



# "GRANITO E ARCOBALENO" FORME E MODI DELLA SCRITTURA AUTO/BIOGRAFICA

*a cura di*  
Arianna Antonielli e Donatella Pallotti

*con i contributi di*  
S. Balestracci, L. Baratta, N. Binazzi,  
M. Ciaravolo, I. D'Agostino, L. C. Fiorella,  
T. Megale, I. Melani, A. Melis, V. Pedone, C. Pieralli,  
P. Pugliatti, A. Saracgil, L. Vezzosi

*con una postfazione di*  
Enrico Frattaroli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS  
2019

## DALL'INTRODUZIONE DI DONATELLA PALLOTTI

### 3. *Arcobaleni*

Dove finisce l'arcobaleno  
nella tua anima o nell'oriz-  
zonte?  
Pablo Neruda, *Il libro delle do-  
mande*

Le scelte compiute per la costruzione del volume non riguardano soltanto l'organizzazione dei contenuti, l'individuazione di consonanze e di punti di contatto tra i saggi, la suddivisione in parti, i relativi titoli, ma attengono anche a tutto l'apparato paratestuale che lo contraddistingue.

In particolare, abbiamo voluto aprire ogni sezione con un'immagine che riproduce un frammento di un'opera, Arcobaleno fossile, che Enrico Frattaroli ha realizzato, sollecitato – ci piace pensare – anche dal titolo del volume. L'opera nella sua interezza si rivela soltanto in chiusa per introdurre il saggio del suo autore.

Una conversazione privata intorno al volume e al suo titolo ha fatto riaffiorare nella mente di Frattaroli un'opera già presente nel suo immaginario, ideata decenni addietro, ma rimasta irrealizzata. Da quel dialogo è disceso il desiderio di ripensarla e darle forma. Una contingenza che ha aperto un varco nella vita e nell'arte.

Frutto di una sensibilità nuova, maturata nel corso dei quasi quarant'anni di attività teatrale e artistica, trascorsi da quella prima idea alla sua realizzazione, Arcobaleno fossile ha visto la luce qualche mese fa. Il volume ha fornito l'occasione, preparando una sorta di humus spirituale affinché il germe artistico mettesse radici.

Opera che è una sorta di contrappunto visivo, opera che completa la scrittura. Da un certo punto di vista, Arcobaleno fossile diventa metafora del libro che contiene la sua riproduzione fotografica (non opera reale,

dunque, ma suo simulacro). Come ogni sezione, e come ogni saggio, del volume si sofferma su un particolare aspetto della scrittura auto/biografica, così le immagini “introduttive” fissano lo sguardo su un dettaglio, ne mettono a fuoco la rifinita minuzia, e ne trattengono una delle possibili, infinite visioni. Il dettaglio, è vero, si ricompone nel tutto, anzi, compone il tutto, ma quel tutto, proprio perché tale, offusca la meraviglia del particolare. Filtrato dalla sensibilità dell'artista, mediato dall'atto fotografico, il dettaglio si estranea dal contesto originale, mostra sfacciatamente la sua trama delicata e sottile, si apre all'immaginazione e suscita altre, inedite visioni.

Arcobaleno fossile è, esso stesso, un dettaglio. Non tutto l'arcobaleno, ma un solo quadrante si sostanzia di materia. Intangibile ed evanescente, la parte restante si è dissolta; di essa rimane tuttavia memoria in quell'unico quadrante che, “fossilizzato”, attraversa il tempo. Solido come granito.



# ARS TUA VITA MEA

*Opere che riscrivono la vita*

Enrico Frattaroli

Autore e regista di teatro (<info@enicofrattaroli.eu>)

Cosa hanno in comune le opere di Joyce e di Sade, di Sofocle e di Wolf, di Ritsos e di Kane, o di D'Arrigo e Céline, che, pur nella loro profonda disparità, renda possibile tracciare curve di omogeneità, disegnare linee di coerenza, individuare forze di coesione tra le mie opere tratte dalle loro, alle loro ispirate? E, in ultima analisi, con gli eventi della mia vita?

È stato il marchese **Donatien-Aldonze-François de Sade**, la lettura integrale della sua opera, a riorientare il mio sguardo sul rapporto fra autore, opera e lettore. A tal punto legata alla sua vita è la sua scrittura, a tal punto legata alla singolarità del lettore è la lettura della sua opera. Poiché un diverso rapporto tra opera e autore implica anche un diverso rapporto tra lettore ed opera. Sappiamo quanto la scrittura di Sade si sia *radicalizzata* in ragione di una prigionia comminata con *lettre de cachet* – un ordine diretto del re, senza processo, senza difesa, senza durata prestabilita – per eccessi di libertinaggio. La sua prima opera, *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, scritte alla Bastiglia, delinea già l'orizzonte ultimo della sua scrittura e la posizione del lettore rispetto alla sua opera. È nell'introduzione a *Les Cent-vingt Journées* che Sade istruisce il lettore su come dovrà leggerla, a coronamento del fine per cui è stata concepita e scritta:

Amico lettore, è giunto il momento di predisporre il tuo cuore e il tuo spirito al racconto più impuro che mai sia stato narrato dall'inizio dei tempi, non esistendo un'opera simile a questa né tra gli antichi né tra i moderni. Immagina che ogni godimento onesto e prescritto da quella bestia di cui parli continuamente senza conoscerla e che chiami natura, che tali godimenti, ripeto, siano

volontariamente esclusi da questo racconto, e se per caso ne troverai, questo accadrà unicamente perché saranno accompagnati da qualche delitto o da qualche infamia. Senza dubbio molte delle deviazioni che vedrai descritte potranno rivoltarti, lo so, e però altre sapranno eccitarti fino a farti perdere sperma, ed è questo tutto ciò che ci serve. Se non avessimo detto tutto, analizzato tutto, come avremmo potuto intuire ciò che ti conviene? Sta a te prenderlo, tralasciando il resto; un altro farà altrettanto; per cui, progressivamente, tutti potranno trovare ciò che a loro conviene. Ecco dunque la descrizione di un magnifico banchetto in cui seicento diverse portate si offrono alla tua fame. Le mangerai tutte? No, senza dubbio, ma questo numero prodigioso dilata i confini della tua scelta, e così, inebriato da un tale accrescimento di facoltà, non criticherai certo l'anfitrione che te lo dona. Fa' lo stesso qui: scegli e tralascia il resto, senza scagliarti contro ciò che lasci, solo perché non ha il talento di piacer-ti. Ricorda che potrà piacere a un altro, e sii filosofo (de Sade 1989, 59, trad. it. di di Col)<sup>1</sup>.

Le centoventi rappresentazioni messe a punto da Sade nel Teatro del Castello di Silling non possono vivere al di fuori di quel castello, di quel teatro, di quei personaggi, di quegli immaginari, possono solo *risuonare in*

<sup>1</sup> «C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant, ni chez les anciens, ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil et que lorsque tu les rencontreras par aventure, se ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie. Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous faut. Si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient. C'est à toi à la prendre et à laisser le reste ; un autre en fera autant; et petit à petit tout aura trouvé sa place. C'est ici l'histoire d'un magnifique repas où six cents plats divers s'offrent à ton appétit. Les manges-tu tous? Non, sans doute, mais ce nombre prodigieux étend les bornes de ton choix, et, ravi de cette augmentation de facultés, tu ne t'avises pas de gronder l'amphitryon qui te régale. Fais de même ici: choisis et laisse le reste, sans déclamer contre ce reste, uniquement parce qu'il n'a pas le talent de te plaire. Songe qu'il plaira à d'autres, et sois philosophe» (de Sade 1975, 99).

altri luoghi e a patto di *ripercuotersi* in altri corpi, in altri immaginari. Farsi raccontare tutte le deviazioni del vizio circondati da ogni possibile oggetto del desiderio e fare di questo programma un singolare piacere, insieme filosofico e passionale, è il modo teatrale, erotico e conoscitivo con cui Sade si propone, attraverso l'arte, di condurci alla e conoscitivo con cui Sade si propone, attraverso l'arte, di condurci alla «conoscenza del cuore umano»<sup>2</sup>. Sade fa pervenire i suoi libertini a questa sapienza non attraverso uno studio distaccato, analitico, scientifico, ma tramite una relazione di totale empatia con le passioni narrate. Dal punto di vista della lettura – ovvero del godimento, ovvero della conoscenza – Sade ci pone nella stessa posizione dei libertini: se tutto ciò che serve è che si «perda sperma» è perché situa la nostra lettura, o il nostro ascolto, sul loro stesso piano. Non è alle nostre facoltà critiche che si rivolge ma al nostro erotismo; non scrive per educarci, o per istruirci ma per infiammarci: eroticamente: filosoficamente.

