Maschere

Teatro, musica, danza, cinema, televisione

Sulla strada
di Davide Francioli

Metà animali, metà tecnologia
Gran parte del regno animale presenta una forma simmetrica. Lo *street artist* francese Ardif sfrutta tale caratteristica per dare vita ad animali ibridi, formati per metà da un fedele ritratto e per l'altra metà da intricati meccanismi. Sono i *Mechanimals*, disegni su carta incollati nel paesaggio urbano per rappresentare l'integrazione tra natura e tecnologia. Tra gli ultimi, spicca un cavalluccio marino apparso su un muro di Lione.

Paure Sarah Kane ha scritto «4.48 Psychosis» a 27 anni e poi s'è uccisa. Quello sconvolto monologo torna a Pescara nella messa in scena di Enrico Frattaroli, che in queste pagine ha raccolto gli appunti di regia, con l'interpretazione di Mariateresa Pascale

Aprite il sipario, (la vita) è finita

di FRANCO CORDELLI

La drammaturga
Sarah Kane (Brentwood, 3 febbraio 1971 – Londra, 20 febbraio 1999, sopra), drammaturga britannica, studia recitazione all'università di Bristol, dove si laurea nel 1992, e frequenta un corso di master in scrittura teatrale presso l'Università di Birmingham. La sua prima opera, *Blasted* (1995), che contiene scene di stupri, cannibalismo e brutalità, crea il più grande scandalo teatrale a Londra dai tempi della scena della lapidazione del bambino in *Saved* di Edward Bond, spettacolo del 1965. Le opere successive, *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998) e *Crave* (1998), la confermano come importante protagonista nel teatro britannico. Subito dopo aver terminato la stesura di *4.48 Psychosis* (1999), Kane, che da anni soffre di una grave forma di depressione (cominciata già in età adolescenziale), viene ricoverata al King's College Hospital di Londra a causa di un'overdose di sonniferi: 150 pillole antidepressive e 50 sonniferi. Due giorni dopo, lasciata sola dal personale ospedaliero per poche ore, si impicca nel bagno della sua camera con i lacci delle scarpe

L'opera
Sarah Kane conclude *4.48 Psychosis* («Psicosi delle 4 e 48»), la sua ultima opera, tre giorni prima della morte. Il testo, breve e frammentato, si sviluppa attraverso un monologo interiore. Un flusso di pensieri indistinti — parole e numeri veloci, frettolosi — in cui l'autrice descrive il suo stato di delirio, il suo capolinea, la sua incapacità di andare avanti. È la stessa autrice a indagare, passo per passo, l'intricato avvilupparsi dei propri tormenti a ritmo dell'alternanza tra esserci e non esserci. Secondo David Greig, amico e collega di Sarah Kane, il titolo deriva dall'ora — 4.48 — in cui Sarah Kane, nel suo stato depressivo, spesso si svegliava al mattino

Più o meno quindici anni fa mi sono per la prima volta imbattuto in *4.48 Psychosis* di Sarah Kane. Ne era interprete Monica Nappo. La Kane aveva scritto il suo quinto e ultimo testo nel 1999; subito dopo, come quello sconvolto monologo preannuncia, si era tolta la vita, a ventotto anni. *4.48 Psychosis* sarebbe diventato un testo leggendario ovvero un banco di prova per attrici di ogni dove. Ne ricordo altre cinque italiane, Valentina Capone, Giovanna Bozzolo, Giovanna Mezzogiorno, Micaela Esdra e, come è stato scritto, la più cechoviana, Elena Arvigo. Ma ne ricordo anche una francese di alto rango, Isabelle Huppert, in un'interpretazione-scommessa: tutto il tempo, un'ora, immobile, senza muovere un muscolo.

