

# DIVADELNÍ NOVINY

Praga, 4 ottobre 2011

## ENRICO FRATTAROLI: IO CREDO NELLA VERITA' CRIMINALE DELL'ARTE

Intervista di Hana Součková

**Gli ultimi sette anni della tua attività di autore e regista teatrale sono stati interamente dedicati a Sade. Come ti è nato il desiderio di lavorare su questo autore?**

Mi è venuto durante la lettura delle *120 giornate di Sodoma*, nell'agosto del 1989. Vent'anni fa. Ho stilato il primo progetto nel 2000, ma ho cominciato a realizzarlo solo nel 2002. Da allora, ho messo in scena cinque spettacoli diversi. L'ultimo, il definitivo, *SADÉ : opus contra naturam*, è del 2007. Complessivamente, vent'anni di letture, di desideri, di progetti, di realizzazioni... E non è ancora finita. Quest'anno il lavoro ricomincerà a prendere corpo nei luoghi reali, e sempre diversi, delle città visitate da Sade nei suoi viaggi in Italia, ospitato dai festival che avranno avuto l'audacia di ospitarlo: il *Napoli Teatro Festival Italia*, i *Teatri delle Mura* di Padova.

**Cosa ti ha attratto in modo così prepotente nell'opera di Sade?**

Sade ha profondamente coinvolto il mio immaginario, attraendomi con la passione della sua lucidità e la lucidità della sua passione, con la coerenza assoluta tra la sua scrittura e la sua vita, con l'onestà del suo pensiero portato ai limiti del concepibile. Ho voluto rappresentare Sade perché è irrepresentabile, perché ci mostra la parte più oscura del «cuore umano»: la più inaccettabile, la più disumana. Il vero scandalo di Sade non è la crudeltà del suo erotismo, infatti, ma delle sue verità.

**In *SADÉ : opus contra naturam* ti firmi ed entri in scena come "autore libertino". E' la prima volta che svolgi un ruolo da attore in un tuo spettacolo. Che cosa ti ha spinto a metterti in scena?**

Ho affrontato Sade *sadianamente*, disponendomi a una lettura eccessiva (integrale e continuata), a una dedizione eccessiva (senza limiti prefissati di disponibilità e di tempo), a un coinvolgimento eccessivo (oltre i limiti professionali normalmente attribuiti al mio ruolo), convinto che l'opera di Sade non possa essere letta a distanza, ma debba essere immaginata empaticamente: che vi ci si debba immergere, ed eccessivamente, dal momento che è una scrittura eccessiva.

Ma c'è di più. Nell'introduzione alle *120 giornate di Sodoma*, Sade si rivolge all'«amico lettore» invitandolo a servirsi al «magnifico banchetto di seicento portate» che sta per offrirgli, di cercarvi «ciò che si confà ai suoi gusti» e di «perdervi sperma». In altre parole, Sade invita il lettore a leggere il testo come un libertino, a mettersi in gioco eroticamente coinvolgendo nella sua lettura il proprio immaginario. Ebbene, è questa 'lettura' il principio drammaturgico su cui si fonda il mio lavoro teatrale. Io sono autore, dunque, in quanto «amico lettore»: un ruolo che solo io posso assumere e a cui non posso rinunciare senza vanificare il mio stesso lavoro. In altre parole: non sono stato io a mettere in scena Sade, è stato Sade a mettermi in scena.

**In tutta la tua vita hai realizzato spettacoli assolutamente originali, spesso distanti sia dal teatro convenzionale che dalle tendenze del momento. Come definiresti la tua posizione nel teatro italiano?**

Nel saggio che ho scritto per la rivista canadese *L'Annuaire théâtral* sul mio lavoro sadiano, a un certo punto affermo: «Il mio lavoro teatrale su Sade è stato possibile a condizione di restare 'fuori dal teatro', saldamente connesso alla natura e al ritmo del mio procedere in Sade, e di Sade in me, dissociato per principio dagli spazi, dai tempi e dai modi di produzione e distribuzione del teatro in Italia». In questa frase credo sia perfettamente espressa la mia posizione, sia rispetto al mio modo di fare teatro, sia al modo delle istituzioni italiane di amministrarlo.

In primo luogo, io non amo sentirmi affiliato – né alle corporazioni teatrali, né alle famiglie politiche, né alle tendenze della scena – e questo è un primo senso del sentirmi 'fuori dal teatro'. In secondo luogo,

ma più importante, ciò che amo è perseguire una verità estetica, nel senso più ampio e profondo del termine, preferisco quindi che a dettare i tempi e i modi di questa impresa sia l'opera che ho posto in essere. Ed è un secondo modo, questo, di 'essere fuori' del teatro per essere più dentro al mio.

Amo le sfide. Mi piace concepire il teatro sempre 'contro' qualcosa o qualcuno. Dice Genet, che senza crimine non ci sarebbero artisti, indicando nel crimine, nella «materia che resiste» la sostanza stessa dell'arte. Ecco, io non credo alle rivoluzioni artistiche – che tendono a ristabilire, come ogni rivoluzione, la legalità e l'ordine – credo alla dimensione 'criminale', vale a dire irriducibilmente 'illegale' dell'arte. O almeno di certa arte.

### **Come trovi le risorse economiche per realizzare, da artista indipendente, i tuoi spettacoli?**

Anche da un punto di vista economico-produttivo, la mia posizione nel teatro italiano è assolutamente singolare. Io e Franco Mazzi, l'attore con il quale fondai la Compagnia Stravagario nel 1982, credo siamo stati i soli, in Italia, ad aver prima ottenuto e poi volontariamente rinunciato alle sovvenzioni dello stato e a continuare, – malgrado ciò, o forse proprio per questo – a fare teatro. Il nostro teatro. Questa rinuncia, ormai ventennale, è dovuta a ragioni di assoluta incompatibilità tra il modo burocratico, vessatorio e corporativo in cui le nostre istituzioni sovvenzionano il teatro, e quello appassionato, insofferente alle regole e fortemente indipendente in cui io invece concepisco e realizzo il mio. Per produrre i miei lavori, mescolo contributi di natura diversa, agisco in co-produzione con istituzioni locali, con festival e ricorro a mecenati o sponsor; in altre parole, mi reinvento, di volta in volta, gli interlocutori e il sistema, e lavoro quanto più possibile sulle idee e quanto meno possibile sui mezzi.

### **E gli altri teatranti italiani?**

I teatranti italiani non hanno mai seriamente contestato questo sistema. Assuefatti a una relazione drogata e perversa con le istituzioni, se ne lamentano, ma la subiscono e al tempo stesso ne approfittano, senza mai metterla in discussione. E' molto difficile essere artisti indipendenti in Italia. Non c'è nulla che sia a favore di questa posizione. Anzi, è esattamente il contrario. Queste mie affermazioni sono polemiche, ma non costituiscono una rivendicazione, sono, semmai, una presa di distanza, o, se vogliamo, un'affermazione di solitudine. Una distanza ed una solitudine che evidentemente — pur non assolvendo nessuno — sono consustanziali al mio modo di immaginare e di creare il teatro.

### **Sei un artista indipendente e non hai una compagnia teatrale. Per realizzare le tue opere, collabori con gli stessi artisti o li cambi di volta in volta in base alle esigenze dei tuoi lavori?**

Ho un nucleo molto ristretto di artisti con cui lavoro da molti anni. Franco Mazzi è da sempre il protagonista di quasi tutti i miei lavori, sia teatrali che radiofonici. A lui ho dedicato il lavoro sul flusso di coscienza di Joyce e sulla tragedia di Edipo. Altri hanno seguito per lunghi tratti il mio percorso, o ancora lo seguono, come gli attori Galliano Mariani e Anna Cianca o il musicista Enrico Venturini, tuttora impegnati nel *voyage* sadiano. Ci sono imprese che vanno affrontate con una squadra affiatata, fiduciosa di arrivare al punto, pur nei rischi o nelle difficoltà del momento, di qualunque genere siano.

### **Tu sei un regista teatrale, ma ti occupi anche di arte visiva, di arte acustica... La tua figura potrebbe essere assimilata a quella di un artista rinascimentale?**

Non mi considero un regista, ma un artista teatrale a tutto campo. La regia è per me solo una delle diverse funzioni che assolvo nella costruzione di un'opera teatrale (non ho mai firmato da regista ma sempre da autore). In teatro, amo realizzare le mie opere occupandomi personalmente di ogni aspetto: traduco i testi, disegno lo spazio scenico (talvolta costruisco io stesso elementi della scenografia), scrivo partiture per voci recitanti che concepisco in stretta relazione con quelle musicali e seguo la composizione delle parti musicali insieme ai musicisti con cui collaboro. Mi piace rendere coerenti tutti gli elementi con la mia idea, per questo non delego mai parti del mio lavoro a specifiche figure professionali (scenografi, compositori ecc...); quando mi è accaduto, poi me ne sono pentito. Al di fuori del teatro, incido opere per la radio (anche i miei lavori teatrali sono tutti ascoltabili in CD), espongo opere d'arte plastica, realizzo installazioni multimediali, presento video... ma ci si limita ad essere di "multiforme ingegno", non artisti rinascimentali, quando non c'è Rinascimento.

**Nella tua teatrografia, alcuni lavori si presentano più volte a distanza di anni, specificamente i lavori tratti da Joyce, da Sofocle e da Sade.**

*Ulisse* e *Finnegans wake* di Joyce sono stati per me un'epifania dell'opera d'arte. In Joyce, ho conosciuto la coerenza, portata fino agli estremi limiti, di un'idea estetica. Attraverso gli spettacoli dedicati alla sua scrittura ho sviluppato dimensioni essenziali della mia poetica teatrale.

All'*Edipo tiranno* di Sofocle – la tragedia per antonomasia – ho dedicato tre spettacoli, di cui il secondo e il terzo integralmente in greco antico. Ne avrei realizzato un quarto (nel 1999 e nel 2000), se situazioni 'poco chiare' degli interlocutori a cui l'avevo proposto non mi avessero costretto – ma solo al momento – a rinunciarvi.

Alla gigantesca figura di Sade ho dedicato vent'anni di vita, di lettura, di pensiero, e un accanimento senza pari. Mentre le opere da Joyce e da Sofocle, riprese a distanza di anni, conseguivano risultati per me soddisfacenti al di là del livello raggiunto, in Sade ogni lavoro tendeva al successivo, finché, con il quinto, non ho raggiunto la forma di rappresentazione immaginata e perseguita.

Lo *stream of consciousness*, la tragedia greca, l'illuminismo eretico di Sade sono i tre fulcri intorno a cui si è plasmata la mia poetica. Tre scritture in discesa, una più in profondità dell'altra, nella coscienza umana: dalla superficie mobile e leggera del monologo interiore joyceano, alle profondità telluriche della coscienza tragica, agli abissi inferi del «cuore umano» di Sade. Senza mai uscire dall'uomo. Senza mai uscire da me stesso.

**Come sorgono questi lavori nella tua immaginazione?**

Anche se nascono per un caso, i motivi che mi spingono a intraprendere e a perseguire un lavoro sono legati a un processo poetico che mi appartiene profondamente, al di là delle motivazioni stesse. È questa poetica profonda che si impone sempre, che si tratti di passioni come quella per Sade o opere commissionate come il *Tamburo di fuoco* di Filippo Tommaso Marinetti.

**Parli dello spettacolo con cui sei venuto a Praha per la prima volta?**

Sì, esattamente. *Il tamburo di fuoco* fu co-prodotto dal Festival Praga Europa e debuttò al Teatro Za Branou nell'ottobre del 1994. Lo spettacolo fu interpretato in lingua italiana e ceca (era l'attrice praghese Hana Součková a dare voce a Mabima, protagonista femminile del dramma), in memoria della rappresentazione che ne fu data allo Stavovské Divadlo di Praga il 10 dicembre del 1922. Successivamente – quell'anno si celebrava il cinquantenario della morte di Marinetti – abbiamo rappresentato *Il tamburo di fuoco* in numerose città italiane, a New York, al Cairo, a Podgorica, ma la serata allo Za Branou rimane per me indimenticabile per il calore, per la passione unici, direi, con i quali fu accolto. A tutt'oggi, il mio ricordo di Praha porta con sé il sapore di quella serata.