Al termine del mio ciclo di opere teatrali dedicate al Divino Marchese<sup>3</sup>, del mio *voyage au bout de Sade*, mi ritrovai oltre i confini professionali che mi avrebbero lasciato, da autrice e regista, al di fuori della scena: quale senso avrebbe avuto la *mia lettura* se non avesse investito, oltre all'immaginario, il corpo e il desiderio di me che immaginavo? Non misi in scena Sade, quindi, né i personaggi del suo universo poetico, ma me stesso in quanto suo «amico lettore», soggetto immaginale e fisico insostituibile, non riducibile a un ruolo, non interpretabile da nessun altro se non da me, *autore-libertino* in

- 2 «La connaissance la plus essentielle qu'il exige est bien certainement celle du cœur de l'homme» (de Sade 2003, 26). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.
- 3 *SADE neroluce*. «Un'oscurità splendente nella luce che la luce non poteva comprendere» (Roma, Ex Carcere di Correzione del San Michele, gennaio 2002); *SADE cum figuris*. «Dissertazione di Papa Pio VI Braschi sull'omicidio» (Roma, Palazzo Braschi, dicembre 2002); *SADE ex machina*. «Non serviam per quartetti in voce suono azione coercizione silenzio» (Terni, Teatri di posa del Videocentro, giugno 2003); *SADE per speculum*. «Lezione di anatomia del desiderio» (Ferrara, Chiesa sconsacrata di San Francesco, maggio 2004); *SADE : opus contra naturam*. «È nella depravazione che la natura comincia a rivelarci la chiave dei suoi segreti e noi possiamo conoscerla a fondo solo oltraggiandola» (Roma, Ex Carcere di Correzione del San Michele, aprile 2007) <<http://www.enricofrattaroli.eu/SADE/sade.html>> (06/2019).

quanto «amico lettore». Ciò che io rappresentavo non poteva non accadere sulla *mia scena*, sulla scena del *mio teatro*, ovvero sulla scena del *mio immaginario* di uomo e di uomo di teatro: non le *centoventi*, ma *una mia* giornata di Sodomia.



*Sade : opus contra naturam*, da Sade. Nella foto (da sin): Anna Cianca, Enrico Frattaroli, Franco Mazzi.

Prima gli eventi biografici e poi le opere stesse di Sade portarono l'autore a subire trent'anni di carcere e il confinamento della sua opera oltre la letteratura, in quegli spazi, da lui eminentemente occupati, definiti 'inferno delle biblioteche', le segrete in cui vengono relegati i testi proibiti, i libri proscritti. Uno stesso destino ha coinvolto e l'autore e la sua opera, «la mente più libera che sia mai esistita» – come scrisse Apollinaire<sup>4</sup> – nel corpo più incarcerato, le idee più audaci nelle opere più esiliate. Ma anche il

4 «Le marquis de Sade, cet esprit le plus libre qui ait encore existé» (Apollinaire 1909, 18).

destino del lettore, costretto a leggerlo in segreto, attingendo ai lati più oscuri e magari inconfessabili del suo immaginario erotico. Senza il suo erotismo, senza la sua natura libertina, senza gli eventi che lo portarono in carcere, senza le sue fughe in Italia, l'opera di Sade, così come la conosciamo, non esisterebbe.

Anche nell'opera di **Louis-Ferdinand Céline** è impossibile separare la sua scrittura dagli avvenimenti della sua vita e da quelli che nella sua vita determinò, come accadde a Sade, la sua stessa scrittura. Nel suo caso, furono i quattro *pamphlet* scritti dopo *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à crédit* – *Mea culpa* (antisovietico), *Bagatelles pour un massacre*, *L'école des cadavres* e *Les beaux draps* (antisemiti) – a screditare in modo irrimediabile l'autore, sebbene oggetto di significativi apprezzamenti per i suoi primi due romanzi. Ed è sempre rimasto il problema insolubile, tuttora dibattuto, di come si possa accettare, se non esaltare un autore per la qualità della sua scrittura, e considerarlo insieme inaccettabile, disprezzabile per le sue idee, se non per le sue scelte di vita. A tal punto, che le istituzioni francesi, favorevoli all'inizio, optarono, alla fine, per ritirare il cinquantenario della morte di Céline dal programma delle celebrazioni del 2011, dichiarando incompatibile la sua figura con i valori fondamentali della nazione della Repubblica (sic)<sup>5</sup>. La Francia rimosse così – a fil di logica *sine die* – un genio assoluto della sua letteratura, un volontario che aveva combattuto eroicamente nella Grande Guerra e che per questo fu decorato al valore; un francese che, in seguito a una dubbia accusa di collaborazionismo, fu costretto a fuggire dalla Francia per evitare la condanna a morte inflittagli della Resistenza francese, e che per questo passò quattordici mesi esiliato nella prigione danese di Vesterfangsel. In una intervista rilasciata alla Radio Svizzera Romanda nel 1955 – mai diffusa e rimasta inedita fino al 1990 – Céline ebbe ragione di affermare: «È evi-

dente che sono destinato ad essere sputato, vilipeso, insozzato, mortificato e fucilato, se possibile, sino alla fine dei miei giorni.»<sup>6</sup>. A François Mitterrand, che fu a tutti gli effetti un ufficiale del governo collaborazionista di Vichy, andò molto meglio: divenne presidente della Repubblica Francese.

Non è questa la sede per analizzare a fondo questo aspetto controverso, questa colpa irredimibile, e a quanto pare incancellabile, dell'uomo e dello scrittore Céline. Mi limito a osservare che, finché rimarrà un *peccato originale*, il tabù dell'antisemitismo in Céline rimarrà intatto, ad unico vantaggio del tabù stesso<sup>7</sup>. Negli anni in cui pubblicava i suoi *pamphlet*, in Francia l'antisemitismo era piuttosto diffuso e condiviso, quando non praticato, a tutti i livelli sociali della popolazione, intellettuali inclusi. Céline ebbe il coraggio, o la sfrontatezza, o la stupidità, come lui stesso amaramente ammise, di sacrificarsi per gridare ciò che i molti bisbigliavano o pensavano tacendo. «Ho ceduto a una mania sacrificale!... È masochismo!... Sono vittima del masochismo...»<sup>8</sup>. Una «mania sacrificale» che non dev'essere stata indifferente all'esistenza stessa della sua scrittura. In *Mea culpa*, ebbe l'ardire di criticare la rivoluzione sovietica (con molto meno clamore, *ça va sans dire*) in tempi in cui tale critica risultava riprovevole e inaccettabile per la sinistra ufficiale. L'irremovibile indipendenza di Céline – posizione considerata imperdonabile per eccellenza – lo ha portato ad essere disprezzato o esaltato, in ogni caso sempre rifiutato, e da destra e da sinistra, a causa della scrittura dei suoi libelli. La sua indipendenza estetica, politica, di pensiero, era una non-dipendenza totale, assoluta, persino fisica, che si estendeva al cibo, all'alcool, al fumo.

Ma anche ammesso, per pura ipotesi, che Céline abbia commesso un imperdonabile errore nello scrivere le sue *Bagatelles*, ci viene in soccorso Ja-

5 Tale decisione fu presa e giustificata dal Ministro della Cultura Francese del governo Sarkozy, Frédéric Mitterrand, che accolse, in netta contraddizione con la sua posizione iniziale, la richiesta di revoca avanzata e sostenuta, in mezzo a immaginabili polemiche, dall'avvocato Serge Klarsfeld, presidente dell'Association des Fils et Filles de Déportés Juifs de France (FFDJF). Sull'argomento cfr. Lagioia 2011.

6 «Il est évident que je suis destiné à être craché, vilipendé, sali, mortifié, fusillé si possible, jusqu'à la fin des mes jours» (Céline 1990, 102).

7 L'antisemitismo non è assimilabile al razzismo: è grave di ben altre implicazioni se considerato alla luce dei duemila anni di storia passata, delle istanze *sui generis* dell'identità ebraica, del carattere essenzialmente tribale del sionismo, della mostruosità dei campi di concentramento e, non esclusa, della fondazione dello stato di Israele.

8 «J'ai cédé à une manie sacrificielle. C'est du masochisme, Je suis victime d'un masochisme.» (Céline 1957, n.p.).

mes Joyce che, in *Ulysses*, nell'episodio della biblioteca, fa sentenziare a Stephen Dedalus: «Un uomo di genio non fa errori. I suoi sono errori voluti e sono portali di scoperta» (Joyce 1975, 260, trad. it. di de Angelis)<sup>9</sup>. Una verità, quindi, che non dovrebbe comportare una condanna inappellabile di Céline per il suo errore, quanto l'ingresso nella scoperta sulla quale il portale del suo errore si è spalancato.