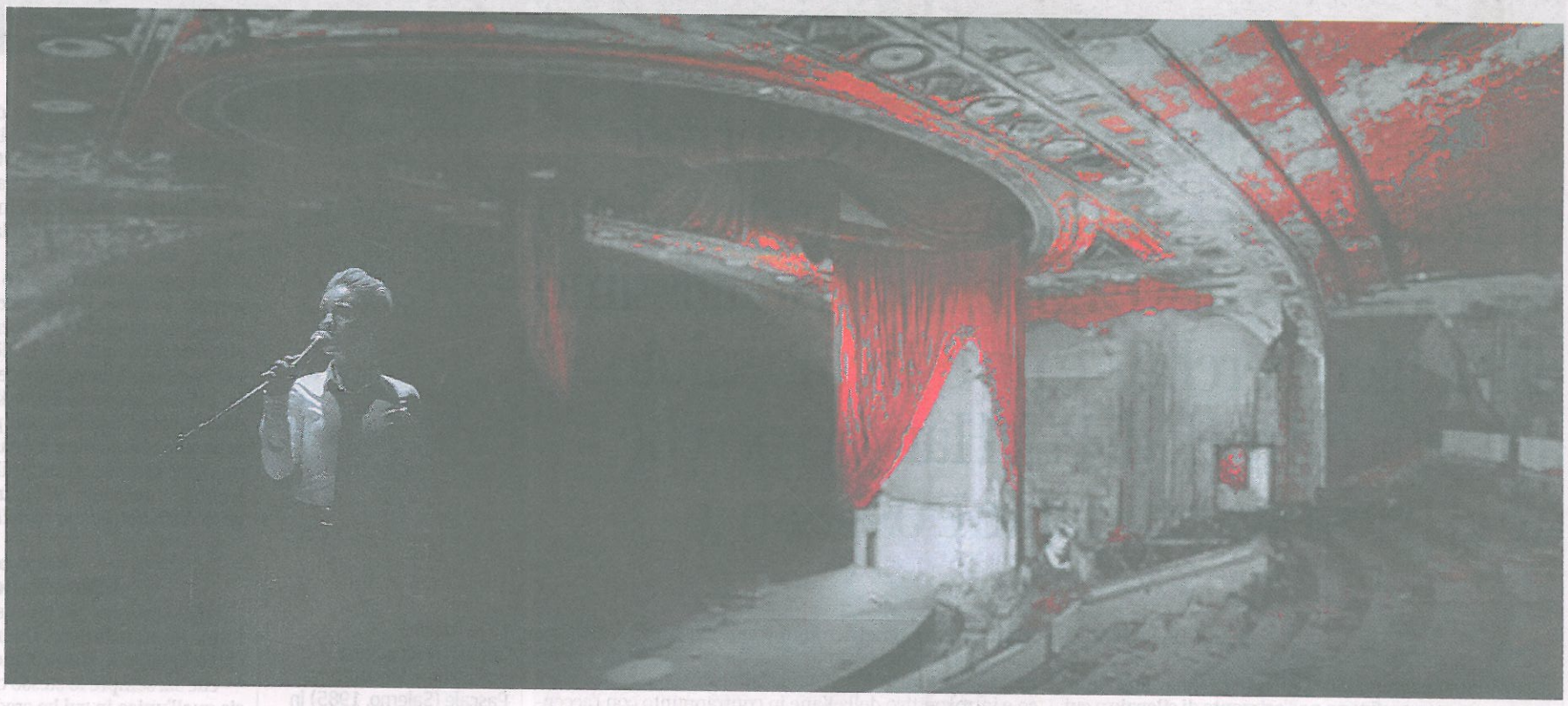
In questi sette spettacoli mai il regista era particolarmente importante, importante era l'attrice. In più, poco analizzato, a pensarci oggi, fu il testo. Chi si prendeva la briga di giudicare un testo così disperato, così evidentemente esplosivo, così affatturato?

Le cose si rovesciano con la messa in scena di Enrico Frattaroli e di Mariateresa Pascale. La Pascale è un'attrice che non conoscevamo e di indubbio talento: regolare come un metronomo nella scansione dettata dal suo regista, impassibile, fredda — al limite, di elegante monotonia. Nello spettacolo che abbiamo visto al Palladium di Roma (tre repliche) e che si rivedrà già il 23 di questo mese a Pescara — dove è stato prodotto dal Florian Espace, che festeggia i trent'anni di vita teatrale, unica continuità d'Abruzzo se si pensa alla crisi dello Stabile dell'Aquila — nello spettacolo di Frattaroli ciò che di nuovo e innanzi tutto colpisce è l'evidente disparità (a parte Romeo Castellucci) tra questo regista e tutti gli altri.

Parliamo naturalmente di teatro d'invenzione, di teatro d'innovazione, infine di teatro d'avanguardia. Ma una seconda differenza è nel dissimile destino tra Castellucci e Frattaroli. Ricordo un solo operatore teatrale, Renato Quaglia come direttore delle prime edizioni del Festival di Napoli, che si sia realmente accorto dell'eccezionalità di Frattaroli; e il rischio, in casi del genere, quando si è in troppo pochi a impugnare un'idea, è di assumere una parte. Eppure, Frattaroli è Frattaroli e il suo *4.48 Psychosis* è del tutto diverso da ogni altro.

All'improvviso ci accorgiamo della debolezza del testo: esso è la pur geniale trascrizione d'una patologia che appare remota nel tempo, legata a un particolare contesto, quello della fine di artisti come Kurt Cobain e Janis Joplin, ma anche Jim Morrison e Jimi Hendrix, o Nico: sensibilità che appaiono consegnate alla storia di un altro secolo. Nelle parole sillabate, spezzate, convulse di Kane il residuo di normatività, di volontà di potenza, quale Frattaroli, come condizione di critica, pone in luce (quando il dominante buio per così dire allenta la sua tensione e in platea appare il regista in persona, a dire con calma ma senza alcun distacco le poche frasi dello psichiatra che Kane ricorda) — in quelle stregate parole l'inconcepibile e ormai dissolta chiusura di chi parla a sé stesso descrivendo la morte che è lì, sulla soglia — in quelle parole si nasconde (e rivela) la vera natura di un testo maledettamente al limite tra la propria esistenza e il teatro: ecco quell'ultima richiesta, «aprite il sipario», di chi sta smettendo di parlare, tra un attimo si toglierà la vita. I quattro microfoni, il buio, le scritte in inglese o tradotte che corrono dietro le spalle di Pascale, la colonna sonora, Mahler e Harvey, che accompagna ogni attimo dell'addio, sono la gloria di quest'altro memorabile spettacolo di Enrico Frattaroli.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



Le parole e la musica

Sinfonia per voce sola: «Amatemi»

di ENRICO FRATTAROLI

Kane con Mahler «Guardatemi svanire»

Sarah Kane si toglie la vita il 20 febbraio 1999, lasciando a Mal Kenyon, la sua agente letteraria, un pacchetto di fogli a cui unisce un biglietto d'istruzioni: «Fanne quello che vuoi. Al limite pubblicalo. Solo ricorda: scriverlo mi ha uccisa.». Era la stesura definitiva di *4.48 Psychosis*, messo in scena il 23 giugno 2000, nella sala del Royal Court Jerwood Theatre Upstairs, con la regia di James Macdonald, che aveva già lavorato con la Kane per la produzione di *Blasted*.

