

*I'm much fucking angrier
than you think*

Il teatro di Sarah Kane vent'anni dopo

a cura di Roberto D'Avascio



UniorPress

I'm much fucking angrier than you think

Il teatro di Sarah Kane vent'anni dopo

a cura di

Roberto D'Avascio



Unior Press

Napoli 2022

Il progetto grafico della copertina è a cura di arkè.

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
dell'Università di Napoli L'Orientale

I'm much fucking angrier than you think
Il teatro di Sarah Kane vent'anni dopo
a cura di Roberto D'Avascio

UniorPress, Napoli 2022
ISBN 978-88-6719-249-6

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress, Nuova Marina 59 - 80133 Napoli

INDICE

Introduzione <i>di Roberto D'Avascio</i>	p. 7
---	------

TESTIMONIANZE

Lei agiva, pensava e scriveva per amore. Il suo teatro degli orrori additava una speranza <i>di Rodolfo di Giammarco</i>	p. 15
Sarah Kane e la fontana di Bethesda <i>di Gian Maria Cervo</i>	p. 25

SAGGI CRITICI

<i>Phaedra's Love</i> di Sarah Kane: per un'erotologia girardiana <i>di Carmen Dell'Aversano</i>	p. 35
<i>4:48 Psychosis</i> : il debutto italiano <i>di Annamaria Sapienza</i>	p. 79
<i>Phaedra's Love</i> in-yer-face, la tragica messinscena del visibile <i>di Roberto D'Avascio</i>	p. 93
Parola, voce, suono, respiro. <i>4:48 Psychosis</i> da monologo (presunto) a opera <i>di Giulia Morelli</i>	p. 105

Il teatro dell'uomo spezzato tra Antonin Artaud e Sarah Kane. Una premessa e alcuni interrogativi <i>di Cecilia Gabbi</i>	p. 113
Psicosi individuale e psicosi di massa in <i>Blasted</i> di Sarah Kane <i>di Angela Leonardi</i>	p. 127
INTERVISTE ALLA CRITICA	
Short notes on Sarah Kane's theatre <i>Conversazione con Graham Saunders</i>	p. 141
L'inesauribile universo teatrale post-drammatico di Sarah Kane <i>Conversazione con Sara Soncini</i>	p. 145
INTERVISTE AGLI ARTISTI	
La guerra dentro e la guerra fuori: la prima di <i>4:48 Psychosis</i> <i>Conversazione con Monica Nappo</i>	p. 161
Il teatro di Sarah Kane come epifania del miserabile <i>Conversazione con Pierpaolo Sepe</i>	p. 169
Respirare insieme a <i>4:48 Psychosis</i> di Sarah Kane <i>Conversazione con Elena Arvigo</i>	p. 177
Paura e desiderio di Sarah Kane <i>Conversazione con Cristina Donadio</i>	p. 185
APPENDICE	
Un suicidio annunciato: in scena l'ultimo spettacolo di Sarah Kane <i>di Rodolfo di Giammarco</i>	p. 193
RINGRAZIAMENTI	p. 195

INTRODUZIONE

di Roberto D'Avascio

*She has become the prophetess of post-humous society
– but she is a Cassandra who does not believe her own prophecy*

1. Circa un decennio fa Laurens De Vos e Graham Saunders hanno pubblicato un importante volume dedicato all'opera di Sarah Kane a dieci anni dalla sua tragica scomparsa,¹ provando a rimettere al centro del dibattito teatrale europeo la sua drammaturgia, alla luce di una maggiore distanza critica capace di mettere in ordine e a fuoco una serie di problematiche drammaturgiche, estetiche e politiche emerse dalla violenta esplosione della sua opera a partire dalla scena inglese alla metà degli anni Novanta. Se il nuovo millennio si era aperto negli studi teatrali inglesi con una positiva fibrillazione che aveva prodotto due testi fondamentali per comprendere il decennio precedente e la centralità della figura di Sarah Kane, tale effervescenza ha avuto riscontri quasi immediati nelle traduzioni italiane in merito alla nuova ondata teatrale inglese.²

¹ Cfr. Laurens De Vos e Graham Saunders (a cura di), *Sarah Kane in Context*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2010.

² Cfr. Aleks Sierz, *In Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London, Faber & Faber, 2001 (Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre. Teatro britannico contemporaneo*, traduzione di Andrea Peghinelli, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006); Graham Saunders, *'Love me or kill me'. Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester e New York, Manchester University Press, 2002 (Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, traduzione di Lino Belleghia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005); e Sarah Kane, *Tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, traduzione di Barbara Nativi, Torino, Einaudi, 2000.

A dieci anni di distanza dal densissimo testo di De Vos e Saunders, sembrano restare ancora, sul campo del dibattito critico, «ambiguities and paradoxes» relativi alla sua figura storica e alla sua opera teatrale: il peso dell'autobiografismo nei suoi drammi, la ricerca di una poetica universale, la collocazione in un'estetica modernista, post-modernista o post-umanista, i rapporti con la cifra femminista, l'essere una drammaturga con un forte spessore di impegno politico o di marcate tendenze nichiliste, la concezione dell'amore, il rapporto con la critica, il conflitto tra una prospettiva di iper-realismo sociale *in-her-face*, la ricerca di forme di un classicismo che affonda nelle origini del teatro e la possibile adesione alla nuova vulgata post-drammatica.³ Tutti questi nodi hanno continuato ad essere dibattuti, senza essere stati sciolti definitivamente, incanalandosi poi in due generali prospettive di ricerca: da una parte «the question of subjectivity», dall'altra «the problem of representation».⁴

2. Nella ormai *vexata questio* che sembra legare le problematiche della soggettività a quelle della rappresentazione si inserisce la questione delle immagini a teatro. Sarah Kane ha contestato gli attacchi della critica già a partire dalle prime repliche di *Blasted* al Royal Court nel gennaio del 1995, rivendicando la fondamentale necessità di capire l'immagine teatrale, di penetrare il linguaggio visivo della scena, per poter apprezzare una drammaturgia nuova che andava ad intaccare una forma scenica tradizionale. Lamentava, per esempio, l'incomprensione di tanti critici e recensori nel saper decifrare una scena del suo primo dramma, che dalla ricca Inghilterra si trasfigurava nella feroce e violentissima ex-Jugoslavia: non si trattava di un soldato che, entrando improvvisamente in scena, faceva *per caso* violenza sul personaggio di Ian. Era questa una lettura sbagliata delle immagini della scena perché il soldato stava ripetendo su Ian gli stessi atti di violenza che questi aveva esercitato poco prima sulla giovane Cate. E, in aggiunta a ciò, lo faceva piangendo. Kane ha spiegato che queste due azioni «have changed that theatrical image completely», ribadendo come un dramma sia una struttura fatta di immagini e quanto sia imprescindibile leggere «the context of the image».⁵

³ Cfr. Laurens De Vos e Graham Saunders, *op. cit.*, p. 1.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Graham Saunders, *'Love me or kill me'. Sarah Kane and the theatre of extremes*, cit., p. 46.

Nella *imagery* della sua poesia drammaturgica, nel linguaggio delle parole dense e stratificate dei suoi testi che diventavano gesti e azione sulla scena, sta forse il nodo più aggrovigliato e misterioso dell'opera di Sarah Kane. Lo sapeva bene Edward Bond, drammaturgo che aveva scioccato pubblico e critica nel 1968 con la messa in scena di *Saved*, contestatissima opera nella quale un bambino veniva lapidato nella sua culla, e che per primo aveva preso le difese delle parole e soprattutto delle immagini della giovanissima Sarah Kane. E lei tre anni più tardi gli avrebbe scritto una lettera per riaffermare la sua ferma volontà di non farsi suggerire «what is and isn't possible in performance». ⁶ E guardando retrospettivamente la sua opera complessiva, nel passaggio dall'esordio di *Blasted* alla tragedia finale di *4:48 Psychosis*, la stessa questione della soggettività sembra sfumare completamente nelle immagini di quasi morte in diretta, in una scrittura testuale che diventa testamento scenico.

Bond ha riconosciuto nel 1995 quelle immagini, scrivendo sul *Guardian* un articolo in cui metteva in guardia i lettori del fatto che le immagini teatrali fossero dei presagi, da guardare con estrema attenzione, immagini da interpretare. ⁷ Per Bond l'impianto visivo costruito dalla Kane è reale, ed in quanto tale è portatore di umanità, senso della mortalità e bisogno di giustizia: una scrittura drammaturgica che produce una sana *imagery* proprio perché fortemente ancorata alla realtà e che non è disposta a cadere nella trappola della semplice immaginazione. Bacchettando l'inerzia scenica del National Theatre e della Royal Shakespeare Company, esempi di *teatro mortale* di brookiana memoria, Bond ha trovato palpiti di vita teatrale nella piccola saletta *upstairs* del Royal Court: *Blasted* non «ci mostra le immagini con cui dovremo convivere se non riconsideriamo la nostra visione etica» perché noi «viviamo già quelle immagini». ⁸ Se Bond è stato profondamente commosso da quelle immagini sceniche e dall'umanità che hanno saputo trasudare, ciò è accaduto perché «le immagini di *Blasted* sono antiche», ⁹ sono le stesse della tragedia greca, del teatro giacomiano e carolino inglese o del teatro kabuki.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷ Cfr. Edward Bond, "A blast at our smug theatre", *Guardian*, 28 gennaio 1995, in Barbara Nativi e Luca Scarlini (a cura di), *Nuovo teatro inglese*, Milano, ubulibri, 1997, p. 24.

⁸ *Ivi*.

⁹ *Ivi*.

3. Le immagini antiche di Sarah Kane hanno mostrato un grande forza espressiva sulla scena del tardo Novecento, ma sembrano affondare le loro radici in tempi lontani e in una tradizione teatrale che potremmo definire *dionisiaca*.¹⁰ Si potrebbe partire dalla tragedia attica analizzata da Friedrich Nietzsche nel suo notissimo saggio *La nascita della tragedia*, nel quale la dialettica tra l'elemento apollineo e quello dionisiaco ha fatto emergere un senso del tragico nato dallo smembramento del corpo di Dioniso ad opera dei Titani, da cui deriverebbe quello «stato dell'individuazione come la fonte e la causa originaria di tutto il patire».¹¹ E si potrebbe continuare rintracciando la scia dionisiaca nelle maschere sceniche della cecità di Edipo come nel corpo sacrificato di Prometeo, fino alla violenza rituale delle *Baccanti* di Euripide e all'orrore truculento di Seneca. Il teatro di Sarah Kane è dentro queste immagini, come nella terribile «efferatezza dei delitti»¹² del dramma elisabettiano, che dal seneciano *Gorboduc* prosegue fino alla tragedia barocca di John Ford e all'*Apology for Actors* di Thomas Heywood che, per rispondere alle violente polemiche puritane di stampo antiteatrale, arrivava a richiamare quelle stesse origini dionisiache del teatro.¹³ *La imagery* di Kane sembra riconnettersi continuamente ad un filo rosso teatrale che nel nome di Dioniso ha attraversato la storia del teatro occidentale, fino ad arrivare alla rivoluzione teatrale di Antonin Artaud, a Georg Fuchs e all'espressionismo tedesco, e al teatro sacro di Peter Brook.

4. Il volume *I'm much fucking angrier than you think. Il teatro di Sarah Kane vent'anni dopo* vuole provare ad addentrarsi in tutte queste problematiche e segue un denso convegno internazionale svoltosi a Napoli nel dicembre del 2019, organizzato dal Teatro Mercadante in collaborazione con l'Università L'Orientale di Napoli, il Comune di Napoli, il Centro Argo ed Arci Movie, per celebrare l'opera teatrale della Kane a vent'anni dalla morte,

¹⁰ Cfr. Roberto D'Avascio, *La scena crudele: performance dell'eccesso nel teatro di John Ford*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 1-7.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *La Nascita della Tragedia: ovvero grecità e pessimismo*, Bari, Laterza, 1992, p. 77.

¹² Mario Praz, *La Letteratura Inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 61.

