

4.48 PSYCHOSIS

di *Sarah* KANE



in forma di

"sinfonia per voce sola"

di *Enrico* FRATTAROLI

con *Mariateresa* PASCALE

elaborazioni musicali

da *Gustav* MAHLER e *P. J.* HARVEY

Prima assoluta ROMA, *Teatro* PALLADIUM
Università degli Studi *Roma Tre*

19-20 (ore *21*) e 21 (ore *18*) GENNAIO 2018

una *Produzione* NEROLUCE / FLORIAN METATEATRO

Convalidatemi Autenticatemi Guardatemi Amatemi

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 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, quelle note in quelle parole, per scoprire a posteriori una consonanza inscritta nelle loro stesse scritture. Il punto di incontro, di risonanza è stato l'ultima pagina del dramma con l'ultima pagina della sinfonia, le ultime parole, gli ultimi silenzi della Kane immaginati sui pianissimo 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/ricostruendo 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 sillabe 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 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 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 inattingibile, irraggiungibile, assente.

È il *rock sound* di P. J. Harvey a sostenere questi passaggi, specificamente con *Rid of me* (1993) e *To bring you my love* (1995), due brani coevi alla sua scrittura drammaturgica, e con *The slow drug* (2004), 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 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.

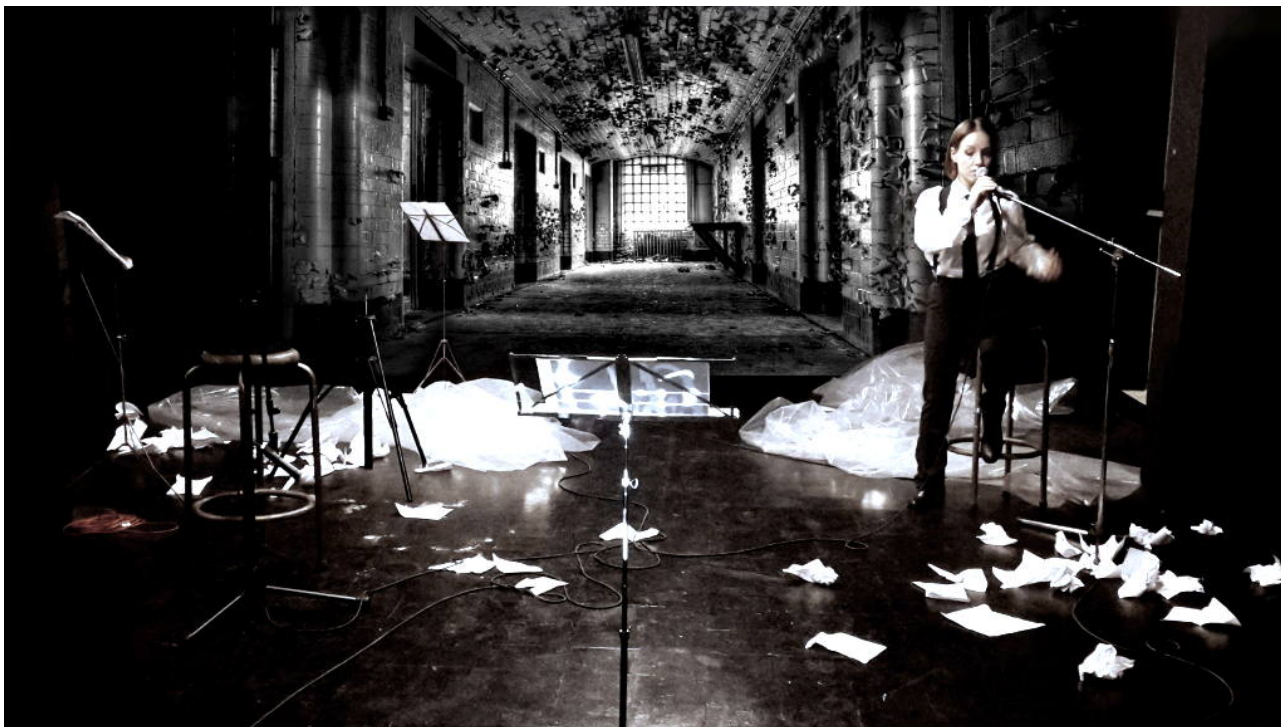
KANE con MALLARMÉ

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, e spazi bianchi con cui la versificazione si pone in continua relazione di scrittura. Una scrittura che si mette in scena, graficamente, sulla pagina, prima che, performativamente, sulla scena teatrale: «Una sola parola sulla pagina ed ecco il teatro». Una scrittura non strettamente drammaturgica, ma essenzialmente poetica, una partitura visiva che rinvia, idealmente, a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé, del 1897, e a tutta la poesia del '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 leggii 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, falliche... 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 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 dell'opera letta come dramma. È significativo che le uniche eccezioni si trovino proprio nei segmenti dialogici: sono i *silenzii* e i *lunghi silenzi* tra battute non altrimenti definite 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 rappresentare – 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 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. 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. 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, È GIÀ ACCADUTO: 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.*/.

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 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.

KANE con NOI

guardatemi / guardatemi

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 ac-

quista senso ogni volta, e ogni volta un senso diverso. / *Non c'è nessun farmaco sulla terra che possa dare senso alla vita* /. Nessun altro farmaco.

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

KANE con ME

Cosa offri ai tuoi amici per renderli così premurosi?

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

Fino ad allora, non avevo mai avuto la sensazione di comporre un'opera ma di inoltrarmi in un *operare* senza fine, in un processo inarrestabile di variazione, di incessante precisazione, definizione, esattezza, comprensione, che sembrava destinato, come un asintoto, ad approssimarsi alla sua forma definitiva senza mai raggiungerla. E confesso che il lavoro mi appare tutt'oggi, oggi che un altro anno si è aggiunto al suo debutto, suscettibile di variazioni ulteriori: / *non finirà 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 Sarah Kane attraverso la rappresentazione drammaturgica della sua sofferenza, o della sua “malattia mentale”, o della sua “follia”, trattando il testo come un soliloquio, equivarrebbe, per me, a *normalizzare*, a castrare quest'opera della sua essenziale dimensione poetica.

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 aveva 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». Arte è dare un ritmo al dolore: «È uno dei prodigiosi privilegi dell'Arte – scrive Baudelaire – che l'orribile possa diventare bellezza e che il dolore ritmato e cadenzato riempia lo spirito di una gioia calma».

Perché alcuni spettatori 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? Si sono forse creati dei *cliché* di rappresentazione di Sarah 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 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 discontinua, eterogenea, disseminata 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 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 tra le note in una composizione musicale). Le stesse immagini in video, estensioni *in effigie* dello spazio scenico, sono intimamente legate alle variazioni agogico-dinamiche dell'intera partitura, e così anche i test numerici, che vi appaiono graficamente come Sarah Kane li ha destinati alla pagina quali unità in sé compiute del poema. Tutto è in relazione musicale, poetica, testuale, scena e luci comprese.

In questo *operare* ho rintracciato i peculiari *topoi* del mio lavoro e sono tornato alle radici: alla forma-concerto assunta quale forma teatrale stessa – e non, per convenzionale accezione, 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...

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

Enrico Frattaroli