Gustav Mahler, sulle pagine manoscritte dell'*Adagissimo*, che conclude la Sinfonia n. 9, aggiunge a grandi caratteri: «O bellezza! Amore! Addio! Addio! Mondo! Addio!» Un estremo saluto alla vita che il compositore termina, come annota a fine partitura, «giovedì 2 settembre 1909», ma che non potrà mai ascoltare dal momento che la prima esecuzione avverrà solo un anno dopo la sua morte, il 26 giugno 1912, a Vienna, con Bruno Walter sul podio. Non sono partito da questo parallelo per accostare concettualmente l'*Adagissimo* di Mahler a *4.48 Psychosis* di Sarah Kane e procedere di conseguenza. Al contrario: ho da subito ascoltato le parole dell'una nella musica dell'altro, quelle note in quelle parole, per scoprire a posteriori una consonanza inscritta nelle loro stesse scritture. Il punto di incontro, di risonanza è stato l'ultima pagina del dramma con l'ultima pagina della sinfonia, le ultime parole, gli ultimi silenzi della Kane immaginati sui *pianissimo* delle ultime ventisette misure di Mahler. Questo mi ha portato a considerare *4.48* come un finale e l'*Adagissimo* come un'opera intera: insieme inizio e fine di una fine, della fine. L'*Adagissimo* si sarebbe dovuto quindi snodare lungo tutto il testo. Ma come?

Sono tornato alle prime battute, e del dramma e della partitura, facendone coincidere gli attacchi: la citazione dialogica in incipit (quasi in exergo) della Kane con l'anacrusi dell'*Adagissimo* (le note in levare della prima misura). Ho cominciato accordando i suoi primi versi con i LA bemolle destinati ai contrabbassi, ai violoncelli e alle viole della seconda battuta, ma muovendo a ritroso, decostruendo/ricostruendo il brano, trattando l'*Adagissimo* come opera in itinere, e procedendo come un compositore: saggiando accordi e temi al pianoforte per sovrapporli a tratti con gli archi immaginati. Ma in corso d'opera mi sono spinto molto più in là: prima innestando una voce di soprano — ideale voce di Sarah Kane in accollatura con gli archi, linea di intersezione della sua *sinfonia per voce sola* con la sinfonia di Mahler — poi virando il pianoforte in clavicembalo, i violoncelli in coro, i violini in chitarra elettrica e striando il finale con incursioni atonali di waterphone. In breve, ho trattato l'*Adagissimo* come matrice, codice genetico, «serie mahleriana» con cui comporre una partitura ulteriore, ma da essa intimamente generata.

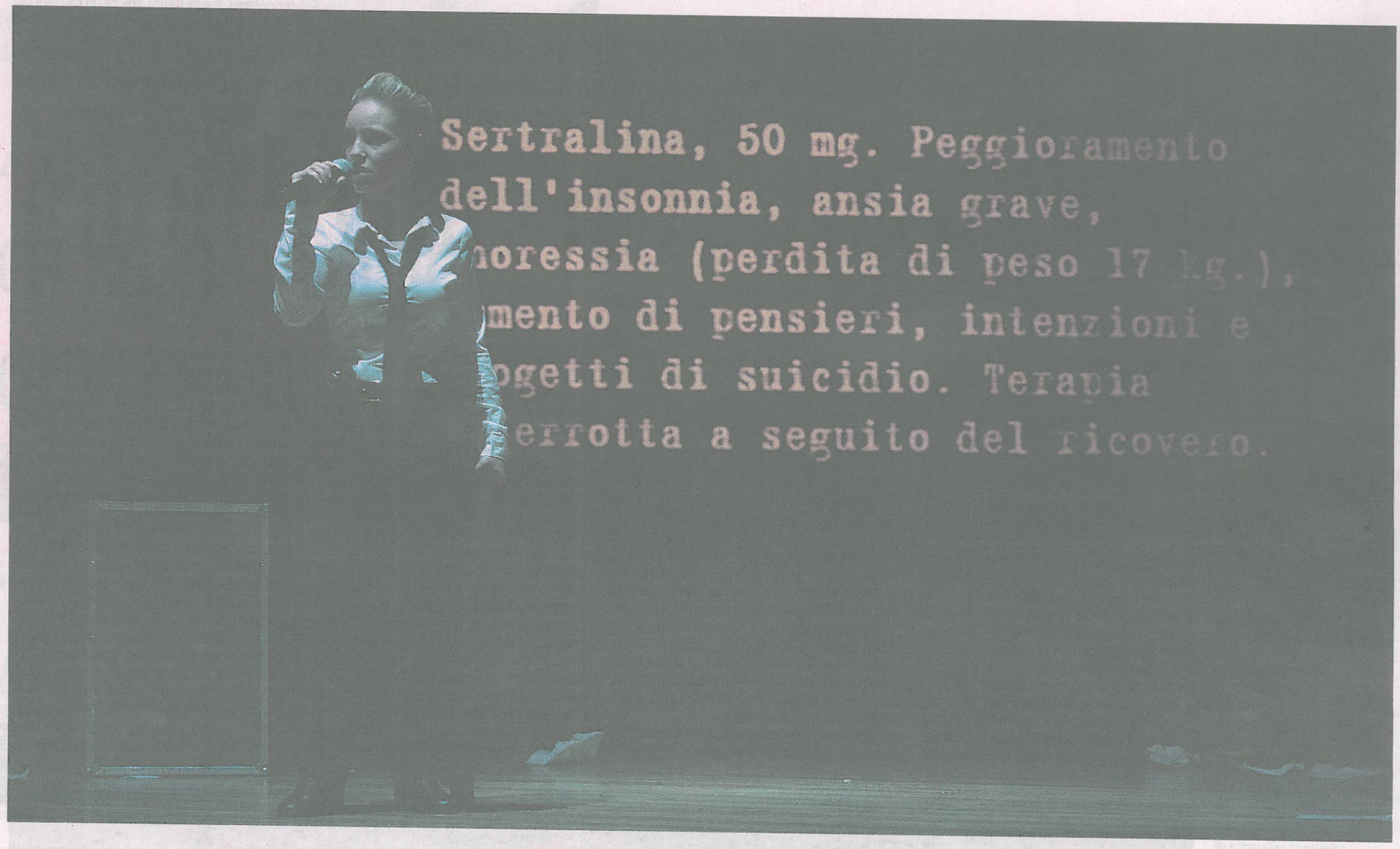
La prefigurazione, se non il progetto compositivo del suicidio si svolgono di pari passo con la decostruzione/ri-