¹³ Cfr. Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Los Angeles, and London, University of California Press, 1981, p. 118.

avvenuta nel 1999. Le riflessioni del convegno e gli studi proposti nel volume hanno espresso un sentimento di necessità di racconto e di analisi relativi ad un'artista scomparsa prematuramente all'età di ventotto anni, dopo avere rapidamente sconvolto la scena europea della fine del Novecento. Si è provato anche a lasciare una traccia più forte della ricerca italiana su tale argomento, a fronte da una parte di una produzione scientifica estremamente esigua da parte della nostra accademia e dall'altra di una paradossale fortuna scenica italiana, che ha visto Napoli essere protagonista della prima messinscena di *4:48 Psychosis*. Dopo tutti questi anni la drammaturgia di Sarah Kane resta ancora una miniera in cui cercare tesori.

TESTIMONIANZE

LEI AGIVA, PENSAVA E SCRIVEVA PER AMORE.
IL SUO TEATRO DEGLI ORRORI ADDITAVA UNA SPERANZA
Una testimonianza di Rodolfo di Giammarco

Eviterò ogni accento formale, non sono un conferenziere, sono una persona. Ma per prima cosa devo dire che sono davvero molto contento che qui a Napoli ci sia questa iniziativa per i vent'anni dalla scomparsa di Sarah Kane. Qualcosa del genere è stato realizzato anche a Milano, però credo che l'evento destinato a segnare il punto su tale anniversario sia proprio qui da voi, in questa due giorni a Napoli. Quindi faccio i complimenti a chi l'ha organizzata. Con l'occasione esprimo un sentito rammarico: da più di un anno il Teatro di Roma aveva fatto intendere d'aver a cuore il progetto di un ricordo dovuto, una mappatura del repertorio di Kane, con l'idea specifica di mettere insieme, nei limiti del possibile, tutte le edizioni di *4.48 Psychosis*, per creare un dialogo tra più versioni, umane ed artistiche, dell'ultimo testo di Sarah Kane. Invece non si è fatto nulla. E questo mi dispiace. L'ha avuta vinta Milano, e ha stra-vinto Napoli. Questo è il preambolo documentario, in memoria d'una recente autrice rivoluzionaria. Per quello che concerne la sostanza, mi vedete con qualche carta e qualche libro, perché consciamente o no mi preparavo a dare un contributo oggi. Ma in realtà mi sto preparando già da ventidue anni. Sì, perché nel 1997 ho incontrato due volte, qui in Italia, Sarah Kane. E ho episodi ed esperienze di incancellabile emozione, che tengo a raccontare. In due circostanze ravvicinate, in quel 1997, in Toscana, ho avuto Sarah a lungo sotto i miei occhi, davanti a me, impegnata a parlarmi, e poi a manifestarsi in

pubblico stimolata da mie domande. Ogni tanto userò solo il suo nome di battesimo, ma non c'era nulla di confidenziale. Ricordo di averla vista esattamente un anno e cinque mesi prima che, nel 1999, se ne andasse.

Poi, in sintesi, ho visto a Londra il suo lavoro postumo, *4.48 Psychosis*, al suo debutto mondiale del giugno-luglio 2000, nella sala superiore del Royal Court Theatre. Dopo, nel 2001, come organizzatore del programma del Festival Benevento Città Spettacolo ho avuto l'immenso piacere di sostenere e ospitare il battesimo italiano di *4.48 Psychosis* con regia di Pierpaolo Sepe, e, tra l'altro, traduzione di Gian Maria Cervò, presente qui in sala, che vi parlerà nel pomeriggio.

Poco più tardi mi sono imbattuto in Gran Bretagna nel volume-saggio *Love me or Kill me (Sarah Kane and the theatre of extremes)* di Graham Saunders che, anche lui presente oggi tra noi, ringrazio, senza alcuna retorica, per quello che ha detto prima di me, per come lo ha detto, e per quello che ha fatto intendere che sa. Nel suo intervento ci ha trasmesso un centesimo, un millesimo della sua cultura, del suo sapere di fatti importantissimi del teatro inglese, che sono vitali per la loro ricaduta europea, elementi chiave della contemporaneità della scena in senso lato. Quando a Londra ho avuto per le mani il suo *Love me or Kill me* mi sono detto «Bisogna assolutamente pubblicarlo», e sono riuscito nel 2005, grazie a Editoria & Spettacolo, a ricavarne un'edizione italiana dove ho semplicemente premesso alcuni pensieri e scambi che documentavano il mio rapporto con Sarah Kane, ma in sostanza il libro è di Saunders, ed è uno strumento fondamentale per entrare nel mondo di Sarah. All'epoca ho allo stesso modo scoperto nelle librerie inglesi *In-Yer-Face Theatre* di Aleks Sierz, uscito nel 2000, opera a cui si è più volte riferito Saunders nel suo intervento, e visto che comprendeva un capitolo riservato proprio a Kane mi sono preso la briga anche in questo caso di farne uscire nel 2006, col medesimo editore, il corrispettivo italiano intitolato *In-Yer-Face Theatre (Teatro britannico contemporaneo)*, stavolta curandone solo la prefazione.

Direi insomma che ho cercato di fare tutto il possibile per essere un cultore, un promotore, un diffusore di Sarah Kane nel più pratico dei modi. Però, ecco, farei un passo indietro, perché davvero ventidue anni fa accade qualcosa che appartiene alla mia esistenza, alla mia autobiografia.

Arrivo a incontrare questo gioiello di persona, Sarah. Eravamo al teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, stavo lì per il festival Intercity London 2 diretto da Barbara Nativi, e sapevo che c'era lei, perché assisteva alle prove

del suo *Blasted* in prima nazionale in italiano con regia di Nativi, e riesco ad avere un colloquio privato, personale: io, lei e (a garanzia di un perfetto dialogo in inglese) la sempre generosa Nativi, immensa persona capace di inedito import-export di drammaturgie, dall’Inghilterra, e dall’Europa. La storia degli altri, io ho questa opinione, è scritta nel loro volto, nelle loro parole. Stando due ore con Sarah Kane sono entrato in un mondo delicatissimo. Sarah era una persona di una dolcezza infinita, esprimeva una sorta di fragilità già quasi nel parlare, era dotata d’una pelle bianca avorio, era una persona assolutamente semplice, assolutamente rispondente, assolutamente loquace, e aveva una forza d’animo straordinaria, da cui scaturivano sentimenti. Eppure, riflettevo davanti a lei, era l’autrice che aveva creato una rottura infinita nel teatro, una rottura anche maggiore di quella del 1956 che noi attribuiamo a *Look Back in Anger (Ricorda con rabbia)* di John Osborne. Lei a ventitré anni – io non so l’età media di voi giovani che siete qui – lei a ventitré anni aveva affrontato il debutto, al Royal Court Theatre, di *Blasted (Dannati)*, il suo primo testo, e a quell’età aveva fatto esplodere reazioni di choc dei critici, del pubblico, e anche di alcuni colleghi teatranti, rivelandosi un fenomeno eversivo. Bene, io cinque anni dopo ero di fronte a lei, e ascoltavo che aveva fatto tutto questo per una spinta umana. Mi diceva che il suo scrivere feroce aveva lo scopo di denunciare al mondo quanta ferocia c’è nel mondo. Senza sconti lei aveva fatto qualcosa di elisabettiano. Conoscete, no?, la crudeltà degli elisabettiani, di un’epoca in cui il sangue scorreva sulla scena, con violenze e cadaveri. Beh, anche il suo *Blasted* è gremito di sangue, morti, occhi che fuoriescono dalle orbite. E tutto questo, Sarah insisteva, le era nato d’impulso perché era stanca di dover sentire a un telegiornale gli orrori delle cronache di guerra, degli attentati, delle crudeltà umane. L’animo ferito la induceva a domandarsi «Perché non facciamo qualche cosa, e li stiamo solo a sentire, questi orrori del mondo?». Secondo me alcune risposte sono in questo libro, *Love me or Kill me*. È un’opera-ritratto importante, quella di Graham Saunders, dove le mie pagine testimoniali fanno solo da cornice introduttiva. Non so se il libro di Editoria & Spettacolo sia ancora in circolazione. Nella mia premessa c’è un graduale inizio di messa a fuoco di Sarah, del suo lavoro. Vi leggo alcune cose:

In questo libro si parla di un’autrice inglese che negli anni dell’apprendimento, fino ai 17 anni, sotto l’influenza di una famiglia di principi cristiano-evangelisti, ebbe come opera di formazione la Bibbia, un testo “incredibilmente vio-

lento”, arrivando poi lei stessa a giudicarlo il più radicale e congenito motivo ispiratore della sua poetica furiosa, a cominciare da quando la sua relazione con Dio (la prima delle sue relazioni) si interrompe. In questo libro si parla di quella che è stata a buon diritto definita una magnifica ragazza, una che tifava tanto per Eric Cantona nel Manchester United che per Rimbaud, una capace di alternare il broncio più duro al sorriso più tenero, una che era gay ma sapeva amare gli uomini, una piena di vita, una che non c'è più. In questo libro si parla di una giovane che ai suoi primi passi nel mondo del teatro presentò regolare domanda per far pratica come assistente alla regia al Bush Theatre di Londra, ma non inviò, come s'usa fare, una lettera d'intenti o un attestato di vocazione quanto un saggio di quattro pagine sul futuro del teatro in Gran Bretagna e nel mondo. In questo libro si parla di una drammaturga la cui sensibilità, come afferma lucidamente e appassionatamente Mark Ravenhill, sarebbe stata *riconosciuta* da Sofocle, da Shakespeare e da Racine: perché l'austera bellezza nasce proprio dalle devastazioni umane, perché il radicalismo di certe angosce non può che originare da stati d'animo universali.¹

Mi fa piacere sentir parlare di sintonie con Harold Pinter, come riferito da Graham Saunders. Ce n'è anche una, intensa, di sintonia, con Edward Bond, autorevole drammaturgo classe 1935 che ha tessuto di Sarah Kane classe 1971 uno dei più formidabili saluti quando Kane se ne va, muore. La post-fazione, l'orazione funebre che Bond scrive dopo aver sposato ogni causa di lei, è bellissima. Ora, qui, per raccontare alla lettera qualcosa di Sarah, posso provare a riferirvi quello che lei mi disse della lingua teatrale che usava. «Se i testi hanno a volte una forma secca, quasi musicale, è perché io tengo conto dei modelli del passato. E l'irruenza dei soggetti e dei dialoghi è da ascrivere al fatto che io aspiro a scrivere opere di significato non tutto subito e sempre decifrabile».² Lei amava situazioni che visionariamente, visivamente, fossero tremende e che avessero un messaggio che sfibrava, metteva paura: «Io rispondo che il mio è un teatro profano, non osceno. Pensano che i miei lavori siano deprimenti, mentre con i suoi orrori *Blasted* addita una speranza».³ Ecco, parla

¹ Rodolfo di Giammarco, “Il senso della tragedia e della bellezza che non c'è più”, in Graham Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane e il teatro degli estremi*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 7.

² Rodolfo di Giammarco, “Sarah Kane, ‘Io, hooligan del teatro’”, in Graham Saunders, *op. cit.*, p. 13.

