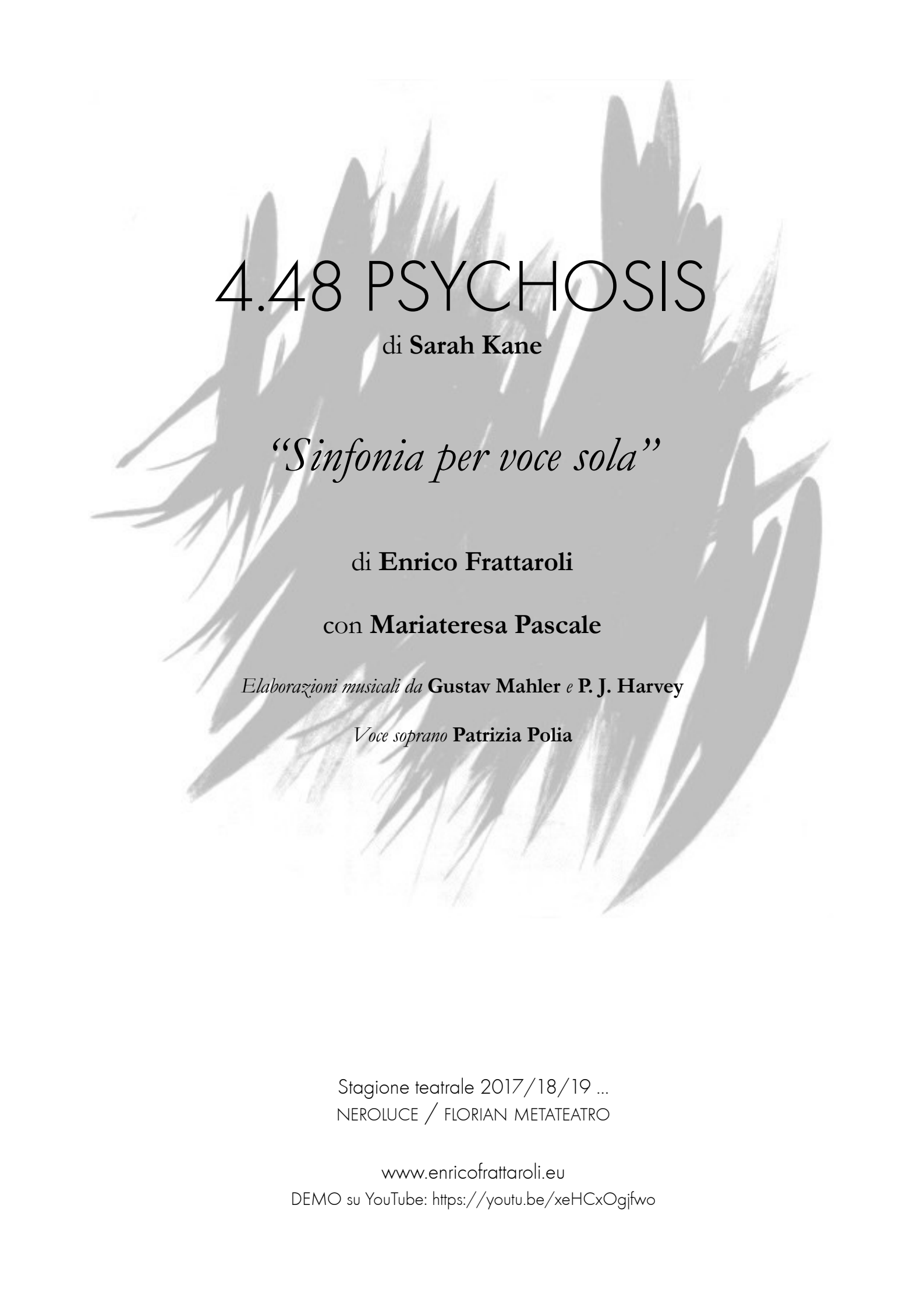




4.48 PSYCHOSIS

di **Sarah Kane**

“Sinfonia per voce sola”

di **Enrico Frattaroli**

con **Mariateresa Pascale**

Elaborazioni musicali da **Gustav Mahler e P. J. Harvey**

Voce soprano **Patrizia Polia**

Stagione teatrale 2017/18/19 ...