La verità dell'opera di Céline passa attraverso tutte le sue opere, nessuna esclusa. Non possiamo accettarne alcune e rimuoverne altre. E non possiamo neanche salvare lo stile rigettando il resto, autore compreso: quel resto e quell'autore sono tutt'uno con la creazione del suo *stile*. Scrive Philippe Muray nella sua monografia *Céline*: «tentare di comprendere come ha funzionato la logica della sua opera, è analizzare lo sfondo sul quale si è dispiegata la sceneggiatura della sua vita, le scene cataclismatiche che hanno posto le condizioni di esistenza dei suoi libri»<sup>10</sup>. La scrittura dei *pamphlet*, non meno di quanto ne è conseguito, non può essere stata indifferente all'emergere e al definirsi del suo *stile emotivo*, della sua 'petite musique', per la quale abbandona del tutto le strutture narrative delle prime due opere, a favore di una prosa che nasce non mediata, come la musica, «per ritrovare l'emozione del linguaggio parlato attraverso lo scritto» (Céline 1980, 17, trad. it. di Celati, Gabellone)<sup>11</sup>. Per Céline lo stile emotivo è musicale per eccellenza: «La musica soltanto è un messaggio diretto al sistema nervoso»<sup>12</sup>, «Mi sarebbe piaciuto essere un musicista. Il linguaggio musicale è più emotivo. Il verbo è solo spreco di emozione»<sup>13</sup>.

9 «A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery» (Joyce 1986, 156).

10 «Tenter de comprendre comment a fonctionné la logique de son œuvre, c'est analyser le fond tourmenté sur lequel a été dispersé le scénario de sa vie, le décor cataclysmique qui a constitué les conditions de possibilité de ses livres» (Muray 2001, 60).

11 «...retrouver l'émotion du "parlé" à travers l'écrit!» (Céline 2014 [1954], n.p.).

12 «La musique seule est un message direct au système nerveux.» (lettre à Jean Paulhan, 17 janvier 1949, Céline 1991, 79).

13 «J'aurais voulu être musicien. Le langage musical est plus émotif. Le verbe c'est que du déchet d'émotion.» (épigraphe, Céline 1981).

La scrittura di Céline *si comporta* come una lingua parlata, non ne registra o assume semplicemente i toni e gli idiomi. Céline mette in scrittura la lingua parlata, la reinventa come scrittura e diviene scrittura *argotica*, scrittura "dell'odio", perché «L'*argot* non si fa con un glossario, ma con immagini nate dall'odio, è l'odio che fa l'*argot*»<sup>14</sup>. Il rifiuto è il tema e la condizione stessa della scrittura di Céline, la forgia, ne inacidisce le tinte, la esaspera. Il delirio, con il suo eccesso di immaginazione linguistica, metaforizza la stessa verità del suo discorso, vi inserisce una dimensione eccessiva, una dimensione di vertigine, che apre sull'infinito del suo eccesso lirico.

Il nihilismo sotteso al *Voyage* e a *Mort à crédit* si radicalizza in ragione degli attacchi fatti alla sua persona. «Ritornato in patria dall'esilio danese» – scrive Ernesto Ferrero – «Céline si scatena in una vendetta satirica che sembra sfidare a viso aperto le potenzialità estreme della letteratura» (quarta di copertina di Céline 2014 [1952]). La «vendetta satirica» va di pari passo con le «potenzialità estreme della letteratura». Ed è una sfida che si estende al lettore, interpellato a più riprese nei suoi sterminati soliloqui: «Prima di tutto c'è la vostra ignobile maniera di leggere... Fissate manco una parola su venti... Guardate lontano, stremati...» (trad. it. *ivi*, 186)<sup>15</sup>. È l'io narrante che si rivolge al lettore, l'io della scrittura emotiva, della lingua *argotica*, della 'piccola musica', sotto il quale è sempre sotteso, senza che vi possa coincidere, l'io della vita. «Ma il lettore che mi legge! Lui gli sembra, ci giurerebbe, che qualcuno gli legge nella testa!... nella testa di lui!... [...] senza chiedergli il permesso! [...] Mica soltanto nel suo orecchio!... no!... nell'intimo dei suoi nervi! proprio dentro il suo sistema nervoso! insomma nella testa di lui! [...] che qualcuno ci suoni l'arpa con i suoi nervi, a piacimento!» (Céline 1980, 80-81, trad. it. di Celati, Gabellone)<sup>16</sup>.

14 «Non l'argot ne se fait pas avec un glossaire, mais avec des images nées de la haine, c'est la haine qui fait l'argot.» (Céline 2006 [1957], 56).

15 «D'abord y a votre ignoble façon de lire... vous retenez pas un mot sur vingt... vous regardez au loin, fatigués...» (Céline 2014 [1954], n.p.).

16 «Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête!... dans sa propre tête!... [...] sans lui demander la permission! [...] Pas simplement à son oreille!... non!... dans l'intimité de ses nerfs! en plein dans son système nerveux! dans sa propre tête! [...] que quelqu'un lui joue comme il veut sur la harpe de

**Sarah Kane** offre un'altra prospettiva da cui guardare al rapporto fra opera e autore. Quale opera più autobiografica di *4.48 Psychosis*? Un testo che descrive il suo stesso suicidio e del quale annota che scriverlo l'ha uccisa? Eppure il rapporto fra l'autrice e il suo testo non è né lineare, né ovvio. Il testo di Kane non coincide con il suo suicidio, lo travalica e, paradossalmente, lo fonda. *4.48 Psychosis* è stata oggetto di interpretazione di molte attrici desiderose di identificarsi con l'autrice, di interpretarne la sofferenza, il dolore che la portò al suicidio, se non il suicidio stesso. Un aspetto, quindi, legato essenzialmente, direttamente alla sua biografia, che, dal mio punto di vista, ha il torto di eclissare il testo, di annullarlo nell'interpretazione dell'attrice, che pretende di assumerlo come espressione della sofferenza dell'autrice. Con Kane dobbiamo fare un'operazione inversa: restituire all'autrice la sua opera, che l'episodio finale della sua vita rischia di usurparle del tutto. Far parlare l'opera d'arte, farle dire l'inesprimibile invece di farle esprimere lo psicologico, l'umano<sup>17</sup>.

Il valore poetico di *4.48 Psychosis*, così confisso nella sua biografia, si staglia in ragione della distanza incolmabile che questa stessa coincidenza pone tra la sua poesia e la sua vita. Noi ereditiamo la sua opera letteraria, non il suo suicidio, o meglio la traccia poetica del suo suicidio, di cui lei ci chiama, testualmente, ad essere spettatori, testimoni, amanti.

«Convalidatemi / Autenticatemi / Guardatemi / Amatemi»<sup>18</sup>: 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.

ses propres nerfs» (ivi, n.p.).

17 È quanto mi sono proposto di fare con la messa in scena di *4.48 Psychosis* in forma di “Sinfonia per voce sola”, con l'attrice Mariateresa Pascale e, in versione live, con il soprano Patrizia Polia e il pianista Diego Procoli (Roma, Teatro Palladium, gennaio 2018). Per maggiori dettagli su tutte le mie opere teatrali citate nel corso del testo, rinvio alle relative pagine del mio sito: <[http://www.enricofrattaroli.eu/ARS\\_TEATRALE/ars-teatrale.html](http://www.enricofrattaroli.eu/ARS_TEATRALE/ars-teatrale.html)> (06/2019).

18 “Validate me / Witness me / See me / Love me” (Kane 2015 [2001], 41).

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»<sup>19</sup>. 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»<sup>20</sup>: nessun altro farmaco.

Attraverso *4.48 Psychosis*, Kane attinge a quanto disperatamente desiderato: «questo bisogno vitale per cui morirei / essere amata»<sup>21</sup>. 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. La sua maschera di morte.

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, nonostante la scena sia l'unico luogo di interpretazione per cui Kane la scrisse. 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.

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»<sup>22</sup>. 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

19 “A mark more permanent than myself” (ivi, 39).

20 “There's not a drug on earth can make life meaningful” (ivi, 19).

21 “this vital need for which I would die / to be loved” (ivi, 40-41).

22 “It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind” (ivi, 43).

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. Nel breve ma assoluto e compiuto percorso teatrale, Sarah Kane, come e diversamente da Céline, passò dai suoi primi tre drammi, in cui conserva una struttura drammaturgica, a *Crave*, in cui declina il dialogo in un contrappunto a quattro voci, e a *4.48 Psychosis*, in cui la dissolve in pura poesia.



