

## MANIFESTO PER UNA DRAMMATURGIA A 5 STELLE

di Enrico Bernard

Vent'anni fa, esattamente nel febbraio 1993, Dario Fo dedicava una serie di disegni al mio "Manifesto del Teatro S-naturalista" pubblicato con le illustrazioni del Maestro nel mensile del teatro italiano "Ridotto" (n. 1-2 gennaio febbraio 1993). Dario Fo successivamente ha ripreso il mio Manifesto S-naturalista e lo ha riproposto nel suo sito con una dedica: "*la visione del mondo del teatro di Enrico Bernard – con le illustrazioni di Dario Fo*".

(<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=15894&IDOpera=8>).

Per sintetizzare in due parole un discorso drammaturgico e filosofico complesso, nel Manifesto di vent'anni fa proclamavo una visione rivoluzionaria, politica ma non ideologica in senso stretto, del teatro. E sostenevo che questa dimensione rivoluzionaria è data al teatro dalla <forma> della drammaturgia che sovverte e rovescia la realtà, più che dal <contenuto> politico-sociale-ideologico. Dario Fo, col suo teatro esemplare che nasce dalla <forma comica> di analisi e critica del reale, non poteva che essere d'accordo. Soprattutto sulla mia conclusione: quanto più la forma drammaturgica è forte, impegnata, tanto più potrà essere <pesante> e <pensante> il contenuto da essa supportato.

Naturalmente il pensiero correva, all'epoca, alla seconda "Lezione americana" di Italo Calvino, quella sulla leggerezza, con una trasposizione al teatro, ma soprattutto con uno sviluppo imprevisto circa il <grado di leggerezza> del contenuto, che dovrebbe essere più-o-meno leggero in relazione alla complessità della struttura che lo sorregge, cioè appunto la forma.

A distanza di un ventennio mi si para davanti nello specchio il giovane Enrico Bernard che apostrofa il suo più anziano Doppelgänger: ma non ti accorgi che tanti anni fa stavi gettando le basi di una drammaturgia critica, anti-ideologica, rivoluzionaria, socialmente impegnata ma teatralmente votata alla dimostrazione della necessità del ricambio totale e soprattutto permanente della società e della classe politica?

Così quando un <comico> ha cominciato a dire le cose come stanno in tema soprattutto di corruzione e di <vuoto politico>, a urlare la stupenda frase "arrendetevi siete circondati", ho visto quella <forma comica> incarnarsi per prendere di petto i <contenuti politici> e trasformarli, come prevedevo nel Manifesto S-naturalista del 1993, in quella <incessante

attività dello spirito> che attraverso il teatro (attenzione: teatro e comicità critica hanno una funzione determinante nell'agorà politica!) diventa rivoluzione, opera moralizzatrice, lotta alla corruzione e a cascata fonte di rinnovamento della società.

Ma il discorso drammaturgico formale necessita a questo punto di uno sviluppo e soprattutto di riallacciarsi ad un movimento che fa del <comico> nel senso classico del termine un valore aggiunto di critica e lotta sociale per il pane, per la giustizia, per la meritocrazia, nel solco della tradizione dei tanti Arlecchini e Pulcinella perseguitati dal potere – come sostiene Eduardo De Filippo ne <L'arte della commedia>.

Aggiungo allora, rinviando alla lettura nel sito di Dario Fo del mio Manifesto S-naturalista, il testo della conferenza che ho tenuto all'Università del Vermont nel 2002 dal titolo: *Che cos'è veramente il Teatro S-naturalista?*

\* \* \*

Mentre ultimavo la stesura di questa conferenza mi giunse notizia di una polemica su un mio videolaboratorio del 2000, IL GIUOCO DEI SENSI, girato in Canton Ticino - Svizzera - con la partecipazione della popolazione locale. Il lungometraggio, circa 70 minuti, uscito in alcune sale cinematografiche della regione, ha per tema il rapporto tra INDIVIDUO e REALTA'; nonché la follia latente in un sistema apparentemente perfetto, idilliaco. Il caso ha voluto che due episodi realmente accaduti (un pazzo che compie una strage nella ridente cittadina di Zugo ed un presunto suicida con un aereo su un grattacielo di Milano) abbiano reso improvvisamente "realistico" ciò che era nelle mie intenzioni solo una finzione provvista di canonica avvertenza finale: "Tutti i fatti sono puramente casuali". Così, nonostante che la mia opera fosse ambientata in un paese immaginario dal fantasioso e un po' verghiano nome di "MALTERRA", molti abitanti percepirono quella terra di fantasia come se fosse veramente la loro. Prendo spunto da questo episodio personale solo perché sto per parlare di fiction e dei suoi rapporti, sempre delicati e dai confini sottili, con la REALTA'. A questo proposito Bernardo Bertolucci fa bene ad avvertire che:

