

Il mondo alla rovescia nel teatro di Enrico Bernard [The World Topsy-Turvy in the Theatre of Enrico Bernard]

di Giangiacomo Colli¹

1) Quando si parla di drammaturgia italiana nell'ambito della cultura in lingua inglese, dall'arcipelago britannico al nord America ed oltre, i nomi che più sovente ricorrono sono quelli di Carlo Goldoni e Luigi Pirandello – dalla ben documentata biografia dell'autore veneto pubblicata dall'americano H. C. Chatfield-Taylor nel 1913, al successo internazionale di *Sei personaggi in cerca d'autore*, che negli anni Venti, dopo Parigi, si ripete anche a Londra e New York; dalle storiche tournée americane, nel 1960 e nel 1984, del Piccolo Teatro di Milano con il suo spettacolo simbolo, il goldoniano *Arlecchino, servitore di due padroni*, ai riferimenti pirandelliani nell'opera di un noto sceneggiatore e regista americano, Charlie Kaufman². Eppure, al di là dei due grandi, il teatro italiano scritto ed agito ha una storia non secondaria nella lingua anglosassone. Nel corso del '900 sono state pubblicate traduzioni in inglese di testi di molti altri autori, dal "verista" Giovanni Verga alla "femminista" Dacia Maraini, tanto per fare un paio di esempi agli estremi, ed Eduardo De Filippo e Dario Fo sono nomi noti, sebbene si tratti di una notorietà che nasce dal loro essere prima di tutto attori. De Filippo, infatti, recita a Londra nei primi anni '70, e Fo lo troviamo per la prima volta negli Stati Uniti attorno la metà degli anni '80, anche se la sua fama sembra più legata al conseguimento, nel 1997, del premio Nobel. Per quanto riguarda singoli attori, comunque, la memoria risale a Tommaso Salvini, che a parte recitare spesso in Inghilterra, tra il 1873 ed il 1889 fu per cinque volte anche negli Stati Uniti, e ad Eleonora Duse, che nel 1924 muore a Pittsburgh, sempre negli Stati Uniti, durante una tournée. Inoltre ci sono gli studi in lingua inglese, più o meno recenti, che riconoscono l'importanza internazionale di registi italiani come Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli, Luca Ronconi, Eugenio Barba, o di gruppi come la Societas Raffaello Sanzio³. In un certo senso, si sarebbe tentati di dire che il teatro italiano, in ambito anglosassone, ha offerto e continua ad offrire esempi notevoli, se non fosse che la fama di tali esempi è stata oscurata dal cinema di casa nostra. Dal neo-realismo ai western di Sergio Leone, infatti, il cinema italiano ha fatto anche, come si suol dire, scuola, e nelle università americane, inglesi, australiane... non c'è oggi corso di film studies che

¹ Regista, critico e saggista, vive e lavora negli Stati Uniti e in Canada dove è docente di Storia del Teatro.

² "The resonances between Charlie Kaufman and Luigi Pirandello are too apt and revealing to miss." Jeremy McCarter, "Untangling Charlie Kaufman," in *Newsweek* (November 1, 2008). Charlie Kaufman è l'autore di *Being John Malkovich* (1999), *Synecdoche, New York* (2008), di cui ha curato anche la regia, e lo sceneggiatore di *Adaptation* (2002).

³ Si vadano, a questo proposito, i volumi editi da Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance* (Cambridge: Cambridge UP, 2002), da Mitter Shomit e Maria Shevtsova, *Fifty Key Theatre Directors* (London: Routledge, 2005), e da John Russell Brown, *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare* (London: Routledge, 2008).