CONTINUA A PAGINA 34

Incisioni
di Renzo Matta

Un autodidatta prodigioso

Vale la pena conoscere l'australiano Tommy Emmanuel (1955), prodigioso chitarrista acustico di *fingerpicking*. Autoditatta, tutti i suoi album sono pezzi di maestria. Disco piacevolissimo il nuovo *Accomplice One*, inciso a Nashville, dove improvvisa e si diverte a reinterpretare i classici country, accompagnato da una miriade di grandi ospiti (Mark Knopfler, David Grisman, Ricky Skaggs, Jorma Kaukonen...).



«4.48 Psycosis» è un dialogo in forma di monologo — tra la protagonista e il suo psichiatra — dove ho messo l'Adagissimo di Mahler, perché c'è un estremo saluto alla vita, e il rock di P. J. Harvey, perché c'è la passione bruciante e ossessiva

SEGUE DA PAGINA 33

costruzione/trasfigurazione dell'*Adagissimo*. Entrambe le composizioni sconfinano nell'orizzonte di silenzio a cui le ultime semibrevi, le ultime sillabe, sono destinate. Un silenzio già inscritto nelle sospensioni o intessuto nei *pianissimo* degli archi di Mahler come nei bianchi del testo o nei versi ellittici di Sarah Kane.

Kane con P. J. Harvey «Vaffanculo»

4.48 Psychosis è una costellazione di ventiquattro scene — unità, segmenti, sintagmi, sezioni, stanze, stazioni... — ognuna diversa dall'altra per forma di scrittura, per tema, per atteggiamento mentale o per diverso sentire. L'*Adagissimo* non poteva legarsi a tutto il testo, alcuni sintagmi reclamavano altre sonorità, altri ritmi. Erano le parti in cui l'autrice — diversamente da quelle in cui si rivolge a se stessa — si scaglia contro l'istituzione e le cure psichiatriche, contro gli stessi medici, contro l'unico psichiatra in cui abbia riposto la sua fiducia e dal quale si è sentita tradita, oppure contro l'uomo su cui riversa la sua passione, il solo che l'abbia *toccata da qualche parte e così dannatamente a fondo da non riuscire a crederci*, ma che resta per lei inattingibile, irraggiungibile, assente.

È il rock sound di P. J. Harvey a sostenere questi passaggi, specificamente con *Rid of me* (1993) e *To bring you my love* (1995), due brani coevi alla sua scrittura drammaturgica, e con *The slow drug* (2004), di pochi anni posteriore alla sua morte. Questi brani introducono sonorità, ritmi e accenti di passione ossessiva, bruciante, che ben si legano ai tratti più invettivi e disperati della Kane. *To bring you my love* appare intero e una sola volta, nella terzultima scena; *Rid of me* e *The slow drug* tornano invece più volte, soli e integrali o sovrapposti nei loro incipit (scritti nella stessa tonalità ed eseguiti da P. J. Harvey su un identico tempo metronometrico) a formare un inedito ostinato che, nella diciannovesima scena, funge da perfetto bordone ad alcune misure dell'*Adagissimo* di Mahler. Il lato lirico e introspettivo della Kane in contrappunto con l'accento aspro e graffiante delle sue invettive, con i toni lucidi del suo sentire disseminati lungo tutto il testo. Coniugazione, se non di *anima e corpo*, di due stati dell'anima.

Kane con Mallarmé «Una sola parola sulla pagina ed ecco il teatro»

Mahler e P. J. Harvey costituiscono due diverse chiavi di lettura musicale del testo, ma non sono le sole. Il poema di Sarah Kane si caratterizza anche per la disposizione visiva, tipografica, se non topografica della scrittura sulla pagina: serie o cluster di numeri, ripetizioni o combinatorie di parole, elenchi diagnostici, sigle, disposizioni a blocco a gradini o a cascata, per simmetrie o asimmetrie, e spazi bianchi con cui la versificazione si pone in continua relazione di scrittura. Una scrittura che si mette in scena, graficamente, sulla pagina, prima che, performativamente, sulla scena teatrale: «Una sola parola sulla pagina ed ecco il teatro». Una scrittura non strettamente drammaturgica, ma essenzialmente poetica, una partitura visiva che rinvia, idealmente, a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé, del 1897, e a tutta la poesia del Novecento che dal suo lancio prese le mosse: uno spartito scritto per la scena della pagina, per la pagina della scena.

«PORTELLO CHE SI APRE / LUCE CRUDA»

La mia scena teatrale oscilla tra una sala da concerto e uno studio di registrazione, in bilico tra l'uso e il disuso, con strumenti in funzione od obsoleti, con leggii accumulati, aste di microfoni sparse, cablature scollegate, casse vuote e fogli disseminati, gli stessi da me stampati ed eliminati nel corso delle varie stesure o delle prove. Un luogo *postumo vissuto in vita*, con tracce e residui di concertazioni andate a vuoto, errate, scartate, fallite... Il tutto stagliato su un fondale — pagina, schermo, membrana — su cui assolvono e dissolvono immagini-paesaggio di testi e partiture, di scritture gualcite e cancellature, ma anche di spazi desolati, di edifici abbandonati, morti alla loro originaria funzione ma ancora in essere, architetture silenziose e vuote, tracce abitabili dalla memoria, presenze di assenze, anime di luoghi.

Uno spazio scenografico fisico e mentale, concreto e astratto insieme. Una camera della mente, un teatro della coscienza che si cifra, condensa, compone e rivela in modi altrimenti insondabili, indicibili. Ma anche ultima frontiera della coscienza infelice, unica linea di congiunzione fra ciò che, secondo Sarah Kane, non sarà mai congiunto poiché *corpo e anima non possono essere coniugati*. Un orizzonte ultimo oltre il quale si situa il buco nero, infinitamente mobile, intangibile, inattingibile della Salute Mentale o del Nulla. *Nulla/ avrà avuto luogo/ se non il luogo /eccetto /forse /una costellazione* — secondo Mallarmé.

Kane con Kane «Sinfonia per voce sola»

I dialoghi sono gli unici segmenti del poema scritti in forma drammaturgica. Gli interlocutori, sebbene non dichiarati, sono la stessa Kane e un imprecisato psichiatra — che sia sempre lo stesso o no è irrilevante, ma ha senso sia quell'unico in cui ha creduto e da cui si è sentita tradita. Molto si è insistito sull'assoluta assenza di didascalie — evidentemente inutili — riferite a luoghi, scene, personaggi, voci, e dunque sull'indeterminazione che ne conseguirebbe in relazione agli stessi elementi dell'opera letta come dramma. È significativo che le uniche eccezioni si trovino proprio nei segmenti dialogici, vale a dire i *silenzi* e i *lunghi silenzi* tra battute non altrimenti scandite che per l'alternanza e i trattini di attacco. Ma, detto questo, io penso che la *voce* del poema — indipendentemente dagli attori a cui si sceglie di farlo interpretare — che, in ogni caso, resterebbero voci, strumenti, non personaggi — sia una sola, quella dell'autrice, anche quando ne accoglie dichiaratamente un'altra, come quella dello psichiatra.

Una voce, quest'ultima, a cui ho scelto di attribuire la mia: quella del regista al lavoro con l'attrice per guidarla a rappresentare, ad eseguire *4.48 Psychosis* di Sarah Kane. Sono momenti in cui l'opera si sospende (la luce scompare, la musica cessa, le immagini dissolvono) e come da regista mi rivolgo, letteralmente, all'attrice, che, da attrice, mi risponde. Sono come sospensioni meta-teatrali all'interno dell'opera, come, in fondo, sono meta-poetici — e ancora prima meta-esistenziali — i dialoghi tra lo psichiatra e la Kane. Le parti dialogiche del poema assumono così, paradossalmente, valenza di *tacet*: è proprio per il loro valore di silenzio poetico che restano parti dell'opera teatrale, del concerto, della poesia, come *bianchi* di scena.

«SCRIVERLO MI HA UCCISA»

Sarah Kane non ci consegna un suicidio, ci consegna un'opera: il poema che l'ha uccisa. Per il quale si è uccisa. *4.48 Psychosis* è la composizione di un'opera e di un suicidio insieme. Kane amava che le opere teatrali diventassero

Le immagini
Sopra e nella pagina precedente: Mariateresa Pascale (Salerno, 1985) in due scene di *4.48 Psychosis - Sinfonia per voce sola* di Enrico Frattaroli. Lo spettacolo ha debuttato al Palladium di Roma dal 19 al 21 gennaio scorso e sarà ripreso, il prossimo 23 febbraio, al Florian Espace di Pescara (Via Valle Roveto, 39; info e prenotazioni: 085-4224087)

Allestimenti internazionali
Tra i migliori allestimenti internazionali si ricordano: nel 2002 la messinscena al Théâtre des Bouffes du Nord di Paris con Isabelle Huppert e la regia di Claude Régy; nel 2006 il gruppo Tangram Theatre allestì l'opera a Londra presso l'Old Red Lion Theatre e l'Arcola Theatre con la regia di Daniel Goldman; è invece del 2008 l'adattamento polacco (con sopratitoli in inglese) portato all'Edinburgh International Festival dalla Compagnia TR Warszava, interpretato da Magdalena Cielecka per la regia di Grzegorz Jarzyna

RiLettura
di Claudio Colombo

La terra del Genio

«L'Italia è la terra dell'arte; ma se gli italiani riunissero i primi apparecchi scientifici in una mostra, per dimostrare la genialità degli uomini di scienza, stupirebbero il mondo. Basti ricordare i cannocchiali di Galileo, la pila di Volta, l'anello elettro-magnetico di Pacinotti, il primo apparecchio radio-telegrafico di Marconi. L'Italia non è la terra dell'arte né la terra delle scienze: è la terra del Genio» («La Lettura», febbraio 1930).

esperienza per lo spettatore: di quest'opera lei è stata la spettatrice prima. A rigore, la sua opera adombra in lei il suo lettore ideale, non nell'esperienza del suicidio, ma della scrittura. Qualcosa che concerne l'attrice, il regista, l'astante: *Vittima. Carnefice. Spettatore*. Sono molti i modi in cui si può morire scrivendo, leggendo, interpretando o assistendo a un'opera.