NEROLUCE / FLORIAN METATEATRO

www.enricofrattaroli.eu

DEMO su YouTube: <https://youtu.be/xeHCxOgjfwo>

« Io scrivo per i morti i non nati »

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 ucciso.». 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 la Kane per la produzione di *Blasted*.

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

Sono tornato alle prime battute, e del dramma e della partitura, facendone coincidere gli attacchi: la citazione dialogica in *incipit* (quasi in *exergo*) della Kane con l'anacrusi dell'*Adagissimo* (le note in levare della prima misura). Ho quindi accordato i suoi primi versi con i LA bemolle destinati ai contrabbassi, ai violoncelli e alle viole della seconda battuta. Ma muovendo a ritroso, decostruendo il brano, trattando l'*Adagissimo* come un'opera *in itinere*, procedendo come un compositore: saggiando accordi e temi al pianoforte per sovrapporli a tratti con gli archi immaginati, a tratti con tutta l'orchestra. E, in alcuni passaggi, spingendomi più là: virando il pianoforte in clavicembalo, gli archi in coro o in chitarra elettrica, ed innestando in corso d'opera 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.

La prefigurazione, se non il progetto compositivo del suicidio si svolgono di pari passo con la costruzione – o decostruzione – nota per nota, dell'*Adagissimo*. Entrambe le composizioni sconfinano nell'orizzonte di silenzio a cui le ultime semibreve, le ultime parole sono destinate. Un silenzio già emerso nelle sospensioni o intessuto nei *pianissimo* degli archi di Mahler come nei bianchi del testo o nei versi ellittici della Kane.

KANE con P. J. HARVEY

« Vaffanculo »

4:48 *psychosis* è una costellazione di ventiquattro scene – unità, segmenti, sintagmi, sezioni, stanze... – 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 su cui abbia riposto la sua fiducia e dal quale si è sentita tradita, oppure contro l'uomo su cui riversa la sua passione, il solo che l'abbia «toccata da qualche parte e così dannatamente a fondo da non riuscire a crederci», ma che resta per lei inattuabile, 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), 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 PJH su un identico tempo metronometrico) a formare un inedito bordone che, nella diciannovesima scena, si iscrive esattamente nelle penultime dieci misure dell'*Adagissimo* di Mahler. Il lato *romantico*, introspettivo della Kane in contrappunto con l'accento aspro e graffiante delle sue invettive, con i toni lucidi del suo sentire disseminati lungo tutto il testo. Coniugazione, se non di «anima e corpo», di due stati dell'anima.