*4.48 Psychosis*, "Sinfonia per voce sola", da Sarah Kane. Nella foto: Mariateresa Pascale

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. Una stesura a cui attende da un intero

anno, e che non è uno sfogo, il delirio di una notte, come alcuni hanno supposto, ma una costruzione minuziosa lungo «il cammino tortuoso verso l'espressione»<sup>23</sup>. 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»<sup>24</sup>. «È uno dei prodigiosi privilegi dell'Arte» – scrive Baudelaire – «che l'orribile, artisticamente espresso, possa diventare bellezza e che il dolore ritmato e cadenzato riempia lo spirito di una gioia calma»<sup>25</sup>. Arte è dare un ritmo al dolore: toglie il *ritmo*, non resta che la vita.

**Sade, Céline, Kane:** tre esempi limite, se vogliamo, di una relazione irriducibile fra arte e vita, ma che, in forme più mediate, investe ogni autore in rapporto alla sua opera, anche laddove sembra non ravvisabile o perfino in apparente indifferenza, difformità o contrasto. In tutti e tre il rapporto tra vicende di vita ed eventi nell'arte è indistricabile; tutti e tre hanno avuto a che fare – carcere o ospedale psichiatrico – con esperienze di contenzione; tutti e tre dimorano in una profonda, lucida disillusione nei confronti della vita e dell'uomo; tutti e tre sono portatori di forme di eccesso poetico.

In tutti e tre, le vicende biografiche non solo determinarono l'esistenza e lo stile della loro scrittura, ma fu la stessa scrittura a determinare le loro vite. Sade va in prigione, inizialmente, per i suoi eccessi di libertinaggio, ma saranno i suoi libri, le sue *Justine* e *Juliette*, scritti in prigione e in esilio, a incarcerarlo a vita. Céline sarà condannato dalla scrittura delle sue *Bagatelles*, con le quali si era «sacrificato per voler dire la verità». Sarah Kane esegue una morte già prefigurata e scritta in *4.48 Psychosis*.

23 "On a twisted path to expression" (ivi, 11).

24 "And we said that it was very beautiful. And we talked about the music of it... We discussed counterpoint" (Mel Kenyon, intervista di Simon Stephens in Covelli Meek 2014, 140-141 e nota).

25 "C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme" (Baudelaire 1868, <[https://fr.wikisource.org/wiki/L'Art\\_romantique/Théophile\\_Gautier](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Art_romantique/Théophile_Gautier)>, 06/2019).

Come nelle *Giornate* di Sade le passioni dei libertini, narrate dalle storiache nel teatro di Silling, da esperienze fisiche si fanno racconto e, reinterpretate dal loro immaginario, diventano di nuovo passioni per i loro corpi, così la vita e l'immaginario dell'autore si fanno scrittura, che passa al lettore, alla sua riscrittura, al suo immaginario, alla sua vita. Ogni opera chiede al lettore di essere parte dell'opera stessa, di continuarla nei modi in cui l'opera stessa richiede. Sade stimolando il suo erotismo, Céline sfidando emotivamente la sua lettura, Kane invitandolo a diventare un testimone della sua morte sedimentata nelle forme della sua opera ultima.

L'opera cambia retrospettivamente la biografia dell'autore: la riscrive, riscrive la sua vita. L'uomo non coincide con l'autore, la sua biografia non è la sua vita, ne è una rappresentazione, come un suo ritratto. E più che fedele alla vita dell'uomo, la sua biografia sarà coerente con gli eventi che lo riguardano in quanto creatore dell'opera; d'altra parte, nessuno la scriverebbe – neanche l'autore – se non fosse l'autore della sua opera. Questa relazione, tra la sua biografia e la sua opera, è tanto evidente quanto inaccessibile, tanto necessaria quanto indecifrabile. L'opera non è un derivato dei suoi eventi biografici né una proiezione diretta, come fosse un sogno, della sua vita psichica. «Nel processo produttivo artistico – scrive Adorno nella sua *Ästhetische Theorie* – «i moti inconsci sono impulso e materiale fra molti altri. Entrano nell'opera d'arte mediati dalla legge formale; il soggetto letterale che ha confezionato l'opera non vi potrebbe essere più presente di un cavallo dipinto» (Adorno 2009, 14, trad. it. di Matteucci)<sup>26</sup>.



Enrico Frattaroli, "Geoglifi", *Arcobaleno Fossile* (2019)

<sup>26</sup> «Im künstlerischen Produktionsvorgang sind unbewußte Regungen Impuls und Material unter vielem anderen. Sie gehen ins Kunstwerk vermittelt durchs Formgesetz ein; das buchstäbliche Subjekt, welches das Werk verfertigte, wäre darin nicht mehr als ein abgemaltes Pferd» (Adorno 1973 [1970], 21).

## A SE STESSO

...e all'infinita vanità del tutto<sup>27</sup>

Ho accolto l'invito di Arianna Antonielli e Donatella Pallotti, curatrici di questo volume, a estendere le mie riflessioni su Sade, Céline e Kane a me stesso, a rivolgere uno sguardo autoriflessivo sulla mia figura di artista e insieme sull'arte a cui dedico la vita.

Non è la prima volta che mi cimento in tali riflessioni. E non è un caso sia stata Donatella Pallotti ad offrirmi anche la precedente occasione per farlo. Già *Envoy* (Frattaroli 2015), il saggio che mi propose di scrivere come *summa* dei miei molteplici approcci a *Giacomo Joyce* – un oggetto letterario per il quale abbiamo condiviso, in più occorrenze e negli anni, la passione e lo studio – era sostanzialmente un saggio su di me e insieme sul testo di Joyce, al punto che posso trovarvi dispiegato il paradigma stesso del mio *modus operandi*: del mio modo di concepire, affrontare, creare le mie opere. E credo che Pallotti abbia colto l'aspetto essenziale anche del mio lavoro di scrittura, in cui le dimensioni biografiche, analitiche ed estetiche si integrano come quelle poetiche, musicali e visive si armonizzano nelle mie opere teatrali.

Ora, per entrare nel merito di come la mia singolare natura, il mio carattere, il mio modo di essere abbiano influito e influiscano sul mio lavoro, e viceversa, non posso ricorrere a eventi estremi, drammatici o tragici come quelli che hanno caratterizzato le vite di Sade, di Céline, di Kane, devo annodare fili più sottili tra me, le mie opere e il mondo del teatro a cui principalmente si rivolgono, un sistema fatto di istituzioni, di addetti ai lavori, di critici, di pubblico. Devo interrogarmi, quindi, sulle mie scelte, sulla natura poetica del mio lavoro, sulla sua ricezione e sul posto che occupa nel teatro italiano. Le forme che assumono le mie opere da un lato, e il mio modo di

<sup>27</sup> Giacomo Leopardi, "A se stesso" (1833) in *Canti* (1817-1836). Non deve stupire il titolo che ho dato a questa seconda parte del testo: il nihilismo di Leopardi, che ben si lega a quello coevo di Sade e alle visioni successive di Céline e di Kane, non è affatto indifferente al mio, come si evincerà dai paragrafi che seguono. La disillusione dell'uomo sull'uomo ha infinite varianti di visione, di scrittura, di stile.

essere, di proporre, di pormi e di oppormi, di desiderare e appassionarmi, di fare tutto quanto necessiti alla creazione dei miei lavori teatrali, dall'altro, sono legati da fibre tanto invisibili quanto inscindibili, in ogni caso inestricabili.

In questo mio scritto, per quanto concerne Sade e Kane, ho attinto alle mie opere teatrali, a quanto della loro scrittura esperito nel mio lavoro di artista, laddove si decide lo stesso rapporto, indecifrabile, fra me e il mio teatro. Non ho mai – o non ancora – lavorato su Céline, ma la sua opera, per il suo *stile*, potrebbe diventare un oggetto di elezione per la mia, come potrebbe esserlo, per fare un altro esempio, quella dell'*Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo. La mia scelta, quindi, di parlare di questi tre autori, parla anche di me. È lecito, allora, che io mi chieda: cosa hanno in comune le opere degli scrittori su cui ho finora lavorato? Cosa hanno in comune le opere di Joyce e di Sade, di Sofocle e di Wolf, di Ritsos e di Kane, o di D'Arrigo e Céline, che, pur nella loro profonda disparità, renda possibile tracciare curve di omogeneità, disegnare linee di coerenza, individuare forze di coesione tra le mie opere tratte dalle loro, alle loro ispirate? E, in ultima analisi, con gli eventi della mia vita?