Se scrivere *4.48 Psychosis* l'ha uccisa, non è, dal mio punto di vista, per l'eccesso di dolore che la scrittura le ha inflitto, ma perché, una volta scritto, non poteva non eseguire quanto immaginato, prefigurato, assegnato all'ordine del possibile. È stato il prezzo per averlo scritto, per avere attraversato e descritto la sua morte retroattivamente, come da dopo la morte. Prendere in prestito uno sguardo dalla morte per potere scrivere e descrivere la propria morte implica il pagamento di questo prestito con la morte stessa: *non ho alcun desiderio di morire/ nessun suicida ne ha mai avuto*. In verità, se scrivere *4.48 Psychosis* l'ha uccisa, è anche vero l'inverso, è stata necessaria la sua morte per poterla scrivere: *non c'è scelta/ la scelta viene dopo*. ERA GIÀ ACCADUTA. Sarah Kane prende a prestito, dal corso del tempo, un tempo della morte nel tempo della vita. Comincia dall'inizio della fine, arriva alla fine della fine e va oltre la fine: l'ultima battuta, *please open the curtains* — che nel mio lavoro lascio apparire solo in forma grafica e in inglese — si situa, cronologicamente, dopo il suicidio. Ed è quasi una comunicazione di servizio. Una caduta nella realtà, un precipitare dal Reale teatrale al Teatro reale.

Prefigurare il proprio suicidio, descriverne il progetto e l'attuazione è come guardarlo dalla soglia che separa e rispecchia i due momenti, la sottile linea di confine lungo la quale si muove e si staglia tutto il poema della Kane. Ed è già, di per sé, un muovere dal ritorno: un cominciare da dopo la morte.

«IO SCRIVO PER I MORTI/ I NON NATI»

Morti: mai nati: la morte precede la vita, l'atto di morte l'atto di nascita. Una contro-azione, un contraccolpo che mette in scena il fallimento della vita prima che la vita cominci. Una vita che emerge, retroattivamente, sulle tracce stesse del suo fallimento, del fallimento che la pone in essere. *Ho bisogno di diventare chi sono già ed urlerò in eterno contro questa incoerenza che mi condanna all'inferno*: un'antinomia che la Kane individua con esattezza, ma che non accetta:

Mi manca una donna che non è mai nata
Bacio da anni una donna che dice:
non ci incontreremo mai
Lei è il giaciglio su cui io non giacerò mai
e non ha senso vivere alla luce della mia perdita.

Kane coglie tanto dolentemente quanto lucidamente questa verità. Il modo in cui appare a se stessa è parte di ciò che realmente è. La sua *disperata assurdità*, come la definisce lo psichiatra, è ciò che la pone in grado di scrivere, di essere quello che è: *Non sarei capace di pensare. Non sarei capace di lavorare*. Kane non crede alla psichiatria, ma si consegna agli psichiatri, che sarcasticamente chiama *il Dottor Questo e il Dottor Quello e il Dottor come va*. E se allo psichiatra in dialogo ribadisce che *non c'è nessun farmaco sulla terra che possa dare senso alla vita*, finisce per concludere, non meno sarcasticamente: *okay, facciamolo, facciamoci le medicine, facciamo la lobotomia chimica, radiamo al suolo le funzioni più sofisticate del mio cervello, e forse così sarò un po' più dannatamente capace di vivere./ Facciamolo*.

Kane con noi «Convalidatemi/ Autenticatemi/ Guardatemi/ Amatemi»

Noi ereditiamo la sua opera letteraria, non il suo suicidio, o meglio la traccia poetica del suo suicidio. Con l'opera ereditiamo la sua passione, la sua testimonianza, la legge del suo desiderio. Qualcosa che possiamo accogliere, sviare, deviare, torcere, ricreare e fare nostro per scoprire ciò che potremmo essere, o che siamo, in ciò che è stata lei, il nostro fallire nel suo fallire, dissolversi, svanire. Qualcosa di cui lei ci chiama, testualmente, ad essere spettatori, testimoni, amanti.

Convalidatemi/ Autenticatemi/ Guardatemi/ Amatemi: la sua morte non si compie, non si realizza pienamente, finché noi lettori non la rileviamo, finché non ne prendiamo nota, finché non la registriamo, finché non la inscriviamo nell'ordine simbolico, in una rete simbolica di senso. È ciò che noi, in quanto osservatori, siamo chiamati, retroattivamente, a fare. E l'unico modo che ha avuto di renderci osservatori della sua morte è stato scriverne il poema, lasciarne la traccia: *un segno più duraturo di me*. Solo attraverso questa traccia, e dal momento che noi la rileviamo, la sua morte — l'impossibile — accade, e acquista senso ogni volta, e ogni volta un senso diverso. *Non c'è nessun farmaco sulla terra che possa dare senso alla vita*: nessun altro farmaco.

Attraverso *4.48 Psychosis*, Kane attinge a quanto disperatamente desiderato: *questo bisogno vitale per cui morirei/ essere amata*. Muore per scrivere un poema che attesti la morte che si è data per scriverlo. Si uccide per non morire. Ed essere amata. Un atto poetico assoluto. Irrevocabile. Incancellabile.

Kane con me «Cosa offri ai tuoi amici per renderli così premurosi?»

Ho composto la partitura verbale, musicale e visiva della mia *sinfonia per voce sola* lungo l'arco di un intero anno. Solo quando ho ritenuto conclusa — sebbene in modo non definitivo — la fase di composizione, ho provato a metterla, letteralmente, in scena; per verificarla, convalidarla, vederla e, possibilmente, amarla. E quando ciò è avvenuto, è stato quasi per caso.

Fino ad allora, non avevo mai avuto la sensazione di comporre un'*opera* ma di inoltrarmi in un *operare* senza fine, in un processo inarrestabile di variazione, di incessante precisazione, definizione, esattezza, comprensione, che sembrava destinato, come un asintoto, ad approssimarsi alla sua forma definitiva senza mai raggiungerla. E confesso che il lavoro mi appare tutt'oggi, oggi che un altro anno si è aggiunto prima del suo debutto, suscettibile di variazioni ulteriori: *non passerà mai?*

«ALTRI COGLIERANNO SOLO IL DOLORE»

Ho sempre considerato *4.48 Psychosis* un poema più che un dramma, un sistema discontinuo di scrittura i cui versi, le cui invettive, le cui grafie, i cui stessi dialoghi attengono, nel loro insieme, più alla musica e alla poesia che alla drammaturgia. Non ho mai pensato, quindi, che l'attrice dovesse farsi carico del soggetto e dell'esperienza dell'autrice suicida come di un personaggio e di un'azione da rappresentare e agire, organicamente, sulla scena. E in questo Mariateresa Pascale — che ha seguito passo passo tutto il mio lavoro — è stata in intima sintonia con me fin dal primo momento.

Sarah Kane non ha messo in scena se stessa, ma la *voce sola* della sua poesia. Nessun personaggio, nessuna identificazione possibile — a rigore neanche tra lei e la sua scrittura — ma piuttosto distanza, disparità, scissione: *È una me che non ho mai conosciuto, il suo volto è impresso sul rovescio della mia mente*. I versi precedono l'attrice che li enuncia, non seguono il personaggio che li recita. Mettere in scena l'autrice Sarah Kane attraverso la rappresentazione drammaturgica della sua sofferenza, o della sua «malattia mentale», o della sua «follia», trattando il testo come un suo soliloquio, equivale, per me, a *normalizzare*, a castrare, se non a tradire quest'opera nella sua essenziale dimensione poetica. *4.48 Psychosis* NON è un monologo: trattarlo come tale implica la messinscena di un personaggio e di un'attrice che si faccia carico della sua identità, del suo discorso, della sua sofferenza: una regressione dalla poesia al dolore che l'ha generata.

Nei tre giorni che intercorrono tra il primo tentativo fallito di suicidio e il suicidio del 20 febbraio, Sarah Kane continua a perfezionare il suo testo in base a quanto precedentemente discusso con la sua agente letteraria, a cui ha sottoposto una prima stesura. Durante il loro incontro, riferisce la stessa Mel Kenyon in una intervista, «... ci siamo dette che era molto bello. E abbiamo parlato della sua musica... Abbiamo ragionato di contrappunto». « È uno dei prodigiosi privilegi dell'arte — scrive Baudelaire — che l'orribile possa diventare bellezza e che il dolore ritmato e cadenzato riempia lo spirito di una gioia calma». Arte è dare un ritmo al dolore: togli il *ritmo*, non resta che la vita.

Perché alcuni considerano questo testo pesante e insopportabile? Perché altri lo giudicano un testo debole la cui rappresentazione si impone solo per il tour de force a cui obbliga l'attrice? E perché le attrici sono così smaniose di consegnarlo alla retorica della follia o alla pornografia della sofferenza? Si sono forse creati cliché di rappresentazione della Kane che la sua scrittura — passata l'onda lunga emotivo/libidinale seguita alla sua morte — esige siano ormai travalicati? Personalmente, credo che tutta la sua opera andrebbe riletta e ripensata alla luce di quest'ultima, che possiamo, che dobbiamo considerare, a tutti gli effetti, il suo testamento poetico.

«GLI SCARAFAGGI COMPONGONO UNA VERITÀ CHE NESSUNO MAI PROFERISCE»

Ho messo in risonanza l'opera con se stessa attingendo alla natura complessa, eterogenea e discontinua della sua disposizione e amplificandola su diversi piani. Ho affidato le diciotto diagnosi, che compongono la quattordicesima scena, ai caratteri di una tastiera e li ho distribuiti ad articolare le ventiquattro tappe del percorso. Ho creato un rapporto simbiotico tra musica e testo, concependo l'una come la continuazione dell'altro e viceversa. Ho intimamente legato le stesse immagini in video — estensioni in effigie dello spazio scenico — alle variazioni agogico-dinamiche dell'intera partitura, e così anche i test numerici, che vi appaiono graficamente come Sarah Kane li ha destinati alla pagina quali unità in sé compiute del poema. Tutto è in relazione musicale, poetica, testuale, scena e luci comprese.

In questo *operare* ho rintracciato i peculiari *topoi* del mio lavoro e sono tornato alle radici: alla forma-concerto assunta quale forma teatrale stessa — e non, per convenzionale accezione dell'opera lirica, come la sua assenza — messa in atto nei miei lavori iniziali su *Ulisse* e *Finnegans Wake* di Joyce. E non è un caso che ciò accada alle prese con un altro flusso «non euclideo», se non «quantistico» della coscienza. Un mio *post-concentum*, quindi, un ritorno a posteriori sui luoghi del concerto. Un'archeologia di scena che va di conserva con le cancellature, le pagine gualcite, i pianoforti distrutti, le pellicole graffiate, le stanze abbandonate, i deserti di contenzione, le fabbriche obsolete, i teatri in rovina... per

Guardare le stelle
predire il passato
e cambiare il mondo in un'eclissi d'argento.

Enrico Frattaroli

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Il regista
Enrico Frattaroli (1951, nella foto di Stefano Porta/ LaPresse)) si laurea in Lettere e Filosofia alla Sapienza di Roma. Dal 1976 al 1981 lavora da attore con registi dell'«avanguardia romana» (Giuliano Vasilicò, Memè Perlini, Giancarlo Nanni). Nel 1983 fonda la compagnia Stravagario Teatro con l'attore Franco Mazzi, con il quale comincia a produrre i suoi primi lavori da regista. Con *Mr Bloom* (1984), da James Joyce, getta le basi della sua poetica, caratterizzata da un rapporto sempre più elaborato e stretto fra musica, poesia, drammaturgia. Nel 1992, dopo la grande produzione di *OPERA*, da Sofocle, in greco antico, decide di rinunciare alle sovvenzioni ministeriali per svincolarsi da logiche e modalità che reputa contrarie al modo di pensare e realizzare le sue opere teatrali. Da allora, procede da artista indipendente. «L'avere rinunciato, quando erano irrinunciabili, alle sovvenzioni ministeriali — dichiara — ha determinato non solo o non tanto la direzione, quanto le modalità di esistenza, se non di immaginazione del mio teatro». Nel 2010, in un'intervista sul suo lustro di produzioni sull'opera del marchese de Sade, asserisce: «Ho affrontato Sade sadianamente, vale a dire disponendomi a una lettura, a una dedizione, a un coinvolgimento eccessivi come il carattere eccessivo della sua scrittura esigeva, e che questo era stato possibile a condizione di restare fuori dal teatro, connesso alla natura, al ritmo del mio procedere in Sade, e di Sade in me, dissociato per principio dagli spazi, dai tempi, dai modi di produzione e distribuzione del teatro in Italia». Il suo teatro, afferma, «esiste finché io lo faccio esistere, inventandomi di volta in volta i modi di produrlo al di fuori delle regole, dei tempi e degli spazi istituzionali, esclusivamente alimentato dalla mia passione di utopie estetiche, le sole dimensioni di utopia — e di futuro — in cui io mi riconosca. Questo mio essere fuori dal teatro non mi ha impedito di presentare i miei lavori a Parigi o a Dublino, a New York, a Melburne o a Sydney, al Cairo o a Praga». Il teatro di Frattaroli, come egli stesso lo descrive, «è un teatro non tematico, non narrativo, un teatro essenzialmente poetico, le cui dimensioni visive, musicali, testuali, sceniche si integrano come fili di un unico tessuto organico»

L'opera di Reza Koohestani a Milano

È sempre notte nel dormitorio femminile di Teheran

di LAURA ZANGARINI

Sul palco illuminato da due tagli di luce quadrata, due giovani donne con il velo rispondono a un interrogatorio. Improvvisamente, nel buio, seduta su un gradino, appare una figura, velata anch'essa. Parla, e il mistero comincia a svelarsi... Dopo il debutto nel 2015 al City Hall di Teheran, in Iran, e due anni di tour europeo, questo fine settimana approda al Teatro dell'Arte di Milano (sabato 17 e domenica 18, viale Alemagna 6, info: 02/72434414), il vertiginoso *Hearing* di Amir Reza Koohestani.

Durante la notte di Capodanno, nel dormitorio femminile di un'università iraniana, una studentessa (che il regista ha chiamato Neda, come la giovane donna uccisa dalla polizia a Teheran durante le manifestazioni del 2009) avrebbe portato il fidanzato in camera. Li hanno sentiti ridere: eppure l'edificio, con le sue sessanta camere, è una fortezza inespugnabile, chiusa a doppia mandata e con sbarre alle finestre. Ma Samaneh, l'accusatrice, è convinta: ha udito una voce maschile provenire dalla stanza. Non voleva che Neda rimanesse sola, ed è andata a cercare l'amica. Attraverso la porta ha sentito la voce di un uomo, ma non lo ha visto. Non ha bussato perché, in fondo, Neda non era sola. Di quella presenza maschile non c'è dunque alcuna prova. Ma c'è bisogno di prove? Basta il sospetto a minacciare la vita non solo di Neda, ma della sorvegliante, assente quella notte (ha incontrato qualcuno?), e dell'intero dormitorio. È stato fatto rapporto, la spirale del terrore è innescata. L'episodio, di cui non si conoscerà mai la verità, cambierà irrimediabilmente la vita di Neda e Samaneh.

Koohestani utilizza la metafora di un convitto femminile per descrivere la paura e l'oppressione nel suo Paese. Nessuna violenza diretta viene esercitata sulle ragazze nella stanza, ma il racconto genera una tensione insopportabile. Dietro l'angoscia di Samaneh, di Neda e della sorvegliante, c'è tutto il peso della condizione delle donne in Iran. Dove il regista è riuscito comunque ad andare in scena. «Al di là della censura, la cultura iraniana consiste nel parlare poco e lasciare intuire molto — sostiene Koohestani —. La tradizione poetica è alla base della nostra cultura. La poesia ci permette di capire la nostra storia». È questo approccio poetico, dove tutto è suggerito grazie al simbolismo, che permette al regista 39enne di allestire i suoi spettacoli. «Il teatro indipendente in Iran è molto cambiato nell'ultimo decennio — spiega —. Durante i due mandati di Ahmadinejad (2005-2013), i teatri sono stati privati di qualsiasi sussidio. La mia compagnia, il Mehr Theatre Group, è stata tra le prime vittime, ma abbiamo potuto continuare a lavorare fuori dai circuiti teatrali». Aggiunge: «Il nuovo governo sta cercando di migliorare i rapporti con la comunità artistica. Le incomprensioni sono ancora troppo numerose e profonde per essere superate, ma una pièce dall'incontestabile contenuto sociale e politico come *Hearing* ha potuto andare in scena a Teheran, per trentanove repliche. In passato non sarebbe mai potuto succedere».

© RIPRODUZIONE RISERVATA