*"Il cinema fotografa sempre la realta', anche quando è finzione".*

Il teatro è infatti rappresentato dalla trasformazione della REALTA' IN TEATRO e del TEATRO IN REALTA'; in quanto il teatro prende

spunto dalla realtà ma torna sempre alla realtà sotto forma di spettacolo. TE-ATRO significa infatti il luogo in cui la realtà incontra (vede) la realtà ed è da essa vista.

Così, la drammaturgia è essa stessa protagonista dell'opera teatrale, viene alla RIBALTA: e rivela al pubblico il meccanismo del gioco, la natura della finzione teatrale. Lo scopo è quello di rendere evidente che si tratta di "finzione vera", cioè una finzione che tornerà al punto di partenza, cioè alla realtà, da dove era partita prima di trasformarsi momentaneamente in teatro.

\* \* \*

Il TEATRO S-NATURALISTA è innanzitutto un TEATRO DI PAROLA. Certo, è evidente che a teatro si parli, cioè si comunichi. Ma non è detto che per comunicare si debba per forza parlare. La SPERIMENTAZIONE, nella seconda metà degli Anni '60, oltre a cercare alternative alla comunicazione verbale, alla Parola, comincia infatti a pensare all'abolizione del TESTO scritto, insomma del COPIONE, a favore di una espressività totale e libera da vincoli (PERFORMER). Questa RIVOLTA CONTRO L'AUTORE è tuttavia di vecchia data: a partire dal '700, paradossalmente il chiodo fisso della DRAMMATURGIA D'AUTORE sembra essere proprio la MORTE DEL TEATRO D'AUTORE SCRITTO DALL'AUTORE.

Pur senza risalire ai "canovacci" cioè ai testi scritti "in presa diretta" della Commedia dell'Arte, abbiamo tre grandi esempi di drammaturgia sull'impossibilità di fare drammaturgia, cioè teatro d'autore: parlo di due testi paralleli, uno del romantico tedesco Ludwig Tieck, IL MONDO ALLA ROVESCIA del 1798, e l'altro di Luigi Pirandello, QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO (secondo episodio della Trilogia del Teatro-nel-teatro) del 1930. Entrambi i testi vertono infatti sulla "rivolta" dell'attore contro il testo scritto dall'autore, rivolta che Pirandello aveva progettato già nel 1921 nei SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, in cui non sono più gli attori, bensì è la vita stessa a ribellarsi alla finzione del teatro. L'autore è questo caso accusato di non riuscire a identificare i confini e le reciproche influenze TRA REALTÀ' E FINZIONE TEATRALE.

Tuttavia è un testo di Beckett, l'ATTO SENZA PAROLE, il riferimento della Sperimentazione degli Anni '60-'70; esempio, - forse

frainteso perché pur senza parole si tratta di testo scritto, - di morte del testo scritto e dell'abolizione dell'Autore in quanto drammaturgo, scrittore di Teatro. Il TEATRO DELL'ASSURDO è del resto un atto d'accusa contro la società contemporanea che moltiplica i "messaggi" annullando l'effettiva possibilità di comprensione e comunicazione, non certo una rinuncia alla scrittura, anzi!

Questa situazione di "fuga dalla drammaturgia", teorizzata dallo stesso Teatro d'Autore che ha promosso il tema della propria morte (forse però in previsione di una rinascita), è stata peraltro inasprita dal TEATRO DI REGIA. Il teatro di Regia, che comincia ad operare con Strehler e il Ronconi de L'ORLANDO FURIOSO (1972), privilegia la funzione del regista su quella del drammaturgo, ma soprattutto non considera l'autore CONTEMPORANEO, tranne qualche eccezione, preferendo quasi sempre il REPERTORIO CLASSICO, più commerciale e indifeso di fronte a qualche abuso e travisamento da parte del Regista di turno.