\*\*\*

Ogni artista è stato, prima di tutto, un osservatore, un lettore, uno spettatore, un ascoltatore. E continua ad esserlo nei modelli ideali che lui stesso impersona nei confronti della sua stessa opera. Si può andare a scuola di scrittura creativa, frequentare un istituto d'arte, un'accademia drammatica, un conservatorio, ma lo scrittore, l'artista, il regista, il compositore, avranno imparato, autodidatticamente, solo dai maestri di cui avranno amato le opere, quelle opere da cui saranno stati cambiati, ovvero condotti inesorabilmente verso se stessi. Attraverso di esse, alla fine, da noi stessi dovremo imparare, avremo imparato.

Sebbene non sia diventato uno scrittore, io considero il mio primo maestro James Joyce, la cui lettura integrale di *Ulysses* mi folgorò appena diciot-

tenne. La difficoltà della scrittura, e quindi la sfida implicita nella sua lettura, fu il mio primo movente: ricordo ancora le parole dell'amica che per prima me ne parlò: "è il libro più difficile che mai sia stato scritto". Ancora oggi prediligo scritture 'difficili', che esigono da me impegno, singolarità di percorso, altezza di sfida. I diciannove episodi di *Ulysses*, con le loro diciannove forme di scrittura, ognuna determinata dalla diversa natura degli eventi narrati, mi illuminava sul rapporto dialettico tra forma e contenuto, tra l'espressione e il suo oggetto. Qualcosa che andava oltre il libro, la scrittura, la letteratura: un paradigma del processo di creazione artistica.

Così, il testo della mia prima opera teatrale non poté non essere lo *stream of consciousness* di Leopold Bloom, ma già in forma di concerto, già musicale nella struttura, nella sostanza, nel titolo: *Mr Bloom – Ricercare a tre voci dispari e*. Il flusso di coscienza – struttura non monologica ma polifonica, che interessava sia i flussi di Bloom, di Molly e di Stephen, sia il più ampio flusso di vita di Dublino in cui rifluivano – mi aveva imposto, per la sua singolare natura, di creare, in teatro, una forma di espressione ad esso coerente, idealmente isomorfa, in ogni caso inedita. Una *sfida originale* per la mia scena ancora *in fieri*. Una sfida che non mi trovò solo: fu l'attore Franco Mazzi ad accoglierla e a dividerla con me fin dall'inizio, perseguitandola con me ad ogni ripresa, ad ogni riedizione dell'opera teatrale o radiofonica, da *Mr Bloom a Mr Bloom ALP*, da *fluidofiume a fluidodiume : ricorsi*, fino all'ultima edizione televisiva per la RAI<sup>28</sup>, diventando così lo storico, insostituibile interprete di Leopold Bloom<sup>29</sup>.

28 *Mr Bloom - Ricercare a tre voci dispari e*. da *Ulysses* di James Joyce (Roma, Metateatro, gennaio 1984); *Mr Bloom – ALP*, da *Ulysses* e *Anna Livia Plurabella* da *Finnegans Wake*, di James Joyce (Roma, ArgotStudio, novembre 1994). Basati sugli stessi testi: *fluidofiume*, per recitanti, soprano, piano e percussioni (Venezia, Fondazione Cini, XIth International James Joyce Symposium, giugno 1988) e *fluidofiume : ricorsi* (Roma, Teatro Quirino, XVIth International James Joyce Symposium, giugno 1998). Una edizione radiofonica dell'ultima versione, candidata al Premio Italia 1999, è stata registrata per la Radio Svizzera di Lingua Italiana (RSI, Radio 2, Lugano 1998), e una edizione televisiva per RAI Educational (Studi RAI di Napoli, dicembre 2012).

In quel mio primo lavoro del 1984 – carsicamente ripreso, accresciuto e sviluppato in più occorrenze nel trentennio successivo – c'erano già tutti i semi del mio futuro operare, in Joyce e al di fuori di Joyce. Ciò che si evidenziava fin dall'inizio era una linea di tendenza fondamentale: la rinuncia ad una struttura drammaturgica a favore di una tessitura poetica e musicale, sempre più poetica, sempre più musicale. Quando mi trovai ad affrontare testi diversi, anche eminentemente drammaturgici, come *Les aveugles* di Maeterlinck<sup>30</sup> o *l'Oιδιπους Τυραννος* di Sofocle, non a caso lavorato in metrica e in greco antico, lo feci sempre riconducendo la loro drammaturgia alle strutture formali della musica<sup>31</sup>. Più tardi, a cominciare dall'opera che trassi da *Im Stein*, di Christa Wolf<sup>32</sup>, avrei integrato, nelle mie partiture teatrali, flussi di immagini in video come estensioni dei flussi di luci, che fino a quel momento avevo messo in contrappunto con le voci. Un'integrazione che ho ulteriormente elaborato e precisato in "Sinfonia per voce sola" da *4.48 Psychosis* di Kane e in "Làchesis per solo, eco e icona" da *Agamemnon* di Ritsos, il mio lavoro più recente<sup>33</sup>.

29 Biografie e scelte artistiche si intrecciano. Quella prima sfida coincise con la fondazione della compagnia Stravagario Teatro, con cui producemmo, Franco Mazzi ed io, i nostri primi spettacoli.

30 *Et chorus*, da *Les aveugles* di Maurice Maeterlinck (Roma, Metateatro, 1985) vincitore del Premio Opera Prima, Città di Narni 1986.

31 *Opera*, da *Οιδιπους Τυραννος* di Sofocle, con Franco Mazzi nel ruolo di Edipo (Roma, Teatro Trianon, marzo 1991). L'uso di idiomi desueti e il mescolamento di differenti lingue vive sono parte della dimensione musicale del mio lavoro poetico sulla scrittura. In *Hybris* (Napoli, Teatro San Ferdinando, Napoli Teatro Festival Italia 2011), in cui estesi il testo di *Opera all'Oιδιπους επί Κωλονοι*, inserii delle incursioni metateatrali in inglese; in *Amor di lontano*, dal poema omonimo di Jacqueline Risset (Palermo, Teatro Libero, novembre 1992), misi in risonanza i versi in italiano (auto-tradotti dall'autrice) con gli stessi nella sua versione originale e con i versi in provenzale degli antichi *trobador*, al cui tema dell'*amor de lonh* si era ispirata; nel *Tamburo di fuoco*, dal dramma di F. T. Marinetti (Praga, Festival Praga-Europa, Teatro Za Branou, ottobre 1994), concertai la versione italiana con quelle francese e ceca, ad essa coeve.

32 *Nella pietra*, da *Im Stein*, di Christa Wolf, con Anna Paola Vellaccio (Rieti, Teatro Flavio Vespasiano, Premio Dodici Donne, marzo 2010).

33 *Agamemnon*, "Làchesis per solo, eco, icona", da Ghiannis Ritsos, con Franco Mazzi nel ruolo di Agamennone (Roma, OFF/OFF Theatre, marzo 2019).



AGAMEMNON, da Ghiannis Ritsos. Nella foto: Franco Mazzi (Agamennone)

E cosa ho ritrovato, nel testo di Sarah Kane, se non una forma di scrittura composita, complessa, che passa dall'invettiva al verso, dal dialogo all'elenco, dalle sigle alle sequenze numeriche, fino alla resa grafica del bianco? Una scrittura già di per sé poetica, musicale, contrappuntistica: una sfida per la scena teatrale – la sola a cui l'autrice l'abbia espressamente vincolata? E cosa mi attrae in Céline se non il suo *stile*, la sua 'piccola musica', nel cui delirio linguistico l'oggetto della realtà sembra dissolversi per apparire più reale, più vero della realtà?

\*\*\*

Finora ho descritto, *après coup*, ciò che mi attrae e mi interessa, e su cui si esercita il mio lavoro di artista, ma non posso dire perché, *avant coup*, mi at-

tragga e mi appassioni. Le mie scelte attengono alla mia *costituzione*, avrebbe scritto Sade, che mi fa *inclinare* là dove sono necessariamente inclinato, rinviandole a una natura imperscrutabile su cui è del tutto inutile indagare, se non nei termini *erotici* da lui raccomandati. Ma cosa sono questi termini erotici se non un rapporto tra immaginari? La forma che i libertini sadiani conferiscono alle loro passioni è di natura eminentemente teatrale, ed è in quella forma che si realizzano, in quella forma che investono l'immaginario singolare di chi le sente riecheggiare nei meandri del proprio erotismo. La forma delle passioni, vale a dire la loro singolarità, è ciò che le pone oltre i libertini che le hanno concepite, ciò che le rende autonome, e in virtù di essa, equidistanti tanto da lui, quanto dall'eventuale lettore libertino che le declinerà in base al suo erotismo, alla sua lettura. Come opere d'arte.