³ *Ivi*, p. 14.

di speranza. «Forse io pago lo scotto di voler traumatizzare le norme della drammaturgia, i modi della rappresentazione della realtà che di solito facilitano le etichette». ⁴ Lei non voleva essere classificata tra i ‘nuovi arrabbiati’, categoria intellettuale cui si rapportavano i critici, e a difenderla, come ha sostenuto anche Saunders, ci furono appunto le voci autorevoli di Edward Bond e Harold Pinter. «Ero stupita - diceva lei - di averli visti accorrere come spettatori ai miei lavori. Chissà che non sia scattata in entrambi una solidarietà per aver avuto esordi, loro, altrettanto difficili, impopolari». ⁵ E deduceva «C'è un senso, si comincia sempre dal basso e allora ci capiamo di più». Poi ecco uscire fuori una grande rivelazione, che non ha che fare con alcuna sfera intima o morbosa. Avete capito quanto io stimi e abbia stimato con tutta la mia coscienza Sarah Kane. La sua confessione è virgolettata, resa in pubblico, nell'altro incontro ravvicinato in Toscana, al Teatro della Pergola di Firenze. «Ho subito violenza, la prima volta quando avevo otto anni, e non potrei mai dimenticare le sensazioni che questa cosa ha prodotto in me. Eppure, molto spesso, quando ci vengono proposti atti di violenza al telegiornale o vediamo film violenti, quelle sensazioni non vengono evocate affatto. La gamma di emozioni che ci viene stimolata è completamente diversa e quasi include l'esaltazione» ⁶ diceva, con rabbia e dolore infinito. E aggiungeva «Io sono convinta che il teatro fa parte dei bisogni umani fondamentali. Io credo che se una città fosse distrutta da una bomba, la gente per prima cosa andrebbe a cercare cibo e un tetto, e, non appena avesse provveduto a queste necessità, comincerebbe a raccontarsi delle storie. Io, dal momento che ho già il cibo e un tetto, adesso racconto le mie storie». ⁷ Ecco, capite, questo era l'identikit che si dava, con la sua idea di teatro. «Se sperimentiamo in teatro quello che significa commettere un atto di brutalità estrema, magari ne possiamo provare una repulsione tale da impedirci di andare a commettere poi un atto violento e disumano fuori nelle strade. Io credo che la gente possa cambiare, credo che sia possibile per noi, come specie, cambiare il nostro futuro. Ed è per questo che scrivo quello che scrivo». ⁸

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Rodolfo di Giammarco, “Intervista a Sarah Kane”, in Graham Saunders, *op. cit.*, p. 18.

⁷ *Ivi*, pp. 18-19.

⁸ *Ivi*, p. 19.

Poi le domandavo in pubblico della sua età, e lei alzava subito le mani e si schermiva «Riguardo all'età, Büchner morì a ventitré anni, Keats a ventiquattro anni, per cui ho ancora un bel po' di strada da fare».⁹ E le chiedevo di parlarmi del nesso tra emozione e ferocia, dato che lei insisteva su questo punto. Rispose «Ho letto un saggio di Roland Barthes in cui si fa il paragone tra la condizione di un innamorato respinto e quella di un prigioniero di Dachau, che mi ha fatto provare la prima volta un senso di disgusto, ma più lo leggevo e più mi rendevo conto che il parallelismo era verosimilmente emotivo piuttosto che letterale».¹⁰ E quindi pian piano aveva cominciato a sintonizzarsi con questo modo di ragionare. In sede di confidenze tra me e lei, credo abbia insistito due o tre volte a puntualizzare che lei agiva, pensava e scriveva per amore. Una faccenda terribilmente semplice. Un'ammissione che segna, che lei poteva non fare, e che invece ha fatto. Con una faccia serissima, solcata da un lieve (o solo apparente) sorriso. Una battuta che non verrebbe da associare naturalmente ai contenuti dei suoi testi. Ma che ne fornisce la password.

Riprendo in considerazione l'altro libro che vi ho già citato, *In-Yer-Face Theatre* (*Teatro britannico contemporaneo*) di Aleks Sierz, un baedeker scenico inglese degli anni Novanta, una pubblicazione fondata soprattutto (ma non soltanto) su tre autori: Anthony Neilson, Sarah Kane, Mark Ravenhill. Questo testo di riferimento, più volte menzionato in profondità da Saunders, io lo introduco così, nell'edizione italiana, per bruciante sintesi: «Spettacoli fondati su stupri, castrazioni sanguinolente, mutilazioni varie, strafottenze, oscenità, blasfemie, eccessi, disgusti, linguaggi scurrili, abusi, matricidi, pisciate, vomiti, minorenni che si drogano, fellatio a tutto spiano. Spettacoli così, di autori poco più che ventenni, di estetica programmaticamente violenta, di un teatro che tocca i nervi, che causa emozioni primordiali, che ti fa vedere qualcosa da vicino, che tenta di spostare i confini di ciò che è accettabile, tra ciò che è normale e anormale. Testi terrificanti, dolorosi, macabri, sconci, spietati, sporchi».¹¹ Ecco, questo è in qualche modo il condensato di *In-Yer-Face Theatre* di Sierz, e il New Oxford English Dictionary

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, pp. 20-21.

¹¹ Rodolfo di Giammarco, "Prefazione", in Aleks Sierz, *In-Yer-Face-Theatre: Teatro britannico contemporaneo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, p. 7.

(sostituendo “Your” a “Yer”) recita «*In-Your-Face*: manifestamente aggressivo, provocatorio, impossibile da ignorare ed evitare». Non entro adesso nei dettagli di come vengano trattati i tre autori, ma vi basti sapere che tra le varie accezioni, radicalità e choc fuori catalogo s’approfondisce ad esempio la scena di una defecazione in un lavoro (*The Censor*) di Anthony Neilson, o scene di droga e sesso esplicito dentro *Shopping and Fucking* di Mark Ravenhill, di cui ci ha ricordato Graham Saunders. Le quasi quaranta pagine oggettive dedicate a Kane, fatalmente incomplete perché redatte poco dopo il suo suicidio e quindi prive di riferimenti a *4.48 Psychosis*, hanno il merito di ospitare e mediare le allora controverse scuole di pensiero su di lei.

Infine, vi racconto le avventure a cui sono andato incontro per conoscere l’ultimo suo testo postumo, l’appena richiamato *4.48 Psychosis*. Prima che si togliesse la vita il 20 febbraio 1999 nel King’s College Hospital di Londra (lì ricoverata da tre giorni a seguito di un altro gesto autolesionistico), Sarah Kane aveva lasciato questo copione, questo poema in qualche modo destinato alla scena. E tra la fine di giugno e la metà luglio del 2000 ecco che *4.48 Psychosis* è allestito da James Macdonald in una sala della stessa capienza dell’attuale platea-studio del Ridotto del Teatro Mercadante che ospita un importante tributo a Sarah Kane. Pensate che lì eravamo però nel suo Paese, nella sua città, e a dare un saluto a Sarah che aveva scosso la scena mondiale era lo spazio superiore del Royal Court Theatre, era il Jerwood Theatre Upstairs: la struttura londinese in cui lei era stata di casa, che s’era prestata a rampa di lancio di sue drammaturgie che avevano fatto storia e clamore, ora le dedicava un luogo a misura di circoscritti allestimenti. Come mai? Una collocazione spaziale, per il battesimo postumo, forse da ascrivere a una delicatezza consigliata dalla sua scomparsa, o forse per rispetto del contenuto apparso privatissimo di questo copione composto nei suoi ultimi giorni. Non ho mai approfondito. So che io dall’Italia ho tentato di tutto per trovare un posto nella tribuna del Jerwood, ma gli inglesi si confermavano cultori della rivoluzione da lei fatta esplodere, affezionati allo sconvolgimento che lei aveva creato, e avevano naturalmente prenotato tutto. Non mi sono accontentato – non accontentatevi neanche voi quando vi dicono che è tutto esaurito perché poi c’è sempre un modo... Ho preso l’aereo e sono sceso a Londra, sono andato a dormire in albergo, la mattina alle nove ero al Royal Court Theatre e ovviamente ho trovato sorrisi, e un muro di gomma al botteghino. Ho risposto «Non ci sono problemi,

vengo dall'Italia, mi siedo qui e faccio altre cose, e ci sarà un *return ticket*, a un certo punto; aspetto quello, che si annulli una prenotazione, che salti fuori un biglietto». Mi hanno guardato come dire 'lei è matto, ma visto che ci viene dall'Italia le portiamo rispetto'. Sono rimasto lì e alle tre del pomeriggio è saltato fuori un posto. Uno della biglietteria alza la mano e dice «Venga, venga pure». Si alza soddisfatto e sorridente di potermi favorire. In effetti era stato disdetto un biglietto. «Lei stasera può vedere lo spettacolo». E io ho potuto scriverne per *Repubblica*. Sono stato, con orgoglio, l'unico giornalista italiano che proprio si era fissato, l'unico privilegiato che aveva incontrato lei in Italia, l'unico che era riuscito ad assistere a questo debutto. Accenno solo a un passaggio di poesia civile che poi ho inserito nel pezzo, pubblicato più tardi, il primo agosto del 2000, riferendomi a lei senza pace per «i sensi di colpa che attribuiva ai genocidi di ebrei, curdi, arabi e bambini»¹² e vi ricordo che Sarah scriveva mentre stava a letto in questa clinica psichiatrica, e si tormentava per gli ebrei, per i curdi... ebrei e curdi che noi ci troviamo ancora al giorno d'oggi sulle prime pagine, e magari citando i bambini lei pensava a lei bambina di otto anni. E qui, nel dispositivo che ora è alle mie spalle, sul fondo della scena, c'era un enorme specchio sospeso a mo' di ponte levatoio che rifletteva l'intera sala: tutti vi sareste specchiati, tutti vi sareste sentiti coinvolti. In quella primissima edizione c'erano tre interpreti, due attori nei panni di medici, e un'attrice nelle vesti d'una paziente, alter ego di Sarah Kane. Fu una grande anteprima mondiale che non fu mai più riconcepita così, perché si è sempre attribuito al testo una finalità di oratorio per una sola protagonista, una sola rappresentazione fisica e morale di Sarah. E alla fine, lì, un colpo di scena irripetibile, da cardiopalmo: sull'ultima battuta, su «Per piacere aprite il sipario»,¹³ che voi trovate nell'edizione Einaudi *Tutto il Teatro* di Sarah Kane, gli attori si fanno da parte, i grandi finestrini posteriori vengono aperti, il grande specchio viene inclinato di più, e lo sguardo può misurarsi con l'esterno, con la parte alta di Sloane Square su cui sorge il Royal Court Theatre, una piazza inglese normalmente trafficata, e arriva il rumore delle macchine, il rumore della vita, come a dire «aprite la vostra mente, il vostro ascolto», e noi rimanemmo, concedeteme-

¹² Rodolfo di Giammarco, «Un suicidio annunciato: in scena l'ultimo spettacolo di Sarah Kane», *la Repubblica*, 1 agosto 2000, p. 48.

¹³ Sarah Kane, *Psicosi delle 4 e 48*, in Id., *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 220.

lo, rimanemmo commossi. Dopo tutto quel sentire c'era l'ingresso della società rumorosa, espediente-epilogo reale che era stato appositamente ideato per questa messa in scena.

Dopo, da allora, ci sono appunto i momenti dei libri, per non dimenticare. Quella ventata di scosse ha influito molto sulle drammaturgie, sulle sensibilità dei pubblici, dei teatri. E ora mi fa piacere che *4.48 Psychosis* continui a comunicare emozione ad esempio nella versione di Elena Arvigo, che io ho definito uno spettacolo 'cechoviano' (strano, eh, accostare Cechov a Sarah Kane...) e lo vedrete, lo vedrete stasera. Io a mia volta nel mio Festival 'Trend - Nuove Frontiere della Scena Britannica', che in questo momento è in corso a Roma, il 20 e 21 dicembre ospito un'altra edizione di *4.48 Psychosis* con la regia di Enrico Frattaroli, una regia che avreste visto, se foste già stati cultori di Sarah Kane, anche nel programma del recente Napoli Teatro Festival.

Andrei avanti, come voi capite, perché sono stato e sono profondamente, culturalmente innamorato di Sarah Kane, una persona che aveva una sensibilità eco-politica del mondo e delle creature umane, una sensibilità rara nella dimensione della vita privata, e certe sensibilità hanno a volte un costo altissimo. Concluderò con un particolare. Mi resta sempre in mente il dettaglio di cronaca del modo in cui lei è scomparsa: con dei lacci di scarpe. Pensate, uccidersi con dei lacci di scarpe. Una faccenda che fa tenerezza e che è di una terribilità infinita.

SARAH KANE E LA FONTANA DI BETHESDA

di Gian Maria Cervo

È sempre maledettamente difficile provare a paragonare Sarah Kane, in termini di visibilità e impatto sull'opinione pubblica, con un drammaturgo suo contemporaneo; perfino con Tony Kushner, l'attuale sceneggiatore di Steven Spielberg che, per molti versi, può essere considerato il portatore di quell'impulso rivoluzionario che verso la metà degli anni Novanta riportò al centro del dibattito teatrale la questione testuale; perfino con Martin Crimp che, almeno per alcuni aspetti, può essere considerato il maestro della drammaturgia britannica scomparsa prematuramente; addirittura con il Premio Nobel Elfriede Jelinek, che pure può essere avvicinata a lei per alcune strategie drammaturgiche.