non faccia i conti con *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica ed i film di Visconti, Fellini, o Antonioni. Per non parlare della notorietà di attori come Sophia Loren o Marcello Mastroianni. Anche il teatro, a suo modo, fa ancora scuola, ma è un'idea di scuola non basata, come per il cinema, sui dati concreti della produzione, ma su di una percezione, per così dire, istintiva – un cliché culturale? – secondo la quale il teatro italiano, sulla pagina scritta, si concretizza più che altro nella forma della commedia, e nel suo insieme si rifà alla tradizione della commedia dell'arte, esprimendosi sul palcoscenico secondo i canoni di una non ben definita capacità d'improvvisazione. Ora, che la commedia sia, in qualche modo, la forma in cui il teatro italiano meglio si manifesta non c'è dubbio, basti pensare alla notorietà, anche in lingua inglese, di un testo del Rinascimento come la *Mandragola* di Machiavelli, e che la commedia dell'arte rappresenti storicamente uno degli elementi all'origine del teatro italiano moderno è altrettanto vero, malgrado la "vera" tecnica improvvisativa dei comici dell'arte sia andata perduta nel corso del '700 con la riforma goldoniana. Meno vero che queste qualità, chiamiamole così, facciano effettivamente scuola ancora oggi, nei termini, per intenderci, in cui la commedia dell'arte esercitò la sua influenza al di fuori dei confini dell'Italia odierna tra la seconda metà del '500 e la prima del '700, o in cui il cinema italiano è studiato nelle scuole di cinema. Paradossalmente, a questa situazione ha contribuito lo stesso teatro italiano, in cui, a partire dal secondo dopoguerra, ha prevalso la figura del regista, così che gli autori, più o meno noti, si sono ritrovati spesso in una posizione di secondo piano, al punto che il loro nome è a volte addirittura scomparso, e si parlava, e si parla tuttora, per esempio, del *Campielo* di Strehler o del *Vestire gli ignudi* di Massimo Castri, quasi dimenticando che si tratta di testi rispettivamente di Goldoni e Pirandello⁴.

2) Il motivo di questo lungo preambolo per presentare la traduzione inglese di otto testi di Enrico Bernard tuttavia, non è certo quello di riprendere la desueta polemica su chi sia realmente l'autore dello spettacolo, lo scrittore o il regista, per giustificare il fatto che, ad oltre dieci anni dall'inizio del nuovo secolo, a parte quelli sopra citati non vi siano nuovi autori italiani di riferimento nell'ambito della cultura anglosassone. Il motivo sta nel voler sgombrare il campo da un doppio rischio. Prima di tutto, quello che il teatro di Bernard venga percepito, in quell'ambito culturale, alla luce dei criteri sopra discussi, senza valutarne la reale originalità. Si vuole, in sostanza, evitare che i suoi testi vengano definiti per approssimazione, e d'istinto, come si è detto, ricondotti ad un'idea di teatro italiano che ruota attorno alla forma commedia, rivisitata all'interno di generi – il grottesco e l'assurdo, soprattutto – che fanno pensare a Pirandello o anche a situazioni del teatro di Rosso di San Secondo. Non che Bernard rinneghi questi riferimenti, tutt'altro, ma la qualità e l'intelligenza dei suoi testi consistono proprio nella volontà di superare definizioni ovvie, per perseguire un teatro che si definisca da sè, che proponga una sua originale

⁴ Per quanto riguarda la fenomenologia del teatro italiano contemporaneo, il più recente studio in lingua inglese è la sesta parte del volume edito da Joseph Farrell e Paolo Puppa, *A History of Italian Theatre* (Cambridge: Cambridge UP, 2006). Si vedano in particolare i capitoli 24, "Actors, authors and directors" (269-277), e 34, "The contemporary scene" (379-393).

Weltanschauung. In secondo luogo, l'altro rischio da evitare è quello d'inquadrare Bernard all'interno di aree tematiche precostituite, e per fare un esempio cui si è già accennato, che va al di là di Goldoni e Pirandello, si pensi al teatro di Dario Fo, che nonostante le difficoltà dialettali del suo testo più noto, *Mistero Buffo*, è ormai quasi completamente tradotto in inglese e viene di solito inquadrato nelle forme del "teatro politico." Bernard, al contrario, sfugge ad ogni inquadramento. Nei suoi testi, inizialmente, introduce il lettore/spettatore in ambiti familiari, ma poi s-natura, per usare il termine che caratterizza il suo Manifesto del Teatro S-naturalista, anche questo tradotto nel presente volume, forme e modelli noti per formulare un teatro che "possa ritrovare un proprio posto nella società umana, riconquistando cioè lo spettatore con la speranza della possibilità di cambiare, attraverso la forma-teatro, le cose del mondo"⁵. A fare la differenza nei testi di Bernard è proprio la forma-teatro, che va intesa nell'accezione formulata da Fergusson in *Idea di un teatro*⁶, per cui, come nella teoria classica di Aristotele, lo spettacolo, dal testo alla messinscena, è qualcosa che si allea con la religione, la filosofia, l'etica, comunque con quelle forze che, in ogni cultura, spingono gli uomini a trasformare il mondo e, possibilmente, a migliorarlo. La peculiarità di Bernard, in questo senso, consiste tanto nel riformulare le unità strutturanti dell'azione, con risultati che vanno spesso letti in chiave postmoderna, quanto nel riconquistare lo spazio catartico della funzione sociale del teatro.

3) Nato a Roma nel 1955, Enrico Bernard inizia la sua opera drammatica sullo sfondo della sperimentazione che caratterizza il teatro italiano nel quinquennio 1968-1973, ma a differenza dei numerosi esperimenti che fondamentalmente rinnegavano la parola scritta in nome, sovente, di un non sempre chiaro recupero del corpo e dell'immaginario visivo, egli si concentra proprio sul teatro di parola. Così come in Artaud, di cui Bernard ammette di condividere molte posizioni, l'intenzione è quella di recuperare il teatro come luogo in cui dare senso a un disagio o a una sofferenza esistenziale, ricomponendo quei dualismi che nella vita quotidiana confliggono. Mentre però per Artaud la parola diviene semplice pretesto, uno degli elementi in un complesso di segni, Bernard individua nel linguaggio – al limite sì, anche gestuale – la capacità di trasformazione da parte dello spirito, hegelianamente inteso, della realtà: "il testo è la garanzia che la forma rivoluzionaria propria del teatro non resti astratta, fine a se stessa, bensì si concretizzi realmente nel suo aprirsi alla vita, – una vita che, per quanto leggera, è pur sempre fatta anzitutto di cose pesanti come le parole"⁷. Non quindi le parole minimaliste, quotidiane, sviluppate da certi autori italiani degli anni '80 (Umberto Marino ed Angelo Longoni, per esempio), da cui il teatro s-naturalista di Bernard prende le

⁵ Enrico Bernard, "Manifesto del Teatro S-naturalista," (in *Teatro S-naturalista* - Vol. 1 Zürich-Roma, Entertainmnet @ Art, 2005).

⁶ Francis Fergusson, *The Idea of a Theater* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1949).

⁷ Enrico Bernard, "Manifesto del Teatro S-naturalista," in *Ridotto* (Roma, mensile della Siad, con le illustrazioni di Dario Fo, n. 1-2 gennaio-febbraio 1993)

distanze in modo radicale, ma la parole conduttrici di coscienza. Questa dinamica di un linguaggio portatore di senso, che riflette gli studi di Bernard sulla filosofia strutturale (de Saussure, Wittgenstein, Propp), la si ritrova nei testi che compongono il presente volume, espressa attraverso situazioni che sono allo stesso stempo rappresentazione di conflitti quanto mai attuali del mondo contemporaneo – quello fra economia della famiglia e sistema macroeconomico che emerge in *Taken to the Cleaners*, per esempio, che si dilata in quello fra economia sana ed economia criminale in *Blood Brothers* – e manifestazione di un discorso epistemologico che Bernard, laureatosi in filosofia all'università La Sapienza di Roma nel 1980, elabora, tra gli altri, da Hegel, Marx, Stirner, Heidegger, e Nietzsche. Ruolo privilegiato, in questo quadro formativo, spetta alla letteratura tedesca, e in particolare all'opera del romantico Ludwig Tieck, nel cui *Il mondo alla rovescia* [*The World Topsy-Turvy – Die verkehrte Welt*], fiaba teatrale del 1798, Bernard individua quel concetto di ironia che “definisce il rapporto di necessario distacco e di critica, sul piano della forma, dei contenuti necessariamente leggeri (banalità del quotidiano) che il teatro deve rappresentare per poterli dialetticamente rovesciare”⁸. E' infatti alla tecnica del rovesciamento, che tra l'altro Tieck esprime teatralmente nella rottura dell'illusione scenica poi ripresa anche da Pirandello, che Bernard si rifà in molti dei suoi testi, oscillando dialetticamente tra realtà e illusione (*Pretty WHO Man*), quotidiano e universale (*Big Bang*), ragione ed istinto (*Prisoner of His Own Property*), verità e menzogna (*Blood Brothers*), bene e male (*Cinderella Killer*), luce della coscienza ed ombre dell'inconscio (*A Monster Called Lila*). In questa contaminazione di opposti – quella che Primo Levi ha definito “la zona grigia” – trovano voce i personaggi di Bernard, quasi sempre immersi in un'atmosfera che nasce da spunti, come già accennato, familiari, sia perchè concretamente reali, diciamo pure naturalistici, sia perchè evocativi di situazioni che appartengono all'immaginario della cultura occidentale contemporanea, e quindi comunque reali. La banale quotidianità di New York, per esempio, che sia quella di una stanza d'albergo (*Pretty WHO Man*), di una single-family home in una zona suburbana upper scale (*Taken to the Cleaners*), o di un modesto monolocale (*Big Bang*), s'intreccia, nello sguardo del lettore/spettatore, con la quotidiana banalità di New York recepita come sfondo “reale” di decine di film e telefilm. E se lo spazio di riferimento appare ancor più realisticamente definito, specifico, come un lussuoso cottage nel Vermont (*Holy Money*) o una locanda di montagna ai confini tra la zona linguistica italiana e quella tedesca (*A Monster Called Lila*), bastano poche indicazioni sceniche ad inizio del testo – l'allarme di una sveglia che scatta sullo sfondo di un rumore di doccia (*Holy Money*), oppure l'ululato di un lupo ed un grido (*A Monster Called Lila*) – perchè il lettore/spettatore si ritrovi a suo agio nella “realtà” nota di un thriller o di un classico film dell'orrore.

4) Se i testi di Bernard si limitassero ad essere specchio di intrecci di realtà come quelli appena descritti, non ci sarebbe molto altro da dire se non che dimostrano l'abilità dell'autore a cimentarsi, come ha sottolineato la critica tedesca Sabyne

⁸ Enrico Bernard, “Manifesto del Teatro S-naturalista,” (in *Teatro S-naturalista* - Vol. 1 Zürich-Roma, Entertainmnet @ Art, 2005).

