

"SINFONIA PER VOCE SOLA"

KANE con MAHLER

« GUARDATEMI SVANIRE »

Sarah Kane si toglie la vita il 20 febbraio del 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 del 2000, nella sala del Royal Court Jerwood Theatre Upstairs, con la regia di James Macdonald, che aveva già lavorato con 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 del 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 di 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*) di Kane con l'anacrusi dell'*Adagissimo* (le note in levare della prima misura). Ho cominciato accordando i suoi primi versi con i LA belle molle 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/ricostruzione/trasfigurazione dell'*Adagissimo*. Entrambe le composizioni sconfinano nell'orizzonte di silenzio a cui le ultime semibreve, le ultime sillabe, sono destinate. Un silenzio già iscritto 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 la cura 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 la persona amata su cui riversa la sua passione, la sola che l'abbia / *toccata da qualche parte e così dannatamente a fondo da non riuscire a crederci* /, ma che resta per lei inaccessibile, 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 ed 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 di 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, ma soprattutto 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 '900 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 leggi accumulati, aste microfoniche 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 stagiato 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, inaccessibile 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 ed 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 *silenzj* e i *lungi silenzj* 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 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 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 PREMURIOSI? »

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 riempi 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 di 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 »

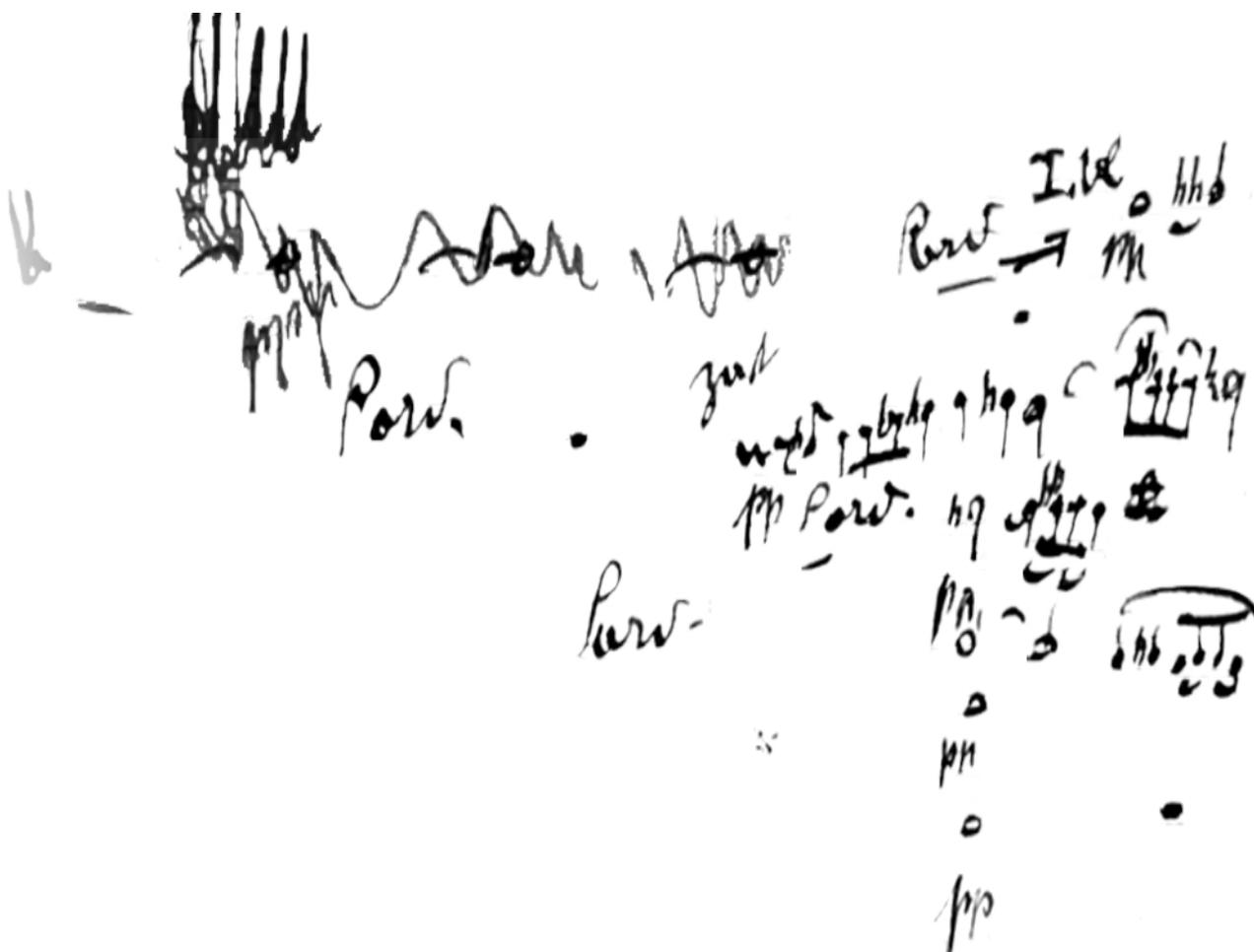
Ho messo in risonanza l'opera con se stessa attingendo alla natura complessa, eterogenea e discontinua della sua disposizione e amplificandola su diversi piani. Ho affidato le diciotto diagnosi, che compongono la quattordicesima scena, ai caratteri di una tastiera e li ho distribuiti ad articolare le 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 Sa-

rah 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



Si ringraziano:

MÉDIATHÈQUE MUSICALE MAHLER, PARIS, COLL. HENRY-LOUIS DE LA GRANGE
per la gentile concessione del manoscritto autografo di Gustav Mahler

e inoltre:

Franco Mazzi, Francesco Marini e Riccardo Scarpulla

www.enricofrattaroli.eu