Ho un ricordo molto nitido di riunioni tra dipartimenti letterari di Festival e Teatri europei alla ricerca di nuove voci della drammaturgia in cui qualcuno esprimeva il desiderio di trovare la nuova Sarah Kane e qualcun altro con una certa freddezza rispondeva puntualmente che se pensi a qualcuno di paragonabile a Sarah Kane, devi pensare a Kurt Cobain, non certo a un drammaturgo.

Ancora oggi, in fatto di notorietà, risultano accostabili a Sarah drammaturghi come Samuel Beckett e Bertolt Brecht, peraltro tra le sue prime influenze – si pensi all'opera *Blasted* – ma certamente queste figure sono emerse e si sono consolidate in epoche diverse da quelle in cui si è affermata l'autrice di *4.48 Psychosis*.

Oggi, a più di venti anni dalla sua morte, con il necessario distacco, si potrebbe affermare che la visibilità di Sarah Kane è stata aiutata dalla rinascita

del teatro testuale della metà degli anni Novanta e dai meccanismi della comunicazione della nostra società globale. Questo è arrivato a farla apparire come l'iniziatrice di un movimento. Certo, se da un lato, al giorno d'oggi, la comunicazione può garantire forza e pervasività ai fenomeni, dall'altro fa loro pagare il prezzo di durare poco. E questo può spiegare perché per alcuni anni, dopo la morte della scrittrice, ci fosse una certa presa di distanza dal suo teatro «in yer face» o «blood 'n' sperm» per citare espressioni che circolavano in relazione allo stile della Kane.

Quello che inoltre si può dire, a mente fredda, è che se da un lato la Kane e i suoi colleghi britannici del gruppo del cosiddetto «Wild Lunch» offrirono una lettura della condizione umana meno estesa e comprensiva di quella dell'americano Kushner, dall'altro riuscirono a rendere la drammaturgia meno assertiva, più ruminativa e più inclusiva, premendo con più forza sul tasto di tecniche polifoniche e polivocali capaci contemporaneamente di portare la voce dell'autore in mezzo alle voci dei personaggi, di mettere in dialogo tra loro le varie componenti del testo e di rendere in maniera più efficace l'esperienza del cittadino globale.

Credo che per meglio spiegare il concetto appena esposto sia opportuno riprodurre alcuni estratti di un mio articolo su Jon Fosse di qualche anno fa, in cui provavo a ricostruire la genesi dell'esplosione del fenomeno del *new writing* negli anni Novanta:

(...) per almeno un trentennio, si era guardato alla possibilità di scrivere ancora per il teatro, con un certo sospetto. Si pensava che Beckett fosse un crinale oltre il quale esisteva una crisi e che, dopo "Aspettando Godot", la figura del drammaturgo non avesse quasi più senso (anche da questa lettura di Beckett nasce probabilmente lo sviluppo e la forte affermazione del teatro di regia). Negli anni Novanta un gruppo di drammaturghi di varia nazionalità porta il tema della Morte dell'Uomo, centrale nel teatro di Beckett, a livello di disagio del corpo. Questo fenomeno conduce alla produzione di opere molto più ambigue dei testi beckettiani perché sottintende il fatto che la Morte dell'Uomo si può intendere, sì, come morte dell'uomo in quanto costruito, ma si può intendere anche, in senso più positivo, come ricollocazione dell'uomo sullo stesso livello degli animali e degli oggetti (questa lettura più ottimistica la si ritrova anche nel memorabile paragrafo sul postumano di "Impero", saggio scritto tra gli anni Novanta e l'inizio del Duemila da Antonio Negri e Michael Hardt). Basta considerare il caso di Sarah Kane: l'autrice crea con "Phaedra's Love" un'opera in cui, allo stesso tempo, la morte c'è già stata ma

deve pure ancora arrivare. Nel testo la morte fisica è l'unico breve momento di eccitazione per Ippolito, il cui corpo non sente e non prova più nulla e la cui mente va verso la disintegrazione (il personaggio, dopo aver subito un linciaggio e, dopo che un grande uccello rapace è piombato su di lui per mangiarne le interiora, pronuncia sorridente la battuta "Avvoltoi. Se solo ci fosse-ro stati più momenti così"). Anche il suicidio annunciato in "4.48 Psychosis" e poi portato a termine può essere letto, ricorrendo alla stessa prospettiva di lettura adottata per "Phaedra's Love", come un atto di cura del sé.¹

E proprio questa ambiguità rispetto alla questione del rapporto tra eroe e morte genera un playground in cui si scatenano domande che danno attenzione e diritto di cittadinanza a tutte le forme drammaturgiche. Si deve per forza parlare di morte dell'uomo? O può essere ancora concepibile il confronto, lo scontro tradizionale tra eroe e morte? O la morte c'è già stata? O ancora: abitiamo un mondo e dei corpi «misti» fatti di aree in cui la morte è avvenuta e aree in cui essa deve ancora avvenire? Drammaturgie aristoteliche, esperimenti postdrammatici, strategie polivocali, novità contenutistiche, nuove analisi sociologiche, innovazioni formali sono ugualmente sostenuti da un impulso rivoluzionario che qualche studioso paragona a quello dell'Umanesimo rinascimentale e che causa un'eccezionale attenzione per sperimentatori fino ad allora trascurati dalla comunità teatrale globale come Jon Fosse e Martin Crimp. Sperimentatori che cominciano a essere considerati anch'essi motori della rivoluzione del teatro testuale, pur non essendo caratterizzati necessariamente da elementi *shocking* e *disturbing*, dal sensazionalismo sessuale di Sarah Kane o Mark Ravenhill:

Ci sono motivi molto precisi per cui Crimp e Fosse ottengono questo livello di considerazione. Martin Crimp viene lanciato sul mercato internazionale dal Royal Court Theatre di Londra alla metà degli anni novanta (il testo che lo rivela al pubblico globale è "Attempts on Her Life" del 1997) con una sapiente operazione di comunicazione che lo associa ai "casi" Sarah Kane e Mark Ravenhill; ma l'operazione imbastita dal Royal Court non è affatto priva di fondamento: Martin Crimp è praticamente il maestro di Sarah Kane. Almeno due opere della drammaturga, "Crave" e "4.48 Psychosis", hanno un forte debito verso le invenzioni drammaturgiche (soprattutto

¹ Gian Maria Cervo, "Jon Fosse e la rinascita del teatro testuale", *Il Castello di Elsinore*, anno XXVIII, n. 71, 2015, p. 39.

legate alla messa in discussione di funzioni come personaggio e trama) di Crimp.²

Se è vero che l'esplosione mediatica di drammaturgie innovative e dalla carica ambigua finisce per favorire anche drammaturgie di impianto tradizionale, è anche indubbio che le «nuove scritture» anni Novanta abbiano tratto linfa vitale da opere di drammaturgia che si connotavano come politiche e assertive e nascevano più di un decennio prima nell'ambito dell'America reaganiana gravata dalla pandemia dell'AIDS, soprattutto all'interno della comunità gay (che oggi chiameremmo LGBTQI+):

Reagan e i repubblicani decidono di non finanziare la ricerca scientifica finalizzata a combattere la sindrome. La comunità lgbt (...) una delle comunità più colpite dalla malattia del sistema immunitario, comincia a organizzare una risposta politica all'atteggiamento disumano di Reagan e dei suoi. È in questo contesto che Tony Kushner comincia a stendere il suo monumentale capolavoro "Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes" che approderà al palcoscenico nel 1991. È vero, prima di e contemporaneamente a "Angels", negli anni Ottanta e all'inizio dei Novanta, nell'ambito della comunità gay americana, nascono molti testi dal carattere fortemente politico e vale la pena citare per tutti "The Destiny of Me" e "The Normal Heart" di Larry Kramer, "Safe Sex" di Harvey Fierstein e "A Poster of the Cosmos" di Lanford Wilson. Ma queste opere hanno un carattere fortemente comunitario anche se la comunità gay americana è già a quell'epoca molto aperta e inclusiva. "Angels in America", invece, è un'opera diversa. Tony Kushner riesce a fare della sua "fantasia gay su temi nazionali" una riflessione sul concetto di cittadinanza in senso lato, componendo un'opera politica che conferisce pari importanza ai temi del disagio del corpo e dell'ingiustizia sociale. Ci riesce strutturando "Angels" alla maniera di un *mystery play* medievale.³

Come afferma Benilde Montgomery:

(...) the ordered relationships among events and characters in the cycles (Medieval Mysteries ndr) preserve the principle of analogy: their similarity-in-difference is maintained each achieving significance from a common relationship to some prime analogue (...) If in the Corpus Christi plays the

² *Ivi*, p. 40.

³ *Ivi*, pp. 40-41.

prime analogue is the suffering body of Christ, in *Angels in America* the prime analogue is the suffering body of Prior Walter (il protagonista malato di AIDS di “*Angels in America*” ndr). Both bodies dominate their plays not simply as graphic images of physical pain and suffering but primarily as interpretative paradigms. Positing the wounded body of Christ as an analogue for, among other things, the woundedness of the social body, of the body politic, and of the individual physical body, the cycles teach that the destinies of these separate bodies are, in fact, interconnected. As each of these bodies (social, political, individual) suffers in its own way, its suffering also participates in Christ’s suffering and in that participation achieves a significance inaccessible to the same suffering considered in isolation (...) As the analogical design of the medieval plays redefined their own new social order, so the similar design of *Angels in America* helps to redefine whatever sense of order Kushner sees emerging not only from the AIDS pandemic but also from the collapse of modernism itself.⁴

Tuttavia gli anni Novanta stanno prendendo forti distanze dal reaganismo e dal thatcherismo:

Quando le suggestioni di “*Angels in America*” arrivano in Gran Bretagna, il thatcherismo sta lentamente tramontando ed è largamente condivisa un’insoddisfazione per le ingiustizie sociali e le discriminazioni che lo hanno caratterizzato. Autori come Sarah Kane e Mark Ravenhill raccolgono le suggestioni kushneriane mostrando interesse soprattutto per il tema del disagio del corpo. L’ingiustizia sociale, più che stare allo stesso livello del disagio del corpo, diventa ora una causa, ora una sorta di metafora, per aiutare a spiegarlo. “Se sei innamorato sei a Dachau” è la frase di Roland Barthes da cui parte Sarah Kane per la composizione di “*Cleansed*”.⁵

Questa preponderanza della questione del disagio del corpo su quella delle ingiustizie nelle relazioni sociali favorisce una drammaturgia più “sinaptica” che “sinottica”, per usare le parole dello studioso americano (che ha recentemente acquisito anche cittadinanza italiana) Paul Castagno, una drammaturgia trasformativa, associativa, che compie salti: in altri termini, una drammaturgia di invenzione linguistica.

⁴ Benilde Montgomery, “*Angels in America as Medieval Mystery*”, *Modern Drama*, vol. 41, 4, (1998), pp. 596-606.

⁵ Cervo, *op. cit.* p. 41.

Proprio Paul Castagno è il maggior teorico contemporaneo di questa drammaturgia che egli stesso definisce polifonica o polivocale o anche dialogica, mutuando il termine applicato da Michail Bachtin a narrazioni complesse che fondono o fanno collidere registri popolari e registri sofisticati (dai romanzi di Rabelais a certi romanzi russi del XIX secolo, primi fra tutti quelli di Dostoevskij).

Bachtin ci spiegherebbe che se in generale il rapporto tra l'autore e le sue creazioni può essere assimilato a quello di un dio con il mondo creato, l'atteggiamento dell'autore polivocale verso le proprie opere può essere assimilato a quello di Cristo. L'autore polivocale si fa carne nel mondo della sua opera, si pone allo stesso livello dei suoi personaggi e entra in dialogo diretto (talvolta anche polemico, anche furioso) con loro.