Negli scrittori di cui ho parlato, eventi forti, duri, tragici hanno caratterizzato le loro vite ripercuotendosi sulle loro opere, così come le loro opere hanno irrimediabilmente condizionato le loro vite, ma per molti artisti il legame tra biografia e arte ha ragioni meno evidenti e dirette. Per l'artista un'opera è già, di per sé, un evento di vita. Scrive Harold Rosenberg, parlando di *action painting*: «Il dipinto come atto è inseparabile dalla biografia dell'artista. L'opera stessa è un 'momento' nella miscela adulterata della sua vita»<sup>34</sup>. Questo vale in modo assoluto per gli artisti della *body art*, per esempio, che occupano totalmente lo spazio dell'opera con cui coincidono, autori ed opere sovrapposti come totalità di uno stesso insieme. Questo vale in maniera del tutto singolare per il teatro – distinto dalla letteratura teatrale – sia in quanto opera per sua natura *in progress*, sia in quanto evento temporale complesso il cui accadere si iscrive in un tempo lineare, che lo rende di per sé irripetibile.

Per quanto provato, un lavoro teatrale si compie solo nel momento in cui raggiunge la scena, il pubblico, in cui lo stesso regista diviene spettatore della sua opera. Solo nel momento in cui la prima luce si accende, il primo suono o la prima parola raggiungono l'orecchio, la prima immagine l'occhio, comincio davvero a sentire, a capire cosa ho messo in scena, cosa

34 «A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a 'moment' in the adulterated mixture of his life» (Rosenberg 1952, 23).

ho messo in atto nel campo di forze della scena. È il felice momento in cui posso cominciare a riscriverlo! Nel breve tempo della sua vita, l'opera sarà da me variata, corretta, incrementata, limata, resa, di replica in replica, sempre più esatta, come una curva asintotica che si avvicina sempre di più, senza mai raggiungerla, alla sua definitiva curvatura. È la sua forma, che via via si precisa per meglio aderire, dialetticamente, al suo oggetto.

L'opera teatrale non può costituire – come quella letteraria, quella visiva, quella plastica, quella filmica o musicale – un'invariante atemporale per future interpretazioni o letture. Non potrà avere una vita postuma, sopravvivere alla sua stessa morte, alla sua non-più-rappresentabilità. Solo nei limiti temporali della sua vita si offrirà allo sguardo dello spettatore, al commento dei critici, all'universo teatrale in cui sarà accettata o rifiutata o dibattuta. La sua critica al mondo si svolgerà nel corso della sua esistenza, parallela – o meglio, asintotica anch'essa – a quella dell'autore, che 'cade' insieme alla sua<sup>35</sup>. Talvolta mi chiedo se io non contraddica questa sua natura, concedendola, creandola come se dovesse sopravvivere al tempo cronologico della sua e della mia vita.

\*\*\*

Il modo di concepire un'opera, di crearla, di presentarla, si incontra o si scontra col modo in cui altri recepiscono, creano o producono. Nell'auto-presentazione che esibisco sulla *home page* del mio sito online, affermo una mia posizione netta, radicale, nei confronti dell'ambito teatrale a cui, necessariamente, mi rivolgo:

Nelle mie note di regia su *SADÉ : opus contra naturam*, riferendomi al mio lustro di produzioni sull'opera del Marchese de Sade, asserivo di aver 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,

35 La registrazione video integrale di un'opera teatrale ne è solo una traccia, che non può restituire né sostituire l'opera colta nel suo vivo accadere. Per quanto mi riguarda, io preferisco che queste tracce diventino opere a sé, da quelle tratte, ma alle quali non devono necessariamente ricorrere per giustificare il valore estetico della loro esistenza.

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. (<[www.enricofrattaroli.eu](http://www.enricofrattaroli.eu)>)

È una dichiarazione di indipendenza, una presa di distanza definitiva, polemica contro i modi di produrre teatro nel nostro paese, e in opposizione al teatro che vi si produce; una presa di posizione che rivendica un modo di procedere alla creazione di un'opera difforme, per principio, dai modi, dalle norme, dalle consuetudini e dai filoni conformisti di innovazione, nonché dalle vessazioni in cui le istituzioni, e non solo, costringono o inducono i teatranti a produrre il loro teatro<sup>36</sup>. Ciò che rivendico, a conti fatti, è di essere unicamente e totalmente al servizio del mio lavoro di artista:

Il mio teatro esiste finché io mi ostino a farlo esistere, inventandomi di volta in volta i modi di produrlo al di fuori delle regole, dei tempi e degli spazi a vario titolo istituzionali, esclusivamente alimentato dalla mia passione di utopie estetiche: le sole dimensioni di utopia – di non distopico 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 Melbourne o a Sidney, al Cairo o a Praga, ma mi ha escluso, nondimeno, dal sistema, o dalla *famiglia* del teatro italiano. Una solitudine, una necessità, la mia, in cui ritrovo, intatta, la mia singolare libertà. (<[www.enricofrattaroli.eu](http://www.enricofrattaroli.eu)>)

Ostinazione a (far) esistere vuol dire operare in un contesto non ricettivo, vissuto come ostile; nel caso specifico, che mortifica l'indipendenza a vantaggio della gregarietà. Nel nostro *bel paese*, si deve essere *riconosciuti*, innanzitutto, quali appartenenti ad una qualsivoglia categoria estetica, ministeriale, sociale o politica, e solo dopo, eventualmente, essere *conosciuti*; ma a quel punto è un fatto trascurabile, e qualsiasi cosa si produca ottiene il fa-

36 Va ascritta a queste scelte la rinuncia alla compagnia Stravagario Teatro, fondata con Franco Mazzi nel 1984, e ai relativi contributi ministeriali a cui attinse fino al 1991, quando decisi di dedicarmi esclusivamente al mio Teatro e non più a quello del Ministero dello Spettacolo.

vore e il plauso degli *adepti ai lavori*<sup>37</sup>. Essere fuori, e da più punti di vista, dal teatro è dunque per me l'unico modo di restarci dentro: pongo così le condizioni di necessità del mio operare, senza le quali il mio lavoro non potrebbe esistere, almeno nella forma in cui per me ha senso che esista:

Il mio è un teatro non tematico, non narrativo, a rigore neanche drammaturgico, ma essenzialmente poetico. Sulla mia scena, le dimensioni testuali, musicali, plastiche e visive si integrano come voci di un unico tessuto compositivo. Una *poiesis* alla cui complessità lavoro in prima persona, curando ogni aspetto, come un video-maker, un musicista, uno scrittore, un regista, un autore o, semplicemente: un artista.

Una dichiarazione di poetica le cui procedure sono implicitamente, assiomaticamente coerenti con le forme che il mio teatro di volta in volta assume e con le scelte metodologiche e produttive che le sostengono, e dalle quali non posso escludere i miei atteggiamenti, le mie posizioni polemiche, i rapporti con i miei interlocutori, la mia solitudine, nonché i tempi anomali su cui distribuisco le mie elaborazioni e le mie imprese<sup>38</sup>.

Quanto affermo trova conforto – e sconforto – in ciò che mi disse Gabriele Lavia, quando ospitò il mio *Nella pietra*, da Christa Wolf, al Teatro India, nel periodo in cui ne fu direttore artistico: «Sei un grande artista, un grande artista... ma non frequenti il teatro!» (è vero, il teatro non mi frequenta!); trova conferma in quanto ebbe a scrivere Franco Cordelli sul *Corriere della Sera*: «Nello spettacolo di Frattaroli, ciò che di nuovo colpisce è l'evidente disparità tra questo regista e tutti gli altri. [...] Frattaroli è Fratta-

37 *Ibidem*. Nell'intestazione mi definisco: «ARTISTA INDIPENDENTE, non affiliato, non appartenente a nessuna corporazione, setta, parrocchia, partito, gruppo, consorzio, famiglia, cosca, cricca, clan, cartello, genere, scuola, accademia, movimento, squadra...» Un posizione scismatica!

38 Non si contano i corsi e i ricorsi di *fluidofiume* (da *Ulysses* e *Anna Livia Plurabella* di Joyce), e sono state cinque le fasi di elaborazione necessarie, tra il 2001 e il 2007, per arrivare al definitivo *S.A.D.E.: opus contra naturam* (dalla filosofia e dall'opera di Sade), per non parlare dei tre anni di incessante operare che hanno preceduto il debutto della mia *Sinfonia per voce sola* (da *4.48 Psychosis* di Sarah Kane), e di un intero anno di scrittura di *Agamemnon*, da Ghiannis Ritsos.

roli e il suo *4.48 Psychosis* è del tutto diverso da ogni altro.» (Cordelli 2018, 33) trova riscontro in quanto ribadito da Marco Palladini in una recensione sullo stesso lavoro: «Frattaroli è un grande isolato della scena italiana. Pur essendo un regista autore di raro rigore critico e di squisita eleganza formale. La sua natura di artista orgogliosamente indipendente lo ha preservato da compromessi di ogni tipo con il sistema e le sue regole» (Palladini 2018). Tutto ciò mi lusinga, mentre conferma la mia paradossale (o logica) posizione: quella, letteralmente, di un *outsider* di eccellenza! Un privilegio impagabile, ma non gratuito.

\*\*\*

Forse la mia vocazione, talvolta mi chiedo, era la composizione musicale e, non avendola seguita, l'ho recuperata curvandola in arte teatrale? Eppure, anche le dimensioni visive, poetiche o strettamente teatrali del mio lavoro, fosse anche in misura diversa, mi riguardano tutte. La creazione di opere visive, per esempio, ha preceduto e seguito, fin dalla prima adolescenza, la mia attività teatrale. Potrei definirla un mio *Violon d'Ingres*<sup>39</sup>, una passione parallela, talvolta privata (donazioni amicali), altre volte pubblica (mostre personali o collettive), che scorre all'ombra di quella 'ufficiale' delle opere teatrali. O forse il teatro è il luogo privilegiato in cui le diverse dimensioni estetiche – musicali, poetiche, sceniche, visive – hanno potuto convergere e confluire, mentre il paradigma della scrittura musicale mi forniva il sistema – la partitura – in cui non giustapporre, non sommarle, ma metterle in contrappunto, in relazione armonica fra di esse? Ponendomi queste do-

39 L'espressione francese "avoir un violon d'Ingres", risale alla passione di Ingres per la musica, parallela, ma, per l'artista, non subordinata a quella per la pittura. Essa definisce «quelle passioni meno visibili pubblicamente; talvolta ossessioni, che oggi come in passato si affiancano alle pratiche 'ufficiali' ... intrecciandosi ad esse, accompagnandole, 'deviandole' e rendendone più denso il pensiero artistico». Dalla presentazione della mostra *Le Violon d'Ingres*, a cura di Chiara Parisi, in cui sono stati affiancati, tra altri, i *Violon d'Ingres* di Apollinaire, Artaud, Beckett, Cocteau, Eisenstein, Fellini, Genet, Kafka, Magritte, Mandela, Pasolini, Schönberg (Villa Medici, Roma, 1 novembre 2018 – 3 febbraio 2019, <<https://www.villamedici.it/mostre/le-violon-dingres/>>, 06/2019).

mande, mi tornano in mente alcune considerazioni che esposi nelle mie note ad *Opera*, il primo lavoro che dedicai, nel 1990-91, all'*Oidipous Tyrannos* di Sofocle, e in cui, per rispondere a domande simili, paragonavo la mia opera ad una *Chimera* (il mostro concepito dai greci come animale di forma intermedia tra animali noti):

Non una *Chimera* risultante da una contaminazione, da una mescolanza tra arti diverse (né quale compimento di una nuova aspirazione all'opera totale), ma un oggetto a dimensione estetica complessa, che partecipa di gradi di libertà molteplici dell'espressione. Tale dimensione non somma libertà espressive appartenenti a discipline diverse (anzi, può costituirne una contrazione): il grado di libertà raggiunta non pertiene interamente a nessuna di esse. Tale dimensione estetica (mi concedo l'analogia invocando la clemenza dei matematici) è una dimensione frazionaria, compresa tra interi estetici, vale a dire: una *dimensione frattale*.

*Nomina sunt omina: anagrammando: erro con i frattali!* Se mi ritrovo ad applicarmi, e rigorosamente da solo, a tutte le dimensioni estetiche di ogni mia opera, senza delegare la musica al compositore, la scena allo scenografo, le immagini al *videomaker*, le luci al *light designer*, come farebbe un comune regista, è perché io non sono, esattamente, o soltanto, un regista. Confesso che se avessi dovuto mettere in scena drammi, commedie o tragedie limitandomi a dirigere gli attori e a collaborare con i professionisti di cui sopra, non mi sarei mai dedicato al teatro. La regia, sebbene nel corso del novecento abbia finito per assumere carattere autoriale (da cui il cosiddetto 'teatro di regia') è per me solo una funzione, che assolvo, necessariamente, nel momento stesso in cui l'opera va in scena. Meno strettamente drammaturgica è la mia scrittura, tanto più teatrale è la dimensione in cui è necessario si svolga. In questo mi sento molto vicino all'ultima Kane, che destina al teatro, e solo al teatro, una scrittura che formalmente lo nega e lo sfida in ogni sua convenzione. E sorprendentemente vicino a Céline, quando afferma: «...mi orienterei sulla musica se potessi scegliere, se mi si chiedesse cosa

vorrei come carriera artistica, ebbene io chiederei di essere un musicista, no?, è evidente, no? O poeta, poeta, no?»<sup>40</sup>.

Gli aspetti biografici, di qualsivoglia entità, finiscono sempre per delineare un carattere, e sono in genere le singolarità, i difetti, le debolezze, le storture, i capricci, le manie che tratteggiano una vocazione e rendono possibile sia la riuscita sia il fallimento dell'opera di un autore. Se è vero, come scrive Eraclito, che «il carattere dell'uomo è il suo destino» gli aspetti del mio carattere non possono che definire le condizioni di esistenza delle mie stesse opere e del mio operare. Se io dovessi scrivere la mia autobiografia, mi chiedo, come mi muoverei? Dovrei procedere a ritroso, certo, collazionando i fattori caotici, gli eventi casuali, le condizioni costanti o mutevoli da cui sono partito o in cui mi sono imbattuto. Ma quali ricorderei, quali sceglierei, quali ometterei, quali adatterei, o deformerei, o trasfigurerei per renderli coerenti con il percorso seguito nella realizzazione delle mie opere, nel perseguimento di quella che potrei chiamare, a tutti gli effetti, la mia poetica, e, non ultima, con l'immagine della mia figura d'autore<sup>41</sup>? Come imbastirei la mia opera autobiografica, coerente con la biografia della mia opera, opere entrambe?

James Hillman, nel suo celebre *The Soul's Code*, indica nel «*daimon* l'elemento antibiografico» per eccellenza, il «grande contraffattore», il «nemico

40 «Si j'avais à choisir, si on m'avait demandé ce que je voulais, dans la carrière artistique, j'aurais demandé à être musicien, n'est-ce pas, évidemment, n'est-ce pas. Ou poète, poète, n'est-ce pas» (Céline 1990 [1955], 102).

41 Mi viene in mente un episodio singolare della mia storia d'artista: la conferenza stampa di *Opera* al Centre Culturel Saint-Louis de France (1991). Ascoltavo Jacqueline Risset, che mi presentava, come se non parlasse di me, ma di qualcun altro, tanto mi stupivano le sue parole. Ero arrivato in crisi profonda, quasi disperata, per l'avventura inedita dello spettacolo, ormai sotto debutto, ma le sue parole, volte a mettere in luce la mia figura e il mio lavoro d'artista, dissolvevano, piano piano, la mia disperazione. A mano a mano che Risset avanzava nel suo discorso, io coincidevo sempre di più con quell'artista coraggioso, dalle scelte estetiche inusuali e rischiose: con l'artista e con le opere di cui lei parlava: le mie. Fu con l'audacia dell'artista delineato da Jacqueline Risset che passai a presentare il mio lavoro: il me vissuto aveva finito per identificarsi con il me biografico, il me da lei narrato.

delle narrazioni razionali», colui che si oppone alla soluzione del «conflitto archetipico tra opera e vita», alla «necessità archetipica dell'occultamento»<sup>42</sup>. Per raccontare la vera verità, secondo Hillman, si deve deformare la storia:

Falsificazioni e vanterie non sono mere coperture, fantasticherie, mitomania. Dicono della paura di una perdita, la paura di essere colonizzati, ridotti in schiavitù da un sistema normalizzatore, il quale, catturando la nostra anima nella biografia, potrebbe rivelarsi troppo forte e portarcela via. (Ivi, 329)<sup>43</sup>

\*\*\*

Che l'opera appartenga al suo creatore non implica che sia *di sua proprietà*, non ne possiede, soprattutto, il senso estetico. Al contrario, al di là dei legami che l'opera intrattiene con il carattere, l'immaginario, il corpo, il desiderio, la vita dell'autore, l'autonomia estetica dell'opera resta, alla fine, intatta, intangibile nella sua oscurità. L'opera non parla, né dell'autore né al lettore o all'astante. L'opera è muta, ostinatamente muta. Se parlasse, la sua esistenza sarebbe inutile e vana.

Chiosa ancora Céline: «Lo scrittore non deve far altro che lavorare, e poi tacere. È tutto. Il lettore lo guardi o non lo guardi, lo legga o non lo legga; riguarda solo lui, e basta. L'autore deve solo sparire» (Céline 2018, 117-118, trad. it. di Ceronetti)<sup>44</sup>.

La relazione tra opera e autore è una 'scatola nera', ma che, al contrario dei dispositivi aerei o navali destinati a fornire i dati decifrabili, che consen-

42 «Is the genius who is the antibiographical factor ... the great disguiser ... the enemy of rational accounts ... the archetypal conflict between work and life ... the archetypal necessity of concealment» (Hillman 1996, n.p.).

43 «The disguises and boastings are not mere cover-ups, daydreams, and grandiose fantasies. They are fears of loss, fears of colonization, fears of slavery to a normalizing system that, by capturing my image in biography, might take over and walk away with my soul» (ivi, n.p.).

44 «L'écrivain n'a qu'à faire un boulot e puis se taire. C'est tout. Le lecteur le regarde ou le regarde pas, le lit, le lit pas, et c'est lui que ça regarde, et puis c'est tout. L'auteur n'a qu'à disparaître» («Entretien avec André Parinaud», in Céline 1976 [1961], 187-188).

tono di risalire ai motivi di una catastrofe, resta, in ultima istanza, indecifrabile, racchiude e cifra il rapporto 'catastrofico' di rovesciamento della vita in arte, della vita dell'autore nella vita dell'opera, e viceversa; un rapporto necessario, sostanziale, assoluto e quindi intraducibile, in ultima analisi, se non nei termini dell'opera stessa. Scrive Arturo Nathan: «L'arte ha un solo soggetto: lo spirito del suo autore, in ciò che contiene di profondo, di nascosto e in quanto fa parte della sua vita intima» (Cordelli 2018, VIII). È in ragione di questa oscura appartenenza all'autore che l'opera può appartenere, altrettanto oscuramente, al lettore: se fosse scritta per lui sarebbe un atto vuoto, un falso, una 'patacca', direbbe Céline, il quale affermava, 'autobiograficamente', e profeticamente:

Ho messo la mia pelle sul tavolo, perché, non dimenticatelo, la grande ispiratrice è la morte. Se non mettete la vostra pelle sul tavolo, non avrete nulla. Si deve pagare! Quello che è fatto gratuitamente non vale niente, vale meno di niente. Allora, si avranno scrittori gratuiti. Attualmente, abbiamo solo scrittori gratuiti. E ciò che è gratuito puzza di gratuito.<sup>45</sup>

Un programma di intelligenza artificiale potrà simulare la scrittura di un'opera letteraria, completare una sinfonia incompiuta – come recentemente è accaduto – ma non potrà mai raggiungerla, realizzarla nella sua assenza – e perché mai dovrebbe? – per l'assenza di corpo, di immaginario, di inconscio, di vita umana, che soli conferiscono all'arte la sua sostanza, la sua unica ragione di esistere. Anche in regime di post-umanità.

45 «Alors j'ai mis ma peau sur la table, parce que, n'oubliez pas une chose, c'est que la grande inspiratrice, c'est la mort. Si vous ne mettez pas votre peau sur la table, vous n'avez rien. Il faut payer! Ce qui est fait gratuit est raté et même plus que raté. Alors, vous avez des écrivains gratuits. A l'heure actuelle, vous n'avez que des écrivains gratuits. Et ce qui est gratuit, pue le gratuit» (Céline 1959, 15).

## Riferimenti bibliografici

Adorno T.W. (2009), Teoria estetica, trad. it. di Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1973 [1970]), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Apollinaire Guillaume (1909), *L'Œuvre du Marquis de Sade*, Paris, La Bibliothèque des Curieux.

Baudelaire Charles (1885 [1868]), *Théophile Gautier*, in Lévy Calmann, *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, Paris, Calman Levy, 151-190.

Céline L.-F. (2011), *Pantomima per un'altra volta*, trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Torino, ebook Einaudi. Ed. orig. (2014 [1952]), *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard.

— (1990 [1955]), “Entretien avec Louis-Ferdinand Céline”, intervista radiofonica di Robert Sadoul realizzata per la radio Svizzera-Romanda nel marzo 1955, *Magazine littéraire* 280, 94-103.

— (1980), *Colloqui con il Professor Y*, trad. it. di Gianni Celati, Lino Gabellone, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2014 [1955]), *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard.

— (2006 [1957]), “L'argot est né de la haine”, <[https://www.lexpress.fr/culture/livre/voyage-au-bout-de-la-haine-avec-louis-ferdinand-celine\\_590832.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/voyage-au-bout-de-la-haine-avec-louis-ferdinand-celine_590832.html)> (06/2019).

— (1957), “Voyage au bout de la haine... avec Louis-Ferdinand Céline”, intervista di Madeleine Chapsal, *L'Express*, 14 juin, <[https://www.lexpress.fr/culture/livre/voyage-au-bout-de-la-haine-avec-louis-ferdinand-celine\\_590832.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/voyage-au-bout-de-la-haine-avec-louis-ferdinand-celine_590832.html)> (06/2019).

— (1959), intervista di Louis Pauwels e André Brissaud per la Radio-Télévision Française, registrata a Meudon nella primavera del 1959, <[http://www.ubu.com/historical/celine/celine\\_pauwels.pdf](http://www.ubu.com/historical/celine/celine_pauwels.pdf)> (06/2019).

— (2018), “A lezione da Céline”, in L.-F. Céline, *Un profeta dell'apocalisse*, trad. it. di Guido Ceronetti, Milano, Edizioni Bietti, 117-118. Ed. orig. (1976 [1961]), “Entretien avec André Parinaud”, *Arts* 830, 3; poi in Id., *Cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, Paris, Gallimard, 187-196.

— (1981), *Chansons*, éd. de Frédéric Monnier, Paris, La Flûte de Pan.

— (1991), *Lettres à la N.R.F. Choix 1931-1961*, éd. de Pascal Fouché, Paris, Gallimard.

Cordelli Franco (2018), “Aprite il sipario, (la vita) è finita”, *Corriere della Sera*, 18 febbraio.

— (2018), *Prefazione*, in Vittorio Sgarbi, *Il novecento. Dal futurismo al Neorealismo*, Milano, La Nave di Teseo, p. VIII.

Covelli Meek G.O. (2014), *Il teatro di Sarah Kane fra biografia, performance e scrittura*, tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, Bologna, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, <<https://manualzz.com/doc/9251845/covelli-tesi>> (06/2019).

de Sade D.-A.-F. (1989), *Le Centoventi Giornate di Sodoma*, trad. it. di Giuseppe di Col, Milano, SE. Ed. orig. (1975 [1904]), *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, Paris, Union générale d'Éditions.

— (2003), *Sade polémiste: Idées sur les romans et sur le mode de la sanction de lois*, Paris, Éd. Mille et une nuits.

Frattaroli Enrico (2015), *ENVOY, verso : in : attraverso : da : Giacomo Joyce*, con una postfazione di Donatella Pallotti, *Quaderni di SijIS, 2 – Suppl. Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 5, Firenze, Firenze UP, <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-sijis/article/view/17635>> (06/2019).

Hillman James (1997), *Il codice dell'anima*, trad. it. di Adriana Bottini, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1996), *The Soul's Code*, London, Random House.

Joyce James (1975), *Ulisse*, trad. it. di Guido de Angelis, Milano, Mondadori. Ed. orig. (1986 [1922]), *Ulysses*, London, Penguin Books.

Kane Sarah (2015 [2001]), *4.48 Psychosis*, London, Bloomsbury Methuen Drama.

Lagioia Nicola (2011), “Céline, l'eterno guastatore vinto dalle virgole”, *Il Sole 24 ore*, 20 marzo, <[https://st.ilssole24ore.com/art/cultura/2011-03-20/celinee-terno-guastatore-vinto-082134.shtml?refresh\\_ce=1](https://st.ilssole24ore.com/art/cultura/2011-03-20/celinee-terno-guastatore-vinto-082134.shtml?refresh_ce=1)> (06/2019).

Muray Philippe (2001), *Céline*, Paris, Gallimard.

Palladini Marco (2018), “Quattro diversi modi di vivere e morire in scena: Tiezzi-Lombardi, Frattaroli, Di Marca, Teatro Valdoca”, *Malacoda.it*, 2, <<https://malacoda3.webnode.it/quattro-diversi-modi-di-vivere-e-morire-in-scenatiezzi-lombardi-frattaroli-di-marca-teatro-valdoca/>> (06/2019).

Rosenberg Harold (1952), “The American Action Painters”, *Art News*, LI, 8, 2223 e 48-50.