Heymann, “con tutto il repertorio e l’arsenale della storia del teatro utilizzando i più disparati stili in una costruzione unitaria”⁹, ma il punto è un altro e più complesso. La capacità di Bernard a muoversi fra stili e modelli diversi, infatti, va ben oltre la conoscenza del teatro, svariata dalla letteratura al cinema, ed è un’abilità che egli inizia a sviluppare negli anni del liceo, con un’intensa curiosità per il mondo dell’arte e la frequentazione dell’ambiente intellettuale che ruotava intorno al padre Carlo Bernari (pseudonimo di Carlo Bernard, 1908-1992), scrittore che con i suoi romanzi, in particolare *Tre operai* (1934), si affermò come precursore del neorealismo. Cresciuto in un’ambiente di scrittori, autori di teatro, poeti, pittori, registi cinematografici, e critici letterari – nomi come Vasco Pratolini, Eduardo De Filippo, Alfonso Gatto, Pietro Germi, Cesare Zavattini – ed in anni in cui il dibattito culturale e politico, in Italia, non aveva ancora ceduto al vuoto riversarsi di parole dei talk show televisivi, Bernard si appassiona ai mestieri del raccontare. Non può stupire quindi se si ritrovano echi di Kafka in *Prisoner of His Own Property*, e di Dostoevski e Chechov in *Big Bang*, per esempio, mentre per quanto riguarda il cinema, la connessione fra *Pretty WHO Man* e *Pretty Woman* (1990) è quanto mai ovvia, il tema di *Cinderella Killer* è in chiaro debito con *Fight Club* (1999), e risonanze cinematografiche, a nostro parere, si ritrovano anche nella struttura di *Holy Money*, si pensi a *Sleuth* di Kenneth Branagh (2007)¹⁰. L’aspetto cruciale tuttavia, che caratterizza la poetica di Bernard e ne marca la differenza non solo da qualsiasi minimalismo, ma anche da qualsiasi forma di teatro che persegua il puro divertimento, per quanto ben congegnato – si pensi a *Noises Off* di Michael Frayn – è l’applicazione di quella tecnica già citata del rovesciamento, per cui il vero teatro deve anche sviluppare un’analisi del reale, e non limitarsi ad esserne uno specchio. Il rovesciamento, in questo senso, viene portato alle sue estreme conseguenze, diventando il metodo con cui tale analisi si manifesta, una vera e propria indagine, non a caso nei testi di Bernard si respira un clima di tensione investigativa, seppur mitigata da intrecci a volte farseschi. Se, per fare un paragone, uno fra i testi più noti di David Mamet, *Glengarry Glen Ross*, è lo specchio di un America del profitto a tutti i costi, tale rispecchiamento si manifesta tramite un’attenta costruzione linguistica che affascina, come il successo del testo ha dimostrato, lo spettatore, ma allo stesso tempo lo lascia inerte di fronte alle contraddizioni del sistema. Rivelando un oggetto ma anche il suo opposto, rovesciandolo quindi, Bernard mette invece in atto una sorta di metafora dialettica in base alla quale, per fare alcuni esempi, i conflitti fra luce della coscienza ed ombre dell’inconscio (*A Monster Called Lila*), quello fra legalità e criminalità (*Blood Brothers*), o quello fra maschilità e femminilità (*Cinderella Killer*), non possono risolversi se non in una sintesi che, per il lettore/spettatore, è il risultato di un processo trasformativo, catartico. Il lettore/spettatore viene in sostanza spinto a confrontarsi con una realtà che non si risolve in se stessa, buona o cattiva che sia, ma si rivela sempre altra. La seduzione iniziale, facilitata da quella che Bernard definisce la leggerezza dei contenuti, via via scompare per lasciare posto ad una sensazione di smarrimento che ricorda il perturbante [uncanny – unheimlich] di Freud, per cui la confortevole e tranquilla [heimlich] familiarità del quotidiano emerge, inconsueta e inquietante, nei suoi aspetti non familiari, anche i più nascosti e segreti. E se

⁹ “Sabyne Heymann presenta Enrico Bernard,” in Enrico Bernard, *Teatro S-naturalista - Vol. 1* (Zürich-Roma, Entertainmnet @ Art, 2005).

¹⁰ Tra l’altro basato su di un testo di Anthony Shaffer, con sceneggiatura di Harold Pinter.

quest'aspetto è quanto mai evidente in *A Monster Called Lila* – in cui Bernard si ispira anche alla teoria della sensibilità di Feurbach e alla filosofia erotica di Franz von Baader, ed è fino ad ora il suo testo più rappresentato, da cui lui stesso ha tratto una versione cinematografica¹¹ – in altri testi emerge più sottilmente, come ad esempio nel personaggio di Ciro Donnarumma, l'addetto alla scorta del magistrato in *Blood Brothers*, il testo di Bernard, fra quelli inseriti nel presente volume, più recente, basato sul romanzo/indagine dal medesimo titolo di Nicola Gratteri and Antonio Nicaso¹². Muovendosi in un'area prossima a quella del perturbante, testi come *Big Bang* e *Prisoner of His Own Property* fanno pensare anche alla figura del "doppio" analizzata da Otto Rank, per cui i protagonisti instaurano un dialogo con sé stessi, in un continuo scambio fra inconscio e campo coscienziale che cerca di penetrare l'incomprensibilità del mondo contemporaneo. Esempio, in questo senso, la riscrittura dei dieci comandamenti in *Big Bang*, in cui le leggi divine che sono ancora una delle fonti giuridiche primarie di gran parte delle società occidentali – senz'altro di quella americana – e quindi familiari, si trasformano nel proprio contrario, il "doppio" appunto, diventando perturbante, in un estremo tentativo di controllare l'angoscia della morte. Il teatro di Bernard, in conclusione, pur nascendo in lingua italiana, si propone come un teatro che, volendo parafrasare i contenuti del Manifesto del Teatro S-naturalista, s-localizza l'idea stessa di teatro, proponendosi come un teatro che viene da definire globalizzante. Sebbene qui proposto in traduzione inglese, per intenderci, è un teatro che non agisce diversamente da un classico pirandelliano come *Sei personaggi in cerca d'autore*, che nasce con espliciti riferimenti al mondo teatrale italiano degli anni Venti, ma viene poi riproposto in traduzioni e adattamenti senza che il testo perda nulla della sua carica filosoficamente eversiva, rendendolo familiare ai pubblici più eterogenei, e per quanto riguarda il mondo anglosassone si possono fare gli esempi della versione che per due anni, 2000 e 2001, è stata replicata con successo allo Shaw Festival in Canada¹³, e dell'adattamento cinematografico prodotto nel 1992 dalla BBC scozzese¹⁴. Nel suo sagace rielaborare stili e generi teatrali, riferimenti cinematografici ed ispirazioni letterarie, Bernard mette a suo agio il pubblico, con procedimenti drammaturgici non dissimili da quelli della commedia dell'arte, che infatti sfruttava le più svariate fonti in funzione del proprio teatro. Proponendo una visione del mondo sostanzialmente semplice – padroni, servi, e amanti, divisi fra istinti fisici, il sesso e la fame, e velleità morali, onestà e fedeltà – e quindi leggera, secondo la definizione di Bernard, la commedia dell'arte, bloccata nella ripetizione formale delle sue convenzioni sceniche, finì però col ripiegarsi su se stessa, esaurendo la sua carica inizialmente rivoluzionaria. Bernard, al contrario, pur rielaborando stili e generi noti, non perde mai di vista l'evolversi del mondo, e rovesciandolo, con ironia, fa sì che il teatro, nella nostra epoca di ideologie perdute, di linguaggi mediatici, e di provvisorietà

¹¹ *Un mostro di nome Lila*, dir. Enrico Bernard, perf. Eva Henger, Arnoldo Foà, 1999 (Koch media, 2004, DVD).

¹² Nicola Gratteri e Antonio Nicaso, *Fratelli di sangue* (Milano: Mondadori, 2009).

¹³ Traduzione di Domenico Pietropaolo, regia di Tadeusz Bradecki.

¹⁴ *Six Characters in Search of an Author*, adapted by Michael Hastings from a translation by Felicity Firth, dir. Bill Bryden, perf. John Hurt, Brian Cox, Tara Fitzgerald, Susan Fleetwood, Keith Baxter, Georgina Hale, Steven Mackintosh, Patricia Hayes, 1992 (BBC Scotland, 2003, DVD).

esistenziale, ritrovi la sua funzione primaria, per cui il produrre arte non è un gesto astratto, ma un atto creativo che trasforma la realtà.