E che cos'è se non polivocale l'inserimento in *Blasted* di una scena in cui un soldato della guerra dei Balcani fa irruzione in una camera d'albergo di Leeds, nel nord dell'Inghilterra, mangiando gli occhi del protagonista che poco prima ha affermato di non occuparsi di politica estera? O la scelta della Kane di far pronunciare ai personaggi di *Cleansed* le didascalie del testo? Ecco una drammaturgia di associazione e invenzione linguistica che pone l'autore in dialogo diretto con i suoi personaggi, che lo inserisce nella popolazione del suo testo.

È proprio questa stretta relazione tra drammaturgia a base linguistica e dialogo autore-personaggio che mi ha fatto pensare, da drammaturgo-traduttore a cui era stata commissionata la versione italiana di *4.48 Psychosis*, che il mantenimento delle allitterazioni, dei giochi di parole, delle rime, della comprensibilità delle citazioni bibliche (partendo magari dalle traduzioni ufficiali della CEI) fosse più importante della traduzione letterale dei testi (fermo restando che un buon traduttore deve essere capace di fare entrambe le cose allo stesso tempo).

Premesso che uno stesso autore può adottare per testi diversi strategie drammatiche, post-drammatiche o polivocali, credo che chiunque si accinga al compito di una traduzione teatrale debba necessariamente interrogarsi sul rapporto che esiste nell'opera su cui lavorerà, tra contenuto e strategia drammaturgica (il più delle volte in realtà la cosa la si intuisce semplicemente).

Come si è accennato sopra, nell'ambito del *new writing*, negli ultimi venticinque/trent'anni, siamo passati rapidamente da un testo come *Angels in America* di Kushner che equiparava disagio del corpo e ingiustizia sociale,

al teatro *in-her-face* degli autori del Royal Court in cui l'ingiustizia sociale veniva ridotta a metafora del disagio del corpo (il "se sei innamorato sei a Dachau" di barthesiana memoria), a un momento in cui si è detto che si poteva essere autentici e politici anche rinunciando al «blood and sperm» che certi autori avevano portato in teatro, per poi finire col dire che forse bisognava essere più riflessivi che assertivi e che la cosa veramente «politica» e importante fosse creare più discorso attorno ai problemi.

Credo che oggi noi possiamo vedere tutti questi discorsi e convincimenti che si sono avvicinati in questi anni, affastellati, per cui pezzi di discorsi e di retoriche appartenenti a momenti diversi si combinano secondo variazioni sempre diverse. Per esempio, oggi continuiamo forse a pensare che si debba essere più ruminativi che assertivi, ma allo stesso tempo cominciamo a pensare che i discorsi sul gender e sui diritti civili possano avere un valore molto relativo se dissociati dalla questione della disparità economica che la nostra società globale sta vivendo – c'è perfino chi sta usando i sacrosanti temi del gender come strumenti di distrazione di massa dalle serissime problematiche economiche.

Potrei infine citare addirittura "FREETIME"⁶ la commedia che ho scritto insieme ai Fratelli Presnyakov⁷ che prova ad ampliare il discorso sulla questione dell'universo-brana, del mondo-cellula, del mondo-scatola da incubo in cui tutte le retoriche, i convincimenti e i fenomeni hanno la caratteristica di durare poco, recentemente approfonditamente analizzata da Paul Castagno⁸ e messa in scena alla fine del 2019 da Pierpaolo Sepe, uno dei più importanti – forse il più importante – *metteur en scene* italiani di Sarah Kane.

Resta comunque il fatto che chiunque voglia entrare in questo discorso iniziato trenta anni fa o chiunque voglia addirittura smantellarlo, dovrà necessariamente conoscerne le origini, quell'*Angels in America* di Tony Kushner che fu capace di far porre al teatro esigenze alle altre arti, anche quelle

⁶ Cfr. Gian Maria Cervo-Presnyakov Brothers, *Freetime* in Paul Castagno (edited by), *Collaborative Playwriting*, Abingon, Oxon, New York, Routledge, 2019, pp. 159-226.

⁷ Oleg e Vladimir Presnyakov sono due drammaturghi lanciati sul mercato internazionale negli anni Novanta dal Royal Court Theatre di Londra; sono inoltre sceneggiatori del grande cineasta russo Nikita Mikhalkov.

⁸ Cfr. Paul Castagno, "FREETIME Commentary and process" in Paul Castagno, *op. cit.*, pp. 148-158.

ad ampissima diffusione. La scena finale di quest'opera tematicamente innovativa pone una folla variegata e diversissima davanti alla Fontana di Bethesda al Central Park di New York a parlare con il resto del mondo, con una espansione della "Sprachraum", dello spazio del dialogo, dal palcoscenico all'intera sala teatrale, come sempre si vede fare nel teatro epico.

Sarah Kane, pur ridefinendone il raggio di azione, con la sua drammaturgia polivocale, pone se stessa in mezzo al gruppo antistante quella fontana, facendo compiere alla drammaturgia un ulteriore passo in avanti nella proporzionalità alla nostra esperienza di cittadini globali e nella necessaria inclusività che essa deve portare con sé.

SAGGI CRITICI

PHAEDRA'S LOVE DI SARAH KANE:
PER UN'EROTOLOGIA GIRARDIANA
di Carmen Dell'Aversano

Nous rejetons loin de nous tout désir dont nous percevons les conséquences néfastes pour ne pas y reconnaître l'image, ou la caricature, de nos propres désirs.

Les romanciers de génie sont les seuls à illuminer les dernières profondeurs de l'âme occidentale en nous révélant l'existence tout entière imitative de l'être passionné.

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*

1. Introduzione

Questo contributo si prefigge due obiettivi. Il primo è critico-letterario, e consiste nel proporre un'interpretazione di *Phaedra's Love* secondo la teoria del desiderio metafisico di René Girard; il secondo è teorico, ed è integrare la teoria di Girard con due ulteriori sviluppi, i cui effetti sono osservabili nella vicenda del dramma: una modellizzazione della struttura attanziale del desiderio erotico, e un tipo di mediazione diverso dai due contemplati dal suo modello.

La critica e la storia del teatro riconoscono la cifra del lavoro di Kane in una serie di peculiarità piuttosto vistose e inequivocabili, che caratterizzano fortemente sia i testi che le messe in scena, e che riguardano il carattere

violento, addirittura traumatico, dei contenuti e degli eventi rappresentati. Per quanto riguarda in particolare *Phaedra's Love*, queste peculiarità contribuiscono a differenziare in maniera netta, profonda, e molto visibile, il testo di Kane dal suo ipotesto mitico. Includendo nel titolo il nome di Fedra, riprendendo i nomi di Ippolito e Teseo e, soprattutto, mettendo al centro del suo testo le stesse relazioni familiari ed emotive che caratterizzano il mito, Kane sceglie infatti di istituire e di dichiarare un collegamento tra il proprio lavoro e una vicenda già trattata diverse volte da altri autori del canone occidentale ma, soprattutto, già presente, in una forma fissa e dettagliata, alla coscienza degli spettatori.¹ Questa forma della vicenda, proprio per la sua fissità plurimillennaria,² definisce e circoscrive una specie di orizzonte che è socialmente reale, e riveste una funzione fondamentale, sia per l'autrice, in quanto delimita l'ambito di ciò che è culturalmente condiviso, e pertanto assodato e aproblematico, sia per il pubblico, in quanto dà forma ad un insieme di attese, vale a dire di legittime aspettative e di previsioni razionali, a partire dal quale, e in relazione con il quale, prende forma l'esperienza del testo. Ha pertanto senso considerare il mito di Fedra come l'orizzonte di riferimento in base al quale le peculiarità specifiche di *Phaedra's Love* diventano rilevabili ed esperibili. In parole povere, un importantissimo motivo per cui siamo colpiti dal vedere rappresentati in *Phaedra's Love* sesso orale e linciaggio non è solo, e non è tanto, che la rappresentazione artistica di questi eventi sia genericamente inusitata in assoluto (basti pensare, ad esempio, alla loro relativa frequenza nel cinema), ma che questa rappresentazione co-

¹ Iser 1976 ha isolato e analizzato questa componente fondamentale della comunicazione letteraria dandole il nome di "repertorio".

² I punti fermi più importanti della tradizione letteraria del mito di Fedra sono Euripide, *Hippolytus* (428 a.C.), Ovidio, *Heroides* IV, (5 a.C.-8 d.C.), Seneca, *Phaedra* (metà del primo secolo d.C.) e Racine, *Phèdre* (1677); Kane ha dichiarato (Saunders 2002, 72) di aver letto, in preparazione per la scrittura di *Phaedra's Love*, unicamente la versione di Seneca, ma le sue scelte in merito alla trama, in particolare per ciò che riguarda la collocazione del suicidio di Phaedra, non rispecchiano quella versione, bensì quella di Euripide, che tuttavia Kane ha affermato di aver letto soltanto dopo aver completato la stesura del suo dramma (*ibid.*). Naturalmente, per spiegare questa somiglianza, non è affatto necessario postulare che Kane abbia mentito: questa è semplicemente una prova del fatto che, prima ancora di leggere il dramma di Seneca, Kane (come la maggior parte delle persone colte in Occidente) possedeva una conoscenza, magari implicita ma comunque abbastanza precisa, degli snodi fondamentali del mito, conoscenza che è del resto necessariamente presupposta dalla sua decisione di metterne in scena una versione.

stituisce specificamente e dimostrabilmente un'innovazione introdotta da Kane rispetto ad una tradizione di duemilaquattrocento anni che ha dato alla rappresentazione dell'amore di Fedra per Ippolito una forma canonica, e pertanto altamente prevedibile.

In particolare, i principali punti di riferimento dell'orizzonte di attesa del pubblico di *Phaedra's Love* che vengono messi in questione, disattesi, e sovvertiti dal testo di Kane sono i seguenti:

1. Nel mito l'amore di Fedra era per così dire *ipermotivato*, in quanto causato dalla volontà di Afrodite (che si serve dell'attrazione incestuosa di Fedra per vendicarsi di Ippolito, il quale si rifiuta di tributarle i dovuti onori), e giustificato dall'eccezionale bellezza del giovane. In *Phaedra's Love* l'amore di Phaedra è vistosamente immotivato in quanto non c'è menzione di alcun intervento della divinità, e inoltre Hippolytus è presentato come estremamente poco attraente.
2. Nel mito Ippolito è di una castità fanatica; in *Phaedra's Love* la promiscuità di Hippolytus è esibita e continuamente rimarcata.
3. Nel mito la morte di Ippolito è causata dal padre Teseo, che in questo modo lo punisce del crimine che crede abbia commesso nei confronti di Fedra; il personaggio di Teseo è di una severità intransigente, ma irreprensibile. In *Phaedra's Love* Hippolytus viene linciato dalla folla mentre, nello stesso momento e nello stesso luogo, Teseo commette un crimine equivalente, anzi più grave, di quello attribuito a Hippolytus, restando impunito.
4. Nel mito Ippolito è una vittima innocente, ma non manifesta alcuna forma di acquiescenza o complicità nella propria sventura, né nella propria morte. In *Phaedra's Love* Hippolytus si costituisce spontaneamente, confermando in questo modo la falsa accusa di Phaedra, e si getta di propria iniziativa tra la folla che vuole linciare.

2. La questione e gli strumenti teorici

2.1 La teoria di Girard

La domanda a cui mi prefiggo di rispondere in questo mio intervento è la seguente: esiste un modo di interpretare queste vistose peculiarità di *Phaedra's Love* non semplicemente come conseguenze di una generica volontà di innovazione, o come esempi della cifra stilistica che caratterizza nel suo

complesso il teatro di Kane, bensì come elementi dotati di senso nel contesto specifico di questo singolo dramma, elementi che convergono a definire un significato del testo unitario, originale, profondo, e, al tempo stesso, non immediatamente ovvio o evidente?

La mia tesi è che le divergenze vistose e fondamentali individuate sopra, riguardanti la rappresentazione quanto mai diretta e vivida di una serie di contenuti sottoposti a ferrei interdetti sociali, e che hanno a che fare con la sessualità e la violenza, divergenze che separano il testo di Kane da tutte le versioni precedenti del mito, siano motivabili, e trovino un significato, in riferimento ad una teoria che si propone di spiegare proprio il desiderio, la violenza, e il nesso potente e sotterraneo che li collega. Si tratta della teoria del desiderio mimetico di René Girard, di cui adesso presenterò una breve ed elementare sintesi.

Noi siamo abituati a concettualizzare il desiderio come un segmento che congiunge un soggetto che desidera ad un oggetto desiderato: vedo un vestito nella vetrina di un negozio e lo compro; ho sete, entro in un bar, e ordino una Coca-Cola; incontro una persona e me ne innamoro. Girard (1961, cap. I) afferma che in realtà il desiderio non è un segmento che congiunge direttamente un soggetto a un oggetto, bensì un triangolo, perché qualunque desiderio esperito da un soggetto nei confronti di un oggetto non nasce da una relazione autonoma del soggetto con l'oggetto. Secondo Girard il soggetto desidera l'oggetto in quanto *imita* il desiderio che, nella percezione del soggetto stesso, qualcun altro prova per quell'oggetto; Girard definisce questo qualcun altro "mediatore" (Girard 1961, cap. I, 9). È importante sottolineare che, affinché il meccanismo funzioni, non è affatto necessario che il mediatore desideri effettivamente l'oggetto: è sufficiente che il soggetto gli attribuisca questo desiderio (*ivi*, 17-18); e il motivo per cui il meccanismo funziona è che, secondo Girard, ciò che veramente il soggetto desidera non è l'oggetto: è l'essere del mediatore (*ivi*, cap. II, 67). Pertanto secondo Girard il desiderio è anzitutto triangolare, perché la sua struttura prevede tre ruoli, soggetto, mediatore e oggetto, in secondo luogo mimetico, perché nasce dall'imitazione da parte del soggetto del desiderio che questi attribuisce al mediatore, e infine metafisico, perché il vero obiettivo del desiderio del soggetto non è l'oggetto bensì l'essere del mediatore.

Consideriamo adesso, alla luce di ciò che ho appena esposto, i tre esempi di desiderio con cui ho aperto questa elementare trattazione teorica: vedo

un vestito nella vetrina di un negozio e lo compro; ho sete, entro in un bar e ordino una Coca-Cola; incontro una persona e me ne innamoro. Cominciamo dal primo: credo sia a tutti evidente che il vestito, per essere esposto nella vetrina di un negozio invece di trovarsi in un cassonetto, deve essere un vestito alla moda; ora, la moda è semplicemente una delle principali forme che assume l'organizzazione sociale del desiderio mimetico: ad ogni stagione centinaia di milioni di persone cominciano collettivamente a desiderare oggetti di cui prima facevano tranquillamente a meno e che, soprattutto, sono funzionalmente del tutto equivalenti ad oggetti ancora perfettamente utilizzabili che già posseggono, semplicemente perché un'immensa struttura sociale di mediazione (le sfilate, i rotocalchi, Instagram, i blog, gli *influencer*...) afferma che gli oggetti di prima non sono più desiderabili, e pertanto devono finire nei cassonetti, mentre ad essere desiderabili sono oggetti nuovi, che dopo una stagione finiranno nei cassonetti pure loro. Quanto alla sete e alla Coca-Cola, la necessità di idratazione (che, in quanto fisiologica e non culturale, è un bisogno e non un desiderio) non prescrive necessariamente una particolare modalità di soddisfazione: ad indicarmi come desiderabile una bevanda specifica è, ancora una volta, un meccanismo sociale, che è alla base, tra l'altro, delle immense somme che le ditte investono in pubblicità e, soprattutto, nella retribuzione dei "testimonial", vale a dire dei personaggi pubblici incaricati di fare da mediatori indirizzando il desiderio dei consumatori verso determinati prodotti. In entrambi i casi, il vero obiettivo del soggetto non è possedere l'oggetto (altrimenti non ci sarebbero così tante persone che si disfano di capi di abbigliamento praticamente nuovi, facendo della cosiddetta "fast fashion" una vera e propria emergenza ecologica) bensì avvicinarsi al mediatore: l'oggetto desiderabile è quello che il mediatore (influencer, VIP, testimonial...) indica come tale al soggetto, e che il soggetto considera costitutivo dell'identità del mediatore.

Il terzo caso, quello dell'innamoramento, merita una discussione più approfondita; la sua modellizzazione secondo la teoria del desiderio metafisico è oggetto della prima parte del paragrafo 2.2, e troverà un'applicazione sistematica nella mia analisi di *Phaedra's Love*.

Abbiamo visto che Girard propone una teoria del funzionamento del desiderio; presentando il suo lavoro avevo anticipato che questa teoria è anche una teoria della violenza. Ma com'è possibile che desiderio e violenza siano così strettamente e profondamente collegati al punto che una stessa

teoria possa spiegare contemporaneamente l'uno e l'altra? Per rispondere a questa fondamentale domanda bisogna far riferimento ad una importante distinzione che Girard (1961, cap. I, 16 ss.) istituisce tra due diverse forme di relazione tra soggetto e mediatore, in base ad una tassonomia fondata su tre parametri: la distanza tra i piani di realtà in cui si trovano soggetto e mediatore, la presenza o assenza di consapevolezza della relazione di mediazione da parte del soggetto, e i sentimenti positivi o negativi del soggetto stesso nei confronti del mediatore. Nella prima forma di mediazione soggetto e mediatore non si trovano sullo stesso piano di realtà; il soggetto è consapevole della propria condizione e del ruolo del mediatore nella determinazione del suo desiderio, e i sentimenti che prova per il mediatore sono positivi: ammirazione, venerazione, adorazione. Il caso più chiaro di questa forma di mediazione, che Girard chiama *mediazione esterna*, è il rapporto fra il cristiano e Cristo; Cristo, oltre ad essere vero uomo, è vero Dio: di conseguenza il piano di realtà a cui appartiene è incommensurabile rispetto a quello dei suoi fedeli; per definizione il cristiano in ogni occasione della vita si propone esplicitamente e consapevolmente come proprio obiettivo fondamentale quello di imitare Cristo, ma l'essere di Cristo è, e rimarrà sempre, per lui irraggiungibile; i sentimenti che prova verso Cristo sono di venerazione e adorazione. Nella seconda forma di mediazione, che Girard chiama *mediazione interna*, soggetto e mediatore si trovano invece sullo stesso piano di realtà; il soggetto non è consapevole della propria condizione e del ruolo del mediatore nella determinazione del suo desiderio, ma percepisce il mediatore unicamente come un ostacolo alla realizzazione del desiderio stesso; i sentimenti che prova per il mediatore sono negativi: il soggetto invidierà il mediatore se questi possiede l'oggetto; ne sarà geloso se gli attribuirà il desiderio di sottrargli un oggetto che invece possiede lui; in tutti i casi lo odierà perché considererà il desiderio del mediatore per l'oggetto non come la causa del proprio desiderio per un oggetto che altrimenti gli sarebbe del tutto indifferente, bensì come l'ostacolo la cui interferenza gli impedisce di realizzare il proprio desiderio di possedere l'oggetto.

La mediazione interna è la forma di mediazione caratteristica delle società democratiche, dove non esistono differenze che collochino alcuni individui o gruppi su un piano di esistenza irraggiungibile per gli altri come accadeva, ad esempio, nell'Antico regime: in teoria in una democrazia chiunque può arrivare al vertice della scala sociale, conseguendo gratificazioni ver-

tiginosamente superiori a quelle che toccano alla maggioranza delle persone. Ma il fatto che queste gratificazioni siano, almeno teoricamente, accessibili a *chiunque* non vuol dire affatto che tocchino a *tutti*: in qualunque contesto sociale dato, per definizione, soltanto una ridottissima minoranza di soggetti potranno essere straordinariamente ricchi, potenti, o famosi; i desideri degli altri saranno destinati alla frustrazione, e questa frustrazione sarà particolarmente intensa, in quanto tutti i soggetti avranno condiviso l'illusione che queste gratificazioni eccezionali fossero per loro realmente accessibili. Questa situazione determina una diffusione endemica e generalizzata di sentimenti negativi: tutti invidiano tutti, tutti sono gelosi di tutti, tutti odiano tutti; e la dinamica di mediazione, per cui ciascuno imita tutti gli altri, porta queste emozioni, in quanto oggetto di imitazione generalizzata, ad intensificarsi in maniera vertiginosa e violenta.

Secondo Girard, questa situazione di ostilità capillarmente diffusa, che rischia di disgregare la compagine sociale, si risolve grazie ad una particolarità del funzionamento della dinamica mimetica: le emozioni negative si concentrano su un unico oggetto, un capro espiatorio scelto in maniera arbitraria, a cui vengono attribuite in modo del tutto irrazionale le peggiori colpe, fino a far coincidere la sua eliminazione con la purificazione e il rinnovamento della società (Girard 1972, 116-118). Questa dinamica espiatoria culmina appunto nell'eliminazione fisica di questa vittima innocente; in questo modo i sentimenti di invidia, gelosia, e odio reciproci che laceravano il gruppo sono, almeno temporaneamente, sopiti, e il gruppo ritrova la sua unità, fino a quando la mediazione interna, che non è stata eliminata dal sacrificio della vittima, e che non è eliminabile dal funzionamento della società, non porterà l'odio a divampare di nuovo, in cerca della prossima vittima espiatoria.

2.2 *Sviluppi ulteriori della teoria di Girard*

Prima di proporsi di applicare la teoria girardiana del desiderio all'interpretazione di *Phaedra's Love*, è in primo luogo necessario dimostrare la pertinenza di una teoria che modella il desiderio come un fenomeno triangolare al desiderio erotico, che assume nella nostra cultura in genere, e in particolare nel dramma di Kane, una forma diadica; questo è appunto il primo contributo teorico originale che ho anticipato nel primo capoverso. La modellizzazione girardiana del desiderio si fonda, come abbiamo visto, sull'interazio-

ne di tre entità: il soggetto, il mediatore, e l'oggetto; sarebbe tuttavia errato presupporre che, affinché sia possibile applicarla ad una situazione data, in questa situazione debbano necessariamente essere coinvolti tre individui o tre gruppi distinti. La possibilità di usare la teoria del desiderio triangolare per illuminare e spiegare situazioni non triadiche si fonda su uno strumento teorico messo a punto originariamente da Propp nel suo fondamentale lavoro sulla morfologia della fiaba (Propp [1928] 1966, 31 ss.): la possibilità di distinguere, in una struttura narrativa, tra il livello concreto del personaggio, che esiste sul piano della singola narrazione, e quello astratto della *funzione* che il personaggio ricopre, e che può ricorrere identica in un gran numero di narrazioni diverse; per definire quest'ultimo concetto userò un termine derivato dalla semantica strutturale di Greimas: "attante".³

In pratica, il modello girardiano del desiderio prevede tre *attanti* (il soggetto, il mediatore, e l'oggetto), ma queste tre *funzioni logiche*, nella multiforme realtà delle situazioni concrete, possono essere ricoperte da un numero imprecisato di *attori*, vale a dire di individui o di gruppi. La possibilità di svincolare la *struttura attanziale* triangolare del desiderio metafisico dalla necessità della presenza di tre *attori* distinti permette di applicare il modello teorico di Girard ad una quantità e varietà di situazioni molto maggiore rispetto a quella presa in considerazione da Girard stesso.⁴ In particolare, nell'amore che consideriamo "normale" (corrisposto, felice, non patologico né patogeno...), che è quello che, attraverso la mediazione della cultura, orienta i nostri desideri e pertanto la nostra progettualità esistenziale, e a cui ci sentiamo in diritto di aspirare, ci sono, nella situazione standard, due attori, ma questo non vuol dire affatto che in questa situazione non possa essere riconosciuta la struttura attanziale triangolare che caratterizza il desiderio metafisico. Questo riconoscimento è particolarmente agevole nella situazione dell'innamoramento infelice: se l'amante che soffre è sinceramente e incrollabilmente convinto che nessun essere al mondo possa essere paragonato alla persona che lo respinge (e quindi sente di non avere altra scelta che

³ È importante precisare che il mio uso del termine non implica alcun collegamento concettuale con la teoria di Greimas: Greimas 1966 propone un modello basato su sei funzioni attanziali che dovrebbe essere in grado di rendere conto di tutte le possibili strutture narrative, e che non ha nessuna rilevanza o pertinenza in relazione all'analisi del desiderio triangolare.

