

Conversazione con Enrico Bernard, drammaturgo



Intanto una piccola presentazione. Leggendo in internet una tua biografia si resta colpiti dalla varietà della tua presenza in differenti ambiti artistici e intellettuali: sei autore teatrale, giornalista, saggista, traduttore, editore, regista cinematografico. Tutte queste attività hanno pari spazio nella tua vita professionale o qualcuna - per esigenze economiche o per scelta affettiva - prevale sulle altre?

Sono mestieri complementari: si integrano perfettamente nell'attività intellettuale ed artistica. Comunque, non esercito più (non me la fanno più esercitare) l'attività di giornalista con la quale mi sono mantenuto per venti anni. E' un mestiere, quello del giornalista (parlo da ex) che mi ha insegnato molte cose ed ha contribuito alla mia formazione di scrittore. Gli altri mestieri invece li vivo come un tutt'uno "rinascimentale", enciclopedico, tanto per usare parole grosse. Comunque, andiamoci piano col "regista cinematografico", ché ho solo avuto la fortuna di poter

realizzare alcuni piccoli film tratti dalle mie opere teatrali e di aver azzeccato l'operazione sotto il profilo commerciale e distributivo: costi 1 incassi 2. Tutto con la forza della disperazione!

Due tuoi testi teatrali, *Un mostro di nome Lila* e *Cenerentola assassina*, sono stati trasformati in lungometraggi cinematografici di genere erotico, da te stesso diretti. Ora, a meno che tu nella trasposizione cinematografica non abbia apportato significative modifiche, devo supporre che anche i due testi teatrali avessero uno spiccato contenuto erotico. Mi interessa approfondire questo aspetto: mentre nel cinema il genere erotico ha da tempo spazio e linguaggio definiti, altrettanto non accade nel teatro. Esiste un "teatro erotico", dove il cuore della rappresentazione è l'eros? E come si può rappresentare l'eros a teatro?

I due testi cui ti riferisci hanno per tema l'erotismo, ma non sono di per sé erotici. In *Un mostro di nome Lila* ho cercato di dimostrare come la perversione di una sessualità vissuta come "colpa" porti al distacco dagli istinti naturali e alla follia. In *Cenerentola assassina* l'erotismo è lo strumento di una ragazza che induce un coetaneo al suicidio. Quindi dialettica eros-tanatos. Le rappresentazioni teatrali di queste due opere non hanno però nessuna caratteristica erotica, se intendiamo l'erotismo come genere definito dal nudo che scatena una sensazione stimolante. Ma c'è nudo e nudo! Nei miei testi il nudo è usato come provocazione o come strumento drammaturgico (la ragazza usa il suo corpo per irretire il giovane che dovrà suicidarsi). Niente di "patinato" dunque, niente di erotico. Del resto, l'erotismo secondo me non è adatto al teatro per una serie di ragioni: la distanza dal soggetto osservato, il senso di pudore che si diffonde tra gli spettatori che vedono, ma sono anche visti dagli altri spettatori, ecc. Per questo, volendo tradurre il testo teatrale in linguaggio "erotico", cioè estrapolarne le sue potenzialità magari anche commerciali, ho dovuto trasferirmi dal teatro alla macchina da presa. Devo però confessare che l'erotismo dei miei film è strumentale, cioè serve ad attirare un pubblico più vasto, altrimenti poco incline alla drammaturgia, a tollerare una dose di concettualità che altrimenti non riuscirebbe a sopportare. Perciò è importante sapere che il genere che io propongo, e che viene anche messo in evidenza dalla distribuzione delle mie opere, è "erotico-filosofico". Spiritosamente Eva Henger - interprete di "Lila" con Arnoldo Foà e Giampaolo Innocentini - mi ha ribattezzato Tinto Fass-Bernard, sintetizzando così le tre anime del mio percorso cinematografico: erotico, underground e filosofico. Un concentrato insomma di Brass, Fassbinder e del sottoscritto. Una chicca: ho appena finito di girare per una produzione internazionale low-budget un'altra versione di *Un mostro di nome Lila* in inglese col nuovo titolo di *Transfert*.

Interpreti Joseph Natelle (già protagonista di *Cats*) e Giorgia Massetti (lanciata da Helen Hunt in *The good woman*). Ebbene, in questa versione per l'America non c'è una sola scena di nudo.

Nel tuo *Autori e drammaturgie* cataloghi ben 600 autori italiani rappresentati tra il 1950 e il 1990. Una fecondità impressionante, ma quantità non significa automaticamente qualità: se togliamo i soliti 5 o 10 nomi ben noti, cosa resta? Possiamo parlare di “qualità” riferendoci alla drammaturgia italiana degli ultimi decenni? Possiamo ipotizzare che il peso di questa drammaturgia italiana sia stato pari a quelle coeve di area anglosassone o mitteleuropea?

Una drammaturgia nazionale che vanta in meno di un secolo ben 2 Premi Nobel (Pirandello e Fo) e un Nobel "in pectore" (Eduardo), una generazione di grandi autori nel periodo ante e post bellico (Betti, Fabbri, Rosso di San Secondo, Savinio ecc.), una generazione di nuovi autori a partire dagli Anni '80 ricchissima di idee ed anche di un certo successo non solo teatrale ma nel trasferimento dalla scena allo schermo cinematografico, è una drammaturgia all'avanguardia. Sicuramente non inferiore alla nuova drammaturgia di lingua tedesca (il termine "mitteleuropeo" preferisco usarlo per definire un periodo storico, più che nazionale). Personalmente vedo nella "quantità" della drammaturgia italiana molto caos - gli autori ad esempio scrivono troppi testi, spesso inutili, anziché dedicarsi ad un lavoro drammaturgico teorico-saggistico -, eppure anche molta qualità. Alzerei quindi la quota dei 5 o 10 nomi per arrivare ad almeno una cinquantina di autori di rilievo, anche se non tutti purtroppo di successo. Ma qui entra in ballo la particolare situazione italiana: non si è mai fatta una legge come nei paesi anglosassoni per favorire ed anzi imporre (Stati Uniti) la propria drammaturgia nazionale.

Appunto, parliamo della «particolare situazione italiana». Metto da parte il concetto di “qualità” e introduco quello di “peso”: il peso della drammaturgia contemporanea italiana nel contesto teatrale europeo è irrisorio; il peso della drammaturgia contemporanea italiana nell’ “industria” teatrale nazionale è prossimo allo zero. Ovviamente ci sono eccezioni, ovviamente qualche nome nuovo ogni tanto appare, ma in genere non esiste in Italia un sistema collaudato di “coltura” della drammaturgia, di cura, sostegno, selezione, diffusione dei tantissimi testi teatrali che ogni anno la creatività nazionale produce. Quali le cause? Quale la cura?

Parliamoci chiaro: il problema nazionale, non solo nel teatro ma in tutti i settori della vita pubblica e culturale, ha un nome: la raccomandazione. Hai voglia di fare una legge per il teatro, se poi la telefonata dell'Assessore o del Sottosegretario, da cui dipende un finanziamento, prevale sul merito e sull'interesse. Quale cura? Io sono per il taglio completo dei finanziamenti a pioggia, a cascata e a rubinetto. Lo Stato deve fornire solo mezzi, servizi e strutture: sale prove, tecnici, attori dell'accademia, circuito più un premio di produzione per le novità italiane. Se Proietti vuole mettere in scena *Taxi a due piazze* può farlo benissimo autofinanziandosi. Secondo: non si capisce perché, nonostante Mediaset e Rai sbandierino l'esistenza di Tv digitali, terrestri e aerospaziali, non ci sia ancora un canale dedicato alla drammaturgia nazionale, come c'è invece in Francia e paesi di lingua tedesca (Arte, Theaterkanal della ZDF). Se una compagnia ricevesse servizi, strutture, circuito, premio di produzione e diritti Tv per produrre autori italiani, penso che non staremmo a parlare di queste problematiche.

Si può individuare oggi l'esistenza di uno stile drammaturgico predominante (in Italia come all'estero), come in qualche modo lo è stato nei decenni scorsi il c.d. “teatro dell'assurdo”? Ma forse, a leggere autori come Sarah Kane o Mark Ravenhill, si direbbe che ancora non siamo riusciti a liberarci di Beckett & c., non trovi?

Ogni autore ha una sua drammaturgia, uno stile, se è - come dice Pirandello - vero autore. Posso quindi dare, in questo caso, solo una risposta personale: Beckett fa parte del mio background come altri autori (penso al romantico tedesco Ludwig Tieck di cui Pirandello si è appropriato con qualche licenza di troppo e con scarsa riconoscenza). Però, come autore, il mio tentativo è quello di elaborare una drammaturgia personale. Come osservatore, invece, ritengo che il teatro italiano, salvo eccezioni (D'Ambrosi ad esempio), sia malato di naturalismo più che di "beckettismo". E il naturalismo, quando non c'è uno scarto drammaturgico, diventa spesso fine a se stesso, "vuota rappresentazione" anziché "rappresentazione del vuoto". Dice Ionesco: «Le parole sono pietre, il resto sono chiacchiere». Ecco, secondo me il nuovo teatro italiano è malato di chiacchiera. Il fatto è che le parole sono uno strumento drammaturgico, ma in esse non può esaurirsi la drammaturgia. Altrimenti preferisco il nuovo Teatro Documento di Celestini o di Paolini dove il realismo diventa strumento didattico e di conoscenza.

Mi riallaccio alla tua ultima risposta: «le parole sono uno strumento drammaturgico, ma in esse non può esaurirsi la drammaturgia». Viviamo un momento in cui la scrittura scenica non verbale, non vincolata rigorosamente ad un testo scritto, si sta facendo sempre più strada. Tanto il pubblico quanto la critica sembrano particolarmente attratte verso quegli ambiti dove il prodotto dell'autore drammatico si ritaglia al più un ruolo di "ispirazione" o di canovaccio. La "vecchia" letteratura teatrale (il copione) indietreggia di fronte al "testo spettacolare", insieme di segni verbali, somatici, visuali, sonori, figurativi ecc., che assegnano al regista un potere demiurgico, una assoluta supremazia creativa a danno dell'autore tradizionale e spesso anche dell'attore. A volte si ha l'impressione che nella produzione di uno spettacolo un buon testo ha al massimo lo stesso valore di un bel costume o di un buon pezzo musicale o di un buon video. Concordi con questa mia sintetica diagnosi? In questo contesto, quale è il futuro della "tradizionale" letteratura teatrale? A rischio di essere iperbolico: se nascesse oggi un nuovo Shakespeare verrebbe rappresentato "così com'è", senza correre il rischio di essere smembrato, campionato, adattato, ricontestualizzato dal solito regista creativo?

Se parliamo di "testo-spettacolo", cioè del momento della rappresentazione di un'opera - letteraria, finché non va in scena - come un dramma o una commedia, concordo sul fatto che gli apporti visivi, musicali e di regia possano sostituire o sovrapporsi alla parola e al testo. Anzi, un buon testo deve prevedere questi ulteriori apporti creativi. Non vedo conflitti tra il momento della scrittura con quello dell'interpretazione e della messa in scena. Il problema non è rappresentato dalla "parola", ma da cosa e perché viene scritto e detto. Teniamo infatti presente che "testo" è anche il beckettiano *Atto senza parole* che è pur sempre scrittura teatrale. Anche i film muti avevano un copione e il recente bellissimo film senza parole *Ferro* ha una sceneggiatura, ecco, di ferro. La "sperimentazione" che puntava su un teatro di sola espressività sonora, visiva (e di stati d'animo) ha i suoi testi forti, altro che "semplici canovacci". Ad esempio, le opere - pubblicate - di Rem e Cap sono molto interessanti anche sotto forma di scrittura teatrale. Con ciò voglio dire che non è concepibile un teatro (o un cinema) non scritto - con o senza parole "dette", battute. Qui sorge forse il problema: se le parole, le battute, di un testo non sottostanno ad una drammaturgia, non saranno mai "letteratura teatrale", ma vuoto chiacchierio, quindi elemento di disturbo anziché di godimento artistico. E di cosa è fatta una drammaturgia? Anzitutto di un "senso". L'autore deve cioè porsi il primo problema: perché e per chi scrivo? Cosa voglio dire? Deve cioè "autocontestualizzarsi". Poi deve sviluppare un "dramma", cioè una narrazione teatrale che faccia ad ogni battuta sorgere spontanea una domanda nel lettore/spettatore: e poi? Che succede? Infine viene lo "strumento" della comunicazione, la parola che, in teatro come in cinema, può anche non essere detta, ma interpretata (silenzi, pause, sguardi, movimenti ecc.). Allora le battute di un copione devono essere "indispensabili", venire da sé, rendersi insostituibili. Quando un testo ha queste caratteristiche di interesse di trama narrativa, di senso contestuale e di essenzialità (non povertà) di linguaggio,

saremo di fronte ad un capolavoro sia letterario che teatrale. Capolavoro che un regista interpreterà giustamente a suo modo, ma non sarà costretto a tagliuzzare per motivi di noia, inutilità e ridondanza, né a "contestualizzare". Il futuro della scrittura teatrale è, infine, nella sua ancestralità e nella sua "proiezione" attraverso nuove tecnologie, a partire dal cinema. Infatti, il testo è la forma più antica di letteratura (la stessa poesia antica è pensabile solo sotto forma di espressività orale, cioè come spettacolo), ma anche la più moderna: il testo - nella sua versione dinamica: sceneggiatura - è la base del cinema. Cinema che sta al teatro come l'invenzione di Gutemberg (cioè la riproducibilità) sta al romanzo. Del resto, per tradurre un romanzo in film non si fa quasi altro che estrapolare i dialoghi per poi trasferirsi in un Teatro di Posa (o Prosa?), che sempre teatro è. Scava scava sotto il romanziere e trovi sempre un drammaturgo, se si tratta di un bravo romanziere: perché anche la base del romanzo è "teatrale" (dialoghi o monologhi interiori). Lo stesso dicasi naturalmente per lo sceneggiatore.

Nel 1993 hai pubblicato sulla rivista "Ridotto" il *Manifesto del Teatro S-naturalista*, la tua personale elaborazione teorica di un teatro che sia moderno, attuale, vivo e attivo in rapporto alle problematiche individuali e collettive che investono l'uomo del terzo millennio. A distanza di più di un decennio ritieni che quel tuo intervento sia riuscito a "smuovere le acque", a suscitare un dibattito, a porre le basi per una riflessione sulla natura e sul ruolo del teatro nella società moderna?

A smuovere le acque sì, a suscitare un dibattito meno. Il fatto è che sicuramente il mio *Manifesto*, unitamente alla rappresentazione dei miei testi, ha contribuito ad una reazione al minimalismo che allora imperversava. Del resto, non a caso ho tenuto a battesimo una generazione di attori in cerca anche loro di nuove strade ed idee: Danilo Nigrelli, Daniela Giordano, Paolo Musio, Gea Lionello, Giorgia Trasselli ecc. Il fatto poi che il mio *Manifesto* sia tutt'ora pubblicato nel sito di Dario Fo e che dal 2002 io sia invitato dalle università americane e canadesi per tenere conferenze sul Teatro S-naturalista, tutto ciò è segno di un interesse sempre vivo. Ho anche ricevuto alcuni riconoscimenti ufficiali per la mia attività: la Maschera d'Argento del Teatro Italiano, un premio dell'Istituto del Dramma Italiano per la commedia più significativa del movimento s-naturalista (*Magnetic theater play*), nonché la pubblicazione in tedesco - e tra qualche mese in inglese - del mio *Manifesto*. Dico tutto questo non per vantarmi, ma per spiegare che non posso lamentarmi dell'attenzione ricevuta. L'unica cosa di cui mi rammarico è lo scarso dibattito intorno al *Manifesto* che è stato "digerito", assimilato e che comincia addirittura ad essere considerato sotto un profilo storico, ma che non ha suscitato appunto alcuna discussione tra i colleghi autori, nel bene e nel male. Ho allora il timore che il mancato dibattito tra autori sia un problema in più, cioè un negativo segnale di arretramento e impoverimento della nuova drammaturgia sotto il profilo teorico. Fatte salve naturalmente alcune significative eccezioni, tra cui cito solo il Teatro Patologico di Dario D'ambrosi, mi sembra che la maggioranza degli autori difetti non tanto di capacità di scrittura, ma di innovazione drammaturgica. Ricapitolando credo di essere riuscito a «smuovere le acque», di non essere riuscito a «suscitare un dibattito» e di aver comunque gettato «le basi per una riflessione sulla natura e sul ruolo del teatro». Riflessione che passa anche per il discorso sul digitale e sul teatro/cinema, alias le nuove tecnologie, che utilizzo dal 1996 e che rappresentano secondo me l'ancora di salvezza del teatro.

Il *Manifesto* ragiona intorno ad una netta distinzione tra forma e contenuto (della rappresentazione teatrale). Afferma che il teatro può – e deve – farsi carico di una «rivoluzione dell'esistente» attraverso l'uso di una struttura formale «leggera», "s-naturante" la realtà stessa. L'inevitabile pesantezza del contenuto è teatralmente un impaccio se non si riesce ad "alleggerirlo" e "snaturarlo" e quindi in qualche modo a tras-formarlo, rivoluzionario. Si può, insomma, teatralmente gestire la pesantezza della realtà solo

trasformandola nella forma. Ora, se non ho frainteso, mi sembra che convivano in questa elaborazione una forte consapevolezza del ruolo sociale e politico dell'atto teatrale unitamente all'idea che tale ruolo possa efficacemente realizzarsi solo attraverso un suo camuffarsi nelle vesti di una "leggerezza disimpegnata". Sintetizzando: dobbiamo dunque riesumare l'anarchico "una risata vi seppellirà"?

Nella tua domanda c'è il 99% della risposta. Aggiungo solo che non si tratta tanto di una risata ma di un ghigno, del tipico ghigno di chi è indeciso tra commozione e derisione, pianto o riso?, della propria ed altrui sorte (umana, sociale, terrena). La leggerezza del teatro S-naturalista sta allora nel saper sempre tenere aperte le porte del paradosso e della catarsi, in modo che non si sappia se piangere o ridere per la condizione di un personaggio emblematico (quanto sono ridicoli e tragici al contempo Edipo ed Amleto, Re Lear e Ubu!). Quindi sì, una risata vi seppellirà, ma ridendo vi verranno le lacrime agli occhi: ecco che cosa deve suscitare il teatro. Ed il Teatro S-naturalista non è altro che un richiamo - un "Richiamo all'ordine" per dirla con Cocteau - a questa essenza arcaica del teatro. Sempreché il Teatro voglia avere una natura e una ragion d'essere.

Classica domanda da fine intervista: su cosa stai attualmente lavorando? Quali i tuoi progetti per il futuro? Fuggire da quest'italietta ormai imbarbarita?

Sto montando un film in inglese tratto dalla mia commedia *Un mostro di nome Lila*. Sarà pronto a fine luglio. Ho una commedia nel cassetto che mi aspetta per un'ultima stesura cui mi dedicherò in agosto. Infine, sto per pubblicare su una rivista americana un saggio sul teatro italiano "de" e "su" gli anni di Piombo, ed un saggio su *Pirandello lettore di Tieck* sulla "Rivista di Studi Germanici" diretta da Paolo Charini. Per ora mi basta. Fuggire dall'Italia? Già fatto. Sono cittadino svizzero. Devo però dirti che l'Italia, con tutte le sue diaspore e contraddizioni, nel bene e nel male, è un paese interessantissimo per un drammaturgo. Altrimenti, dove potevano nascere Eduardo e Dario Fo?

intervista di Fabio M. Franceschelli