Ciò ha comportato comunque la crisi della drammaturgia contemporanea che, sulle mode minimaliste dei primi Anni '80, ma anche sulle oggettive difficoltà di approdare ai grandi palcoscenici, si è appunto ridotta ai "minimi termini". Così, negli angusti spazi teatrali delle cantine, vengono messe in scena piccole storie quotidiane: s'impoverisce l'aspetto drammaturgico a favore dell'intrattenimento.

Il Teatro S-Naturalista si manifesta in questa fase storica della cultura teatrale, stritolata tra le SCILLA E CARIDDI della sperimentazione, teatro di Regia, minimalismo. E si manifesta come reazione a questa "condanna a morte" della Contemporaneità e della Drammaturgia sul palcoscenico utilizzato come patibolo per l'autore vivente. Il Teatro S-naturalista, in antitesi alla fuga dalla drammaturgia degli anni '60-'80, ripropone allora la funzione originaria del teatro che è:

**TRASFORMAZIONE DELLA REALTA' ATTRAVERSO LA PAROLA  
NELLA FORMA PROPRIA DEL TEATRO, LA DRAMMATURGIA.**

Questo concetto può essere esemplificato con una equazione che scimmietta la geometria analitica. E' vero: stiamo parlando infatti di arte e non di matematica. Senonché mi conforta l'idea di Einstein secondo il quale l'arte è il big-bang della scienza. Con ciò Einstein sostiene che l'uomo prima elabora le possibilità sotto forma artistica, poi cerca la realizzazione teorica e pratica di queste possibilità offerte dalla realtà. Ecco comunque l'equazione, la sintesi che ho in mente:

TEATRO = TRAS + FORMA + AZIONE

TRAS = elemento del passaggio da una forma all'altra = PAROLA

FORMA = drammaturgia

AZIONE = incontro tra la REALTA' e l'altra REALTA', cioè LA FICTION.

TEATRO

=TRAS+FORMA+AZIONE=PAROLA+DRAMMATURGIA+REALTA'2

Ciò significa che la drammaturgia è quell'attività formale dello spirito che tramite la PAROLA rende possibile la TRAS-FORMA-AZIONE di una REALTA' in una FINZIONE (che non è reale ma possibile).

L'importanza della FORMA è dunque al centro di ogni espressione artistica, al di là dell'elemento relativo al CONTENUTO: il "come dire" precede infatti il "cosa dire", quando si fa arte e non semplice documentazione o cronaca. Cosa ne sarebbe stato, ad esempio, di Giotto, padre della pittura rinascimentale italiana, se la sua arte si fosse limitata alla bravura nel disegnare e dipingere, piuttosto che alla geniale invenzione della PROSPETTIVA? Un'invenzione teorica che ha appunto trasformato l'arte e la capacità umana di rappresentare il reale.

Così la DRAMMATURGIA E' LO STRUMENTO CON CUI SI TRASFORMA LA REALTA', RAPPRESENTADOLA.

Ma ora la domanda è: come avviene la trasformazione drammaturgica del reale in teatro? E come fa il teatro a trasformarsi in una realtà di cui gli spettatori, pur intuendone la natura di fiction, si lasciano CON-MUOVERE (commuovere), cioè trasformare (tanti spettatori diventano cioè un pubblico)?

Chi dovesse pensare di essere alle prese con un'altra esagerazione della teoria, può mettersi subito l'anima in pace. Ho pronto un esempio che più pratico, immediato, cioè SOTTO GLI OCCHI DI TUTTI, non si può: l'esempio sono Io stesso e, se vorrete prestarvi al gioco, lo siete anche voi. Sperimentiamo allora il teatro sulla nostra stessa pelle.

Io che sto parlando da una mezzora circa "sento" di non essere un personaggio teatrale: insomma, parlo ma non recito (e non ne sarei neppure

capace). Voi mi ascoltate, forse siete interessati alla mia conferenza, (un po' strambo vi starete dicendo questo autore europeo, ma ha le sue idee... valle solo a capire!), insomma siete qui convenuti, ma avete ben chiaro in mente il fatto di rappresentare un pubblico di studenti o di studiosi, di accademici o teatranti, ma non certo un pubblico di spettatori. Da che cosa può dipendere il fatto che noi tutti siamo coscienti che, nonostante le apparenze o le similitudini (c'è uno che parla, alcuni che ascoltano ecc.) non siamo propriamente COME A TEATRO, bensì in un'aula; in cui non c'è nulla che abbia a che fare con una rappresentazione? Dipende forse dal testo? Una conferenza non è un'opera teatrale, certo. E poi manca la scenografia, oltre al fatto che forse non avete dovuto fare la fila per comprare il biglietto.

Eppure, se improvvisamente cambio registro, reclino la testa, assumo l'espressione del "pesce fradicio" - è un'espressione personale e scherzosa per definire lo sguardo dell'attore perso nel vuoto, così - e recito un verso, ecco che improvvisamente cambia qualcosa. Comincia cioè ad aleggiare su di noi un'altra atmosfera. Atmosfera che io definisco scherzosamente da "pesce fradicio"; ma che Bertolt Brecht, ad esempio, ha formulato nella teoria dello STRANIAMENTO (Entfremdung), secondo cui l'attore non deve interpretare il ruolo come se fosse un personaggio vero, ma rendersi estraneo, assente, come un SIMBOLO, cioè uno che parla a nome di tutti.

Fateci caso: lo sguardo degli attori non è mai rivolto al pubblico, l'attore non spiega, non illustra, bensì vive come se il pubblico non ci fosse. L'attore guarda, ma non vede, è in un tunnel di buio e cecità come Edipo è alla ricerca della luce, della verità. Dicevo che l'attore non vede, però parla. Ma ancora una volta, non direttamente al pubblico presente in sala in carne ed ossa. Domandiamoci allora: chi (o cosa) guarda l'attore/personaggio? A chi o cosa parla? Ebbene l'attore parla ad uno Spettatore molto speciale. Il suo nome è Dioniso.

Chi è questo spettatore speciale, Dioniso, e che cosa ha a che fare con il teatro? Dioniso (dio-nousos) significa figlio di Dio, di Zeus e Semele. Dioniso personifica la vita vegetale, le piante ed il ciclo della natura ed è l'inventore della vite e del vino. E' insomma, per farla breve, il Dio della gioia e dell'ebbrezza. Seguito dal suo corteo di Satiri percorre la terra sotto il nome di BACCO per donare gioia e serenità agli uomini (e forse alle donne, visto che è Dioniso ad organizzare festini trasgressivi dall'inequivocabile nome: ORGE BACCHICHE). Ma lasciamo perdere l'eroticismo (anche se tra teatro ed erotismo c'è un ARCAICO, indissolubile legame che qui non è il caso di approfondire). Ci interessa soltanto sapere che il teatro nasce come

CERIMONIA ORGIASTICO-RELIGIOSA nella quale vengono immolati delle capre (tragoi, in greco). Il sacrificio animale ha un doppio significato: si accontenta il Dio che ha sacra la vite e l'uva (e le capre distruggono le piante con gli zoccoli) e si ha il cibo per il banchetto. Nei banchetti ovviamente si beve e si mangia, cioè ci si DI-VERTE (divenire altro): insomma ci si trasforma (anche grazie al vino). Ecco allora che gli uomini si immedesimano nelle vittime sacrificali e si presentano a Dio travestiti da capre, trogoi. Il termine germanico "tragen" conserva ancora l'elemento originario del "vestire", "indossare" un costume, quello appunto della capra.

Queste capre umane (personaggi) hanno poi una peculiarità: non belena ma parlano, si lamentano della loro vita terrena, delle sofferenze, invocano da Dio benessere, prosperità e felicità elencando una serie di casi umani da risolvere (thyco-destino). Nasce la TRAG-OEDIA, il canto o lamento delle vittime umane al Dio sceso per portare alla festa della vita e della natura il suo dono più prezioso: il VINO. E fateci caso: non si dice forse DI-VINO quando, tra i molti usi del termine, si vuol sottolineare una felice interpretazione drammatica? Una recita divina. Sei stato divino. Un'interpretazione divina. "Divini" si definiscono oggi anche le star o i grandi personaggi che giungono al culmine della fama. Senza comunque soffermarci come dovremmo sui profondi rapporti tra Vino e Teatro, anch'essi arcaici, ora conosciamo il motivo per cui l'occhio dell'attore è arrossato, lo sguardo lucido e rivolto nel vuoto! La teoria dello straniamento di Brecht è riconducibile al primordiale concetto di sbronza. Ed una sbronza teatrale, sempre sbronza è.

Si presenta però una piccola difficoltà tecnica. Come si fa infatti ad invitare Dioniso a teatro? A far sì che il suo spirito aleggi sulla rappresentazione, trasformandola in una FORMA RITUALE, simbolica, dove il personaggio teatrale si trasforma in me, te, lui, cioè in ciascuno di noi e noi tutti insieme, CON-MUOVENDOCI come se fossimo una sola persona? Appunto, PER-SONA, cioè il suono che esce dalla maschera teatrale e si fa umanità vera, oltre la finzione: ecco perché, per Pirandello, I SEI PERSONAGGI, come recita la DIDASCALIA delle MASCHERE NUDE (titolo dell'intera opera pirandelliana), devono portare la maschera, per non avere le sembianze degli attori, bensì quelle di "Tutti", essere "Tutti".

L'antichità greca e romana risolveva comunque il problema dell'invito a teatro di Dioniso in un modo originale, anche se un po' convenzionale, ma sicuramente efficace. Con un posto vuoto. Non però con

un posto casualmente vuoto, su cui cioè non ci si è seduto nessuno, bensì con un posto riservato (e un po' appartato) dove la sua invisibile essenza potesse presenziare alla rappresentazione. Questa presenza divina faceva sì che il pubblico si sentisse osservato a sua volta e quindi percepisse se stesso come parte della RAPPRESENTAZIONE agli occhi di Dio. Il pubblico ha, nel teatro greco romano, una funzione drammaturgica consistente: molte tragedie sono addirittura interpretate quasi esclusivamente dal pubblico, cioè dal CORO. Del resto, la trasformazione del pubblico (Coro) in rappresentazione è, ad esempio, una tecnica drammaturgica cara al teatro romantico tedesco del '700, ed anche naturalmente al Pirandello dei SEI PERSONAGGI che da buon germanista trae da lì molto materiale e qualche ispirazione. Voglio dire che l'integrazione del PUBBLICO NELLA RAPPRESENTAZIONE è un ARCHETIPO TEATRALE. Archetipo che naturalmente può essere messo più o meno in evidenza dalla singole drammaturgie, ma che costituisce l'essenza, l'anima del teatro.

Come mai però oggi non c'è più nei teatri questo posto riservato a Dioniso, eppure si continua a fare teatro come se niente fosse? Beh, innanzitutto perché non è comunque cambiata di molto la tecnica degli attori che continuano ad avere l'occhio da "pesce fradicio" rivolto nel vuoto, quindi formalmente è tuttora rispettata la convenzione formale dello spettatore esterno anche senza posto riservato. Stanivslaskij ha tuttavia rielaborato il concetto dell'EFFETTO TEATRO nella teoria della QUARTA PARETE. Qui sono necessari almeno due spettatori che osservino la scena, in quanto ognuno deve sentirsi a sua volta osservato almeno da un altro suo simile: io guardo, mi sento guardato e guardo chi mi guarda. Lo sguardo dell'attore di poco al di sopra delle teste del pubblico, o in un punto medio tra i due spettatori crea l'EFFETTO DELLA COMUNITA'.

Repetita juvant: Per ottenere l'effetto teatro è dunque qui necessario che siano presenti almeno 2 spettatori che si guardano, guardano e sanno di essere guardati: questo fa di loro essere appunto spettatori di una rappresentazione. Lo sguardo dell'attore non è allora "perso nel vuoto" come quello di un "pesce fradicio", bensì rivolto a tutti e due gli spettatori (devono essere appunto almeno due) contemporaneamente. Il teatro si trasforma così, come sostenevo al principio, in luogo del vedere e dell'essere visti (attori+2 spettatori almeno), e potrebbe essere così riformulato:

TEATRO = Tras (Parola)+forma (drammaturgia)+azione (le due realtà, quella vera e quella che da essa parte nell'elaborazione della fiction).

Enrico Bernard  
Luglio 2002, Università del Vermont

\* \* \*

In conclusione l'essenza della drammaturgia è quella di trasformare molteplici individui in una **COMUNITA' ETICA**. E qui non sfuggono, non possono sfuggire le analogie col Movimento 5 stelle che nasce proprio, e non è un caso, dall'esperienza teatrale di un attore.