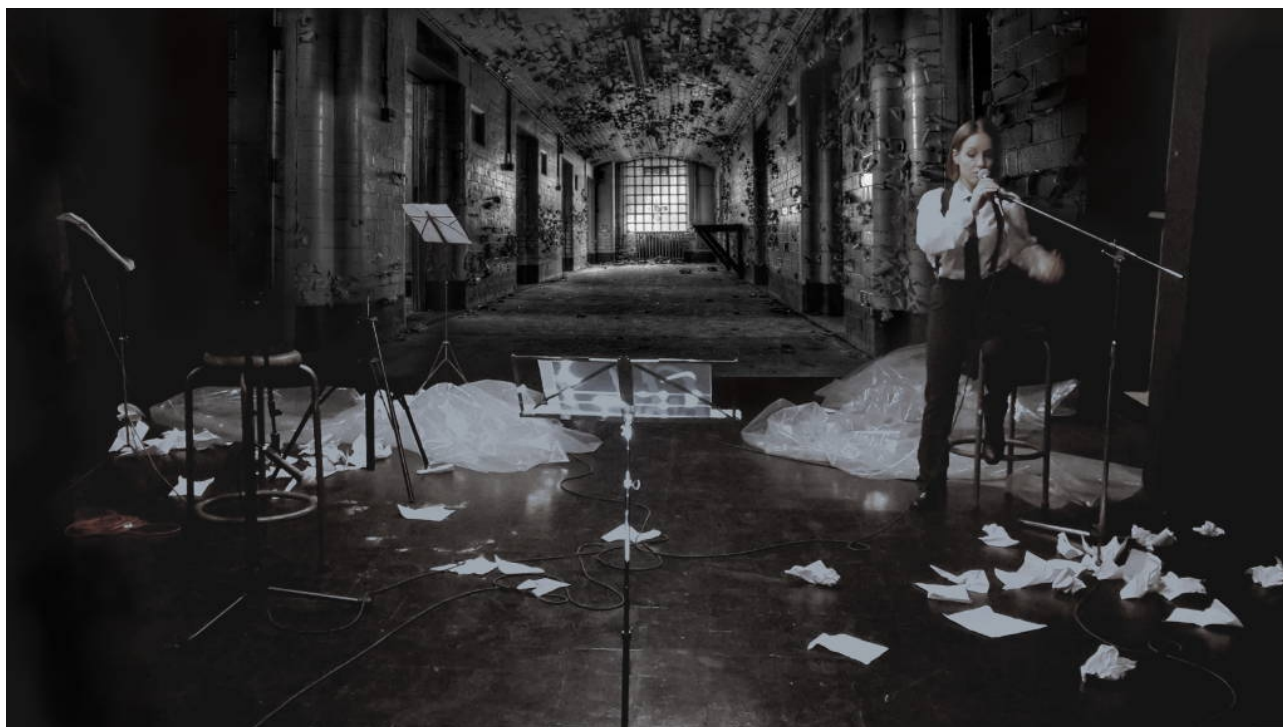
KANE con MALLARMÉ

« Una sola parola sulla pagina ed ecco il teatro »

Mahler e P. J. Harvey costituiscono due diverse chiavi di lettura musicale del testo, ma non sono le sole. Il poema di Sarah Kane si caratterizza anche per la disposizione visiva, tipografica, se non topografica della scrittura sulla pagina: serie o *cluster* di numeri, ripetizioni o combinatorie di parole, elenchi diagnostici, sigle, disposizioni a blocco o a gradini o a cascata, per simmetrie o asimmetrie, 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.

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, fogli disseminati, aste microfoniche sparse, cablature scollegate, sospese. Un luogo *postumo vissuto in vita*, con tracce e residui di concertazioni andate a vuoto, errate, bruciate, 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, rivela in modi altrimenti insondabili, indicibili. Ma anche ultima frontiera della coscienza infelice, unica linea di congiunzione di ciò che, secondo Sarah Kane, non sarà mai congiunto poiché «corpo e anima non possono essere coniugati». Un orizzonte ultimo oltre il quale si situa il buco nero, infinitamente mobile, intangibile, inattingibile, della Salute Mentale o del Nulla. «Nulla / avrà avuto luogo / se non il luogo / eccetto / forse / una costellazione», secondo Mallarmé.



KANE con KANE

« *Sinfonia per voce sola* »

I dialoghi sono gli unici segmenti del poema scritti in forma drammaturgica. Gli interlocutori, sebbene non dichiarati, sono la stessa Kane 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 del dramma. (È significativo che le uniche eccezioni si trovino proprio nei segmenti dialogici: sono i *silenzi* e i *lunghi silenzi*, battute in bianco tra battute scritte, non altrimenti definite che per l'alternanza e i trattini di attacco.) Ma, detto questo, io penso che la voce del poema sia una sola, quella dell'autrice, anche quando ne accoglie un'altra, come quella dello psichiatra. Una voce, quest'ultima, a cui ho scelto di attribuire metateatralmente (Letteralmente? Metaforicamente?) la mia: quella del regista che si rivolge all'attrice per guidarla a rappresentare, ad eseguire *4.48 psychosis* di Sarah Kane. I dialoghi si svolgono come in margine allo spettacolo: senza musica, senza immagini, lei sul palco, io in regia. È l'opera ad accogliermi, a farmi diventare una sua voce: quanto più esterna tanto più interna alla voce della Kane.

« *Scriverlo mi ha ucciso* »

La Kane non ci consegna un suicidio, ci consegna un'opera: il poema che l'ha uccisa. Un testo la cui scrittura uccide e nella quale il suicidio trova espressione e forma. 4.48 *psychosis* è la composizione di un'opera e di un suicidio insieme. Sarah 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. Non uccidersi, ma riscrivere il poema che uccide. Chi uccida, cosa uccida, non è dicibile. Questo concerne l'attrice, il regista, l'astante: «Vittima. Carnefice. Spettatore.» Sono molti i modi in cui si muore scrivendo, leggendo o soffrendo un'opera.

Noi ereditiamo la sua opera letteraria, non il suo suicidio. Con l'opera ereditiamo la sua passione, la sua testimonianza, la legge del suo desiderio. Ereditiamo la sua lucidità, la sua spietata poesia: qualcosa che, accolto nelle nostre mani, nelle nostre menti, possiamo sviare, deviare, torcere, ricreare e fare nostro per scoprire ciò che potremmo essere in ciò che è stata lei, il nostro fallire nel suo fallire, dissolversi, svanire. Qualcosa di cui ci chiama ad essere testimoni, spettatori, amanti. Una richiesta di conferma, di attestazione, di attenzione, di amore che rivolge ad ognuno di noi:

Convalidatemi

Autenticatemi

Guardatemi

Amatemi

KANE con ME

« *Cosa offri?* »

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 la fase di composizione l'ho messa, 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 sempre maggiore precisazione, definizione, esattezza, comprensione, che sembrava destinato a non raggiungere mai il suo punto fermo. E confesso che il lavoro mi appare tutt'oggi, ora che ha raggiunto la sua scena, *sinfonicamente* suscettibile di variazioni ulteriori: «non finirà mai».

Ho messo in contrappunto l'opera con se stessa assecondando la natura della sua disposizione e procedendo su diversi piani. Ho affidato le diciotto diagnosi, che compongono la quattordicesima scena, ai caratteri di una macchina per scrivere e li ho distribuiti ad articolare le ventiquattro tappe del percorso; ho diviso in due tempi il secondo e il terzo dialogo per moltiplicarne le alternanze con le fasi liriche e i momenti invettivi. Ho creato un rapporto simbiotico tra musica e testo, concependo l'una come la continuazione dell'altro e viceversa – i bianchi del testo non sono silenzi ma scrittura inscindibile dal testo poetico come lo sono le pause dalle note in una composizione musicale. Le stesse immagini in video, estensioni *in effigie* dello spazio scenico, sono strettamente legate alle variazioni agogico-dinamiche dell'intera partitura, e così i test numerici, che vi appaiono graficamente, come la Kane li ha destinati alla pagina per divenire unità compiute del poema.

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, come la sua assenza – messa in atto nei miei lavori iniziali su *Ulisse* e *Finnegans Wake* di Joyce. Un *post-concentum*, un ritorno a posteriori sui luoghi del concerto. Un'archeologia di scena che va di conserva con le pellicole graffiate, le stanze abbandonate, i deserti di contenzione, le fabbriche obsolete, i teatri in rovina.

Prefigurare il proprio suicidio, descriverne il progetto e l'attuazione è come guardarlo da oltre la sottile linea di confine che separa i due momenti, il filo lungo il quale si muove e si staglia tutto il poema della Kane.

Ed è già, di per sé, un muovere dal ritorno. Un guardare da dopo la morte.

Enrico Frattaroli