⁴ Ad esempio il narcisismo, nella sua forma teoricamente pura, può essere modellizzato come una situazione in cui soggetto, mediatore, e oggetto coincidono.

continuare a soffrire in eterno), il motivo è che questa persona rappresenta per lui non il semplice oggetto di un desiderio mediato (e pertanto per definizione secondario e fungibile),⁵ bensì il fondamento ontologico, e dunque l'oggetto di un desiderio *metafisico*, che è quello che nella teoria di Girard lega il soggetto non all'oggetto bensì al *mediatore*. Alcune forme di modellizzazione della distinzione attanziale tra amante e amato attestate in numerosi testi canonici della letteratura occidentale (un esempio sono i *Sonetti* di Shakespeare), dove l'amato è visto come *oggetto* desiderabile in quanto dotato di ogni perfezione *metafisica*, rendono assai più facile riconoscere l'esistenza e l'azione di questa forma di desiderio mimetico, che la nostra modellizzazione simmetrica dell'amore occulta invece con molto successo. Ma anche quando la relazione amorosa è simmetrica, equilibrata, e "felice", il suo fondamento è rappresentato dal desiderio metafisico; semplicemente, in questo caso, il desiderio metafisico assume una forma simmetrica, per certi versi analoga a quella che Girard, in riferimento ad una situazione relazionale molto diversa, definisce "doppia mediazione":⁶ entrambi gli attori assumono l'uno rispetto all'altro tutte e tre le funzioni attanziali del desiderio metafisico; sono contemporaneamente l'uno per l'altro soggetto, oggetto, e mediatore: ciascuno vede nell'altro il fondamento ontologico, e lo desidera esattamente per questo motivo e, siccome il sentimento è reciproco e corrisposto, ciascuno è altresì il mediatore dell'altro, e in quanto tale oggetto del suo desiderio ontologico.

Secondo questa mia integrazione alla teoria di Girard l'innamoramento può dunque essere definito come una forma di mediazione esterna (in cui pertanto il soggetto riconosce il mediatore come proprio fondamento ontologico, e prova per il mediatore sentimenti positivi), in cui però soggetto e mediatore si trovano sullo stesso piano di realtà. Questo dato ha un'importanza pratica non trascurabile, in quanto la differenza tra l'amore (felice o infelice che sia) e le altre forme di mediazione esterna sta per l'appunto nel

⁵ Girard chiarisce fin dalla prima pagina che l'unica proprietà che rende desiderabile qualsiasi oggetto è essere desiderato dal mediatore: "Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui." (Girard 1961, cap. I, 9).

⁶ Descritta nel capitolo IV "Le maître et l'esclave", è la situazione di mediazione interna in cui due soggetti sono ciascuno il mediatore dell'altro; ciascuno dei due, manifestando il proprio desiderio per l'oggetto, rafforza il desiderio dell'altro, in una spirale potenzialmente infinita.

fatto che nell'amore la persona amata, essendo qualcuno con cui il soggetto può instaurare un rapporto reale e personale, assume contemporaneamente due diverse funzioni attanziali: quella del mediatore e quella dell'oggetto.

Questo fatto è alla base di un equivoco molto diffuso, che ha avuto ripercussioni decisive sulla stessa formulazione della teoria di Girard. Il fatto che nell'innamoramento le funzioni attanziali di mediatore e di oggetto coincidano nello stesso attore (la persona amata) può portare il soggetto (l'amante) a convincersi che la soddisfazione del suo desiderio coincida con il "possesso" (qualunque cosa questo possa voler dire...) di questa persona. La dimostrazione letteraria più memorabile della rovinosa irragionevolezza di questa convinzione si trova in *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, una cronaca della discesa negli abissi distruttivi del desiderio *fisicamente soddisfatto* innescato da una forma particolarmente destabilizzante e schizogena di civetteria. La pertinenza di questo parallelo è dimostrata dal fatto che Girard considera la possibilità di una situazione di mediazione in cui siano presenti due soli attori soltanto in due brevi excursus, il primo dei quali (Girard 1961, cap. IV, 124) è proprio un'analisi della civetteria, mentre il secondo offre una disamina delle conseguenze dell'"ascesi in funzione del desiderio" (vale a dire di quella che viene presentata come l'unica tattica in grado di contrastare la civetteria) in ambito sessuale. In entrambi i casi, tuttavia, la mancata disponibilità del concetto di "attante" gli preclude completamente la comprensione del fenomeno che sta indagando.

La présence d'un rival n'est pas nécessaire, dans le désir sexuel, pour qu'on puisse qualifier ce désir de triangulaire. L'être aimé se dédouble en objet et en sujet sous le regard de l'amant. Sartre a perçu ce phénomène et c'est sur lui qu'il fonde, dans *L'Être et le Néant*, son analyse de l'amour, du sadisme et du masochisme. Le dédoublement fait apparaître un triangle dont les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée. Le désir sexuel, comme tous les désirs triangulaires, est toujours contagieux. Qui dit contagion dit forcément second désir portant sur le même objet que le désir originel. Imiter le désir de son amant c'est se désirer soi-même grâce au désir de cet amant. Cette modalité particulière de la médiation double s'appelle la coquetterie. (*ibid.*)

L'analisi che Girard propone qui del desiderio sessuale distingue i due livelli che noi chiameremmo degli attanti e degli attori, ma nel definirli non tiene conto di una componente fondamentale della dinamica: l'essere amato

non si sdoppia soltanto, e neanche soprattutto, in oggetto e soggetto che imita il desiderio dell'amante, ma in primo luogo in oggetto e *mediatore*, in cui l'amante identifica il fondamento ontologico, e che desidera proprio per questo motivo. Se l'amante desidera così ardentemente l'amato è infatti per condividere la pienezza metafisica che gli attribuisce (e che questi in effetti, per il solo fatto di non desiderarlo, in qualche misura, almeno in confronto a lui, possiede); la lirica erotica occidentale, da Saffo in poi, è in gran parte dedicata alla celebrazione di questa pienezza, che il soggetto percepisce come per lui dolorosamente inattuabile.⁷

Quando Girard si decide a riconoscere all'amato un ruolo di mediazione ("les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée"), si concentra su un aspetto del tutto periferico: la modellizzazione del triangolo che ne consegue è terribilmente semplicistica perché, se il vero oggetto del desiderio dell'amante fosse il corpo della persona amata, lo stupro rappresenterebbe la soluzione all'amore infelice, mentre è invece chiaro che il desiderio metafisico può sopravvivere al possesso fisico (altrimenti in che senso sarebbe metafisico?), in quanto il vero oggetto del desiderio amoroso è rappresentato dallo status ontologicamente sovraordinato dell'essere amato.

L'exigence de dissimulation propre à la médiation interne a des conséquences particulièrement déplorable dans le domaine sexuel. C'est sur le corps du médiateur que porte le désir du sujet. Le médiateur est donc le maître absolu de cet objet; il peut en accorder ou en refuser la possession au gré de son caprice. Le sens de ce caprice n'est pas difficile à prévoir si ce médiateur, lui non plus, n'est pas capable de désirer spontanément. Que le sujet laisse paraître son désir de possession et le médiateur, aussitôt, copiera ce désir. Il désirera son propre corps; il lui confèrera, en d'autres termes, une telle valeur que s'en déposséder lui paraîtra scandaleux. Même si le médiateur ne copie pas le désir du sujet, il ne répondra pas à ce désir; la victime du mal ontologique se méprise trop, en effet, pour ne pas mépriser l'être qui la désire. Dans le domaine sexuel comme dans tous les autres domaines, la médiation double exclut toute réciprocité entre le Moi et l'Autre.

L'abandon au désir sexuel a toujours des conséquences redoutables pour l'amant. Celui-ci ne peut espérer aimer vers lui les désirs de l'aimée

⁷ Il vertice assoluto, in questo come in molti altri aspetti della rappresentazione della natura metafisica del desiderio erotico, è rappresentato dai *Sonetti* di Shakespeare; quest'aspetto è significativamente assente dall'analisi proposta in Girard 1991.

que s'il feint l'indifférence. Mais il ne peut dissimuler son désir qu'en réprimant l'élan qui l'emporte vers le corps de l'aimée, en réprimant, en d'autres termes, tout ce qu'il y a de réel et de concret dans le désir amoureux. La sexualité a donc, elle aussi, son ascèse *pour* le désir. (Girard 1961, cap. VII, 185),

Nella disamina delle conseguenze dell'ascesi in funzione del desiderio in ambito sessuale Girard arriva finalmente ad attribuire alla persona amata il ruolo di mediatore ("C'est sur le corps du médiateur que porte le désir du sujet. Le médiateur est donc le maître absolu de cet objet; il peut en accorder ou en refuser la possession au gré de son caprice"); tuttavia il suo persistere nell'identificare l'oggetto del desiderio dell'amante con il corpo della persona amata lo porta a modellizzare il fenomeno in maniera non soltanto del tutto fuorviante, ma anche vistosamente incoerente con le sue stesse premesse: nella frase che ho appena citato, "mediatore" vuol dire "chi ha la facoltà di mediare, e quindi di concedere, regolamentare, limitare, o interdire, l'accesso a una risorsa", e non ha assolutamente il senso tecnico che il termine possiede nella teoria di Girard, quello di "colui a cui il soggetto attribuisce un desiderio che imita attraverso il proprio". I due sensi sono non soltanto teoricamente distinti, ma diversissimi: ad esempio l'Enel regola l'accesso all'energia elettrica, ma il desiderio che ciascun consumatore ha di usare apparecchi elettrici non insorge certo per imitazione di un analogo desiderio che attribuisce, più o meno consapevolmente, all'Enel. Pertanto, nonostante le apparenze, Girard continua anche in questo caso a misconoscere l'effettiva struttura triangolare del desiderio erotico, e in particolare il ruolo di fondamento ontologico (cioè di mediatore) che l'essere amato riveste per l'amante.

Se tentiamo una modellizzazione rigorosa di questa situazione (che, in quanto tale, sarà diversa da quella proposta da Girard), ci rendiamo conto che fin dall'inizio il soggetto del desiderio amoroso, come quello di qualunque altro soggetto, copia il desiderio del mediatore. Quest'ultimo, anche nelle dinamiche erotiche, non ha infatti soltanto, e neppure principalmente, il ruolo di regolamentare l'accesso del soggetto all'oggetto del suo desiderio (che è quello che, in maniera del tutto aberrante, gli attribuisce qui Girard) ma in primo luogo, e fondamentalmente, quello di offrire al soggetto, attraverso la sua apparenza di euforica pienezza ontologica, un modello per il suo desiderio metafisico; desiderio che nascerà come imitazione di quello

che il soggetto stesso attribuisce al mediatore per il *suo stesso* essere perfetto e compiuto, che percepisce come vertiginosamente superiore al proprio, in quanto assolutamente incommensurabile con la propria debolezza e assenza di valore.⁸

L'analisi, necessariamente approfondita, di questi due passi dimostra che, senza la necessaria integrazione che propongo, la teoria di Girard non risulta in alcun modo in grado di rendere adeguatamente conto della situazione e della relazione che, nella nostra cultura (e non solo), rappresenta il caso focale del desiderio, quella amorosa. E non lo è perché aderisce, contro ogni evidenza, all'insostenibile convinzione, romantica se mai ve ne furono, che, se non è contaminato dalla gelosia, o da una qualunque altra forma di triangolazione del desiderio, l'amore possa essere "puro", e rappresentare pertanto una salvezza da quello che Girard stesso definisce, con chirurgica lucidità, l'inferno della mediazione:⁹ se il soggetto si guarda dal rivolgere la propria scelta ad una persona che è desiderata da un altro, o che incarna ideali socialmente normativi, magari propagandati dai media, se riesce a combattere e a disperdere i fantasmi della gelosia, se insomma si relaziona in maniera sincera e libera ad un altro "nella sua autenticità", allora l'amore può rappresentare un'isola felice dove trovare riparo dall'inferno della mediazione e dai suoi effetti nefasti, può essere il luogo in cui il soggetto può sfuggire al contagio mimetico in una relazione finalmente sana e risanante.

⁸ Credo sia doveroso osservare a margine che nel passo che sto analizzando Girard propone una specie di vangelo della cultura dello stupro, in quanto afferma che tutte le ragioni che il mediatore può avere per interdire al soggetto il possesso del *proprio* corpo sono *necessariamente cattive ragioni*, derivanti dalle storture del desiderio secondo l'altro e dalle patologie ontologiche che ne conseguono: se il mediatore obietta a lasciarsi possedere dal soggetto, può essere unicamente per una di due ragioni, entrambe ontologicamente patologiche: la prima è la sua incapacità di desiderare spontaneamente, che lo porta a copiare il desiderio del soggetto per il proprio corpo, con la conseguenza che "il lui conférer, en d'autres termes, une telle valeur que s'en déposséder lui paraîtra scandaleux"; la seconda è la sua condizione di "victime du mal ontologique", la quale "se méprise trop, en effet, pour ne pas mépriser l'être qui la désire". La conseguenza, non esplicitata ma logicamente del tutto necessaria, di queste premesse apparentemente così condivisibili è l'obbligo ineludibile, per chiunque si trovi ad essere oggetto di desiderio sessuale, a soddisfarlo, del tutto a prescindere dalle proprie disposizioni o inclinazioni.

⁹ Questa espressione oltremodo rivelatrice, o sue varianti, ricorrono frequentemente in Girard 1961, capp. II, IV, VIII: 71, 75, 122, 205.

Il problema è che questa è una favola consolatoria, perché gli effetti nefasti della mediazione non insidiano la diade degli amanti dal di fuori, nelle mille forme velenose che assume la mediazione interna, ma sono *dentro* la relazione amorosa: non è possibile sfuggire alla mediazione semplicemente demitificando le infinite influenze esterne che orientano in senso triangolare la selezione dell'oggetto d'amore, o tenendosi scrupolosamente al riparo dalla gelosia, perché la mediazione del desiderio rappresenta *il fondamento della relazione amorosa*: l'amore non può guarire dal contagio mimetico perché *nasce dal e nel* contagio mimetico; non rappresenta un rifugio e un riparo dal desiderio mimetico ma, al contrario, è il luogo dove il desiderio mimetico si dispiega con la massima violenza e con gli effetti potenzialmente più catastrofici, più devastanti, e più infernali.

Per esplorare nel dettaglio quali possano essere questi effetti può dimostrarsi di notevole utilità un altro strumento teorico assente nella teoria del desiderio metafisico nella forma in cui è stata originariamente formulata e applicata da Girard. Accanto alla mediazione esterna e a quella interna, esiste secondo me (e questo è il secondo contributo originale di carattere teorico che ho anticipato nel primo capoverso) una terza forma di mediazione.¹⁰ Come abbiamo visto, uno dei contenuti fondamentali della teoria di Girard è che, per quanto vari possano essere gli oggetti a cui si rivolge il desiderio del soggetto, l'oggetto ultimo di qualsiasi desiderio è sempre, in ultima analisi, l'essere del mediatore, ed è appunto questa proprietà strutturale a definire il desiderio come *metafisico*.¹¹ A mio parere questo desiderio fondamentale del soggetto può essere definito con precisione maggiore di quanto non faccia Girard. In estrema sintesi, ciò che i soggetti desiderano con la massima intensità non è genericamente "l'essere del mediatore" come pienezza metafisica non ulteriormente analizzabile, ma è, molto più specificamente e concretamente, occupare la *posizione* di mediatore *in relazione* agli altri: la forma normale della vita sociale è una situazione in cui

¹⁰ Questo ultimo capoverso sintetizza, in forma estremamente schematica, un lavoro teorico di prossima pubblicazione, presentato per la prima volta al congresso del *Colloquium on Violence and Religion* (l'associazione internazionale di studi girardiani) che ha avuto luogo dal 10 al 13 luglio 2019 a Innsbruck. Nella parte iniziale del paragrafo ho esposto alcuni risultati di una disamina sistematica della teoria di Girard che sto attualmente conducendo.

¹¹ Questa è appunto la tesi del capitolo secondo di Girard 1961, "Les hommes seront des dieux les uns pour les autres".

ciascuno desidera essere mediatore di tutti gli altri, in modo da ricevere una conferma il più ampia possibile del proprio status ontologicamente sovraordinato. Se cerchiamo prove di questo fatto, per trovarle non dobbiamo andare molto lontano: sono sotto i nostri occhi, ad esempio, nell'uso dei social media, dove ciascuno cerca di costruire un'immagine di se stesso e della propria vita tale da suscitare il desiderio degli altri, ed essere in questo modo ontologicamente confermato da loro. Il mezzo attraverso cui viene perseguito l'obiettivo di posizionarsi come mediatore degli altri è l'istituzione di una forma di mediazione che, rispetto ai tre parametri che Girard individua come definatori delle tipologie di mediazione (che sono, come abbiamo visto sopra, la distanza tra mediatore e soggetto, la consapevolezza che il soggetto ha della mediazione, e il genere di sentimenti che il soggetto prova per il mediatore), si distingue sia dalla mediazione esterna che da quella interna; per questo propongo di definirla mediazione esterna-interna. La sua struttura è la seguente: un individuo che intenda proporsi come mediatore desidera sottolineare la distanza che lo separa dai soggetti che accetteranno la sua mediazione; ma i soggetti stessi lo accetteranno consapevolmente e di buon grado come mediatore unicamente se potranno credere alla possibilità di arrivare a condividere la sua pienezza ontologica, quindi se considereranno superabile la distanza che li separa da lui; per questo la comunicazione del mediatore deve essere ambigua: il messaggio che veicola deve essere "io sono incommensurabilmente superiore a te *ma* se fai il bravo (adeguandoti a standard che io solo ho il potere di stabilire, e il cui rispetto io solo ho l'autorità di verificare) potrai condividere il mio status"; naturalmente il mediatore non ha alcuna intenzione di rinunciare alla propria superiorità per instaurare una relazione alla pari con il soggetto: il suo rapporto con il soggetto si fonda pertanto su un inganno di cui il soggetto è vittima. In questa forma di mediazione il mediatore si trova su un piano superiore a quello del soggetto come nella mediazione esterna, ma presenta questa distanza come un ostacolo che il soggetto può aspirare a superare; il soggetto è consapevole del proprio desiderio di imitare il mediatore e della propria subordinazione ontologica rispetto a quest'ultimo; quanto ai sentimenti del soggetto, variano a seconda della fase e del momento della relazione con il mediatore, spaziando dalla venerazione ed ammirazione tipiche della mediazione esterna, al risentimento e all'odio per se stesso e per il mediatore quando, dopo innumerevoli tentativi frustrati di attingere

il superiore status ontologico che gli era stato promesso dal mediatore, il soggetto comincia a rendersi conto che la distanza che lo separa da questi resterà invalicabile. Benché non trovi alcun posto nella tassonomia proposta da Girard, questa forma di mediazione è diffusa in un'ampia quantità e varietà di relazioni: come, ad esempio, quella tra gruppi colonizzati o in qualsiasi modo discriminati e gruppi egemoni.¹² Ha inoltre un ruolo fondamentale anche in situazioni più private, come vedremo adesso.

3. *Amore, sesso, desiderio*

È il momento di tornare alla domanda da cui siamo partiti, per prendere in esame quelle che abbiamo individuato come le più vistose divergenze strutturali che separano *Phaedra's Love* dal suo ipotesto mitico, e verificare se è possibile dare loro un senso e ricondurle ad un'unità superiore grazie alla teoria di Girard.

La prima divergenza è che l'amore di Fedra nel mito era presentato come *ipermotivato*, dalla sinergia della volontà di Afrodite e dell'attrattiva del giovane, mentre in *Phaedra's Love* è vistosamente immotivato: Hippolytus è un adolescente grasso e poco pulito (“**Doctor** He smells”, *PhL* 65), quindi per nulla desiderabile, come del resto lui stesso è il primo ad ammettere.¹³ La seconda è che, nonostante la sua evidente mancanza di corrispondenza con i canoni dell'attrattiva fisica, il personaggio di Kane, a differenza dell'Ippolito della tradizione, è caratterizzato da un'intensa attività sessuale. Questa contraddizione emerge già nel primo riferimento che incontriamo nel testo al suo successo erotico, che è accompagnato dall'espressione dell'incredulità di un personaggio esterno e imparziale, il Doctor: “He must pay them [le sue partner sessuali]” (*PhL* 66). Tuttavia Hippolytus è oggetto di un'adorazione generalizzata (“**Phaedra** Everyone likes Hippolytus”, *PhL* 70), che coinvol-

¹² La mediazione esterna/interna rappresenta una lente interpretativa di notevolissima utilità per la comprensione di testi fondamentali sulla situazione coloniale come Fanon 1952 o sul razzismo, come Du Bois 1903, e per l'analisi delle dinamiche assimilatorie, nel senso più ampio del termine.

¹³ “I'm fat, I'm disgusting, I'm miserable. But I get lots of sex” (*PhL* 78); il fatto che Hippolytus usi la congiunzione avversativa “but” per collegare le proprie caratteristiche personali al proprio successo sessuale dimostra chiaramente che la relazione tra i due dati è, secondo il suo stesso punto di vista, problematica.

ge non soltanto Phaedra, ma numerosi altri partner,¹⁴ e che si esprime non solo attraverso il desiderio sessuale, ma in atti di omaggio altruistici e disinteressati come i regali per il suo compleanno.

Hippolytus stesso considera questa situazione abbastanza peculiare da dover essere spiegata. La prima spiegazione che presenta ha a che fare con la sua posizione sociale:

Hippolytus Everyone wants a royal cock. I should know. (*PhL* 74)

Tuttavia questa spiegazione non può essere considerata valida per Phaedra, che è la legittima consorte del re, e quindi dispone già di un “royal cock” tutto suo. La seconda fa riferimento alla sua perizia sessuale:

Hippolytus I know what you meant. You're right. Women find me much more attractive since I've become fat. I'm fat, I'm disgusting, I'm miserable. But I get lots of sex. Therefore...?
[...]

Hippolytus Therefore. I must be very good at it. Yes? (*PhL* 78)

No: grazie alle particolari scelte rappresentative di Kane siamo nell'invidiabile condizione di poter giudicare di prima mano le abilità amatorie di Hippolytus: i due atti sessuali a cui assistiamo in scena (quello con Phaedra e quello con il Priest) dimostrano la sua completa mancanza di interesse per il piacere del partner, al punto che persino Phaedra, che è perdutamente innamorata di lui, deve ammettere che l'esperienza è stata deludente:

Phaedra I thought you were supposed to be good at it. Is everyone this disappointed?

Hippolytus Not when I try.

Phaedra When do you try?

Hippolytus I don't any more. (*PhL* 83)

Collegando, contro ogni evidenza, il desiderio generalizzato di cui è oggetto con la sua perizia come amante (“I get lots of sex. [...] Therefore. I must be very good at it.”), Hippolytus cerca di razionalizzare secondo una logica socialmente condivisa, fondata sui valori dell'interesse personale e dell'auto-

¹⁴ Sia femminili che maschili, come è chiaro da diverse affermazioni di Hippolytus (*PhL* 76 e 85) e dalla scena con il Priest.

conservazione, qualcosa che risponde invece ad una logica occulta e oscura, completamente aliena sia dall'interesse, sia dall'autoconservazione.

A gettare luce su questa logica alternativa è Strophe:

Phaedra Do you think he's attractive?

Strophe I used to.

Phaedra What changed?

Strophe I got to know him. (*PbL* 70)

Strophe, a differenza del Doctor, non è completamente immune all'attrazione esercitata da Hippolytus; ma, a differenza di Phaedra, l'ha superata; e a permetterle di superarla è stata la conoscenza dei meccanismi di comportamento che Hippolytