena terza vede infine protagonista la Catastrofe (figura ricorrente dell'opera del drammaturgo) che si abbatte sulla folla degli astanti omaggianti la regina: nel momento di massimo giubilo il balcone crolla facendo precipitare tutti inesorabilmente in quel Destino di morte a cui nessuno può sfuggire. Solo Herrenstein e il fedele Richard, rimasti a osservare la scena entro le mura del salotto, si salvano.

Come ha giustamente osservato Herlitzka in un'intervista per il “Corriere di Bologna”, “non c'è mai nulla in Bernhard che non appartenga alla realtà anche se poi è da lui trattata in modo emblematico”: in altre parole, questa realtà viene rivelata attraverso l'espedito della finzione, che è poi l'arte e il suo gioco di rimandi meta-teatrali. Per dirla con Barthes, “*Larvatus prode*o: [...] metto una maschera sulla mia passione, ma con un dito discreto (e scaltro) indico questa maschera”: “bisogna”, insomma, “che il nascondere si veda”. E Bernhard ci ha abituati, specialmente in certe pièce (*Minetti, Il teatrante, Ritter, Dene, Vosse, Semplicemente complicato* ecc.) a un teatro dove antinaturalisticamente non solo lo spettatore è impossibilitato a immedesimarsi ma dove spesso è il teatro stesso a farsi centro del discorso drammaturgico.

A un personaggio logorroico e dissacrante come il vecchio Herrenstein lo scrittore contrappone sempre un personaggio muto o semi-muto perché la tirannia del carnefice castra il servo innanzitutto sul piano del linguaggio. Ed è propriamente il linguaggio, "casa dell'essere" secondo la nota espressione di Heidegger, il luogo in cui albergano e si rivelano le contraddizioni della nostra epoca nella loro più cruda ipostasi non consolatoria. Eppure nulla è di facile classificazione: anche il carnefice nell'opera bernhardiana è costretto a esistere nella dimensione privativa della mutilazione fisica e ciò lo rende dipendente dalla sua vittima, a cui viene consegnato così un potere sottilmente superiore. Il rapporto servo-padrone come rapporto di interdipendenza tra due esistenze in sé insufficienti non è altro qui che lo specchio della nostra società moderna che "produce il sadomasochismo come struttura pulsionale predominante", come scrisse Erich Fromm negli anni Trenta del Novecento in un penetrante saggio, *Masochismo e autorità*.

La spietatezza della loquela di Bernhard-Herrenstein, presente in quasi tutte le opere dello scrittore austriaco (come variazione sul tema, secondo uno schema desunto dal linguaggio musicale) invero, dunque, esasperandole e facendole esplodere, le contraddizioni del nostro tempo: è questa ciò che è stata definita da alcuni critici, riprendendo una celebre espressione dello stesso autore, "l'arte dell'esagerazione" di Bernhard.

Ancora una volta il drammaturgo austriaco modella la propria scrittura sino alla perfezione assoluta; lavora sulla materia-linguaggio rendendoci partecipi del processo di lavorazione stessa: la prosa ridondante, quasi barocca, il dire e ridire sempre le stesse cose eppure dirle in modo sempre un po' diverso, l'esasperare i termini, il giocare per paradossi e per iperboli, non è altro che il "dire la cosa come la cosa sta" beckettiano che ha perso però tutto del linguaggio ossificato e asciutto di Beckett. Ma l'allegoria intesa nel senso benjaminiano di "paesaggio con rovine" vive e traluce nelle opere di genio di entrambi anche se per ragioni di spazio questo discorso non può che spegnersi su questo breve accenno.

Nello spazio di tempo dell'inarrestabile soliloquio dei suoi personaggi Bernhard fa parlare il suo radicale disprezzo per l'umanità tutta, senza eccezioni, dove tuttavia si percepisce nitidamente il profondo strazio dettato da una condizione di solitudine in cui i personaggi, così come il suo autore, si autoimpongono di rifugiarsi: l'isolamento è la condizione esistenziale in cui si è costretti a vivere per l'impossibilità di abitare un mondo che non comprende l'autenticità ma la espelle dal suo orizzonte del possibile. L'universo solipsistico che permea la vita e l'opera di Bernhard è dunque tanto l'espressione di una misantropia quanto quella di una filantropia estreme. Coesistono entrambe come le due anime dello stesso soggetto, separato dal mondo da una ferita ormai insanabile. "La vera disgrazia dell'uomo/ è quella d'essere stato messo al mondo", mormora a un certo punto Herrenstein. Da una parte la Natura, mater matrigna in senso leopardiano, la Natura delle malattie che lentamente uccidono, la Natura della Morte funesta e improvvisa, a cui è impossibile sfuggire; dall'altra un'umanità insulsa e meschina impregnata di "volgarità nazionalsocialista e cattolica demenza", che "appare più falsa di domenica che negli altri giorni": i personaggi di Bernhard soccombono tra queste due ineluttabili "malattie mortali".

Elisabetta II è dunque tutto questo e molto di più: è una lucida invettiva contro la meschinità dell'umanità e la falsa coscienza della società borghese; è la denuncia dello stato di immobilità a cui è ancorata l'Austria contemporanea, sospesa tra un passato nazista che stenta a defungere del tutto e un presente dominato dall'inganno socialista; è un manifesto in essere del "teatro contro il teatro" (quello naturalista, ovviamente, di cui il Burgtheater, "quel permanente gabinetto degli orrori", ne è una emblematica metonimia; "e lo spirito nuovo è lo spirito dell'altro ieri"...); è la spietata loquela di un uomo non più autosufficiente a cui non rimane altro che la coscienza della propria disperante solitudine ("so bene perché/ mi sono allontanato da tutti/ da questa canaglia/ perché mi sono isolato/ isolato dalla società/ È stata una necessità"); è infine una rigorosa poesia della dissacrazione, l'esercizio spietato della scrittura che si fa intransigente opera di dis-velamento, strumento di ricerca di quella verità che dopo Auschwitz e la caduta del linguaggio come sistema di significazione univoca, può solo sostanzarsi nel "contenuto di verità della menzogna".

Non ci sono soluzioni consolatorie. In questa esistenza la vita è solamente e inesorabilmente una "catastrofe". Ma la febbre di linguaggio che caratterizza la prosa e la drammaturgia dello scrittore austriaco mentre veicola l'immagine senza scampo di un'esistenza che si fa "gelo", "estinzione", "malattia mortale", dice anche dell'impossibilità di vivere della vita autentica nel mondo così com'è e in questo

modo l'afferma - la vita - con struggente parossistica vitalità.

E in questo vi è tutta la sublime bellezza della poetica bernhardiana che con la sua "arte del perturbamento" si eleva sopra il cimitero di morte del quotidiano. Come un dono.



Qui sopra Roberto Herlitzka (il vecchio industriale Herrestein) e Gianluigi Pizzetti (il servitore Richard) in una foto di scena. Come accade di consueto nelle opere teatrali di Bernhard, il rapporto fra i due personaggi principali si sviluppa a partire dal binomio servo-padrone/ vittima-carnefice: dove l'uno, il padrone, è ridotto alle dipendenze di un servitore a causa di una mutilazione alle gambe che dice di una frattura col mondo circostante riguardante più la sfera dello spirito che uno stato fisico, l'altro, il servo, vive in una dimensione di schiavitù psichica da cui non riesce del tutto a liberarsi, pena la morte stessa. In *Elisabetta II*, che ricalca per certi versi la struttura di *Una festa per Boris* (opera prima di Bernhard drammaturgo, 1970), si assiste tuttavia a un leggero rovesciamento dei rapporti di forza fra i due protagonisti, a favore del più debole dei due, il servo, che sembra aver maturato, secondo le parole di Herrestein, l'esigenza di liberazione dalla propria condizione. Così in *Elisabetta II*: "La catastrofe verrà/ quando non ci vedrò più niente/ e non sentirò più niente/ quando sarò in tutto e per tutto/ Richard/ alla sua mercé"; e ancora, più avanti, alla fine della scena seconda: "Se lei mi lascia lei mi uccide/ Senza di lei sarei peduto lo sa/ Non sarei più soltanto uno storpio/ sarei uno storpio morto"; "Sul Semmering cambierò testamento/ nel senso che vorrà lei Richard/ nel senso che vorrà lei/ Potrà avere tutto da me/ se rimarrà con me/ ma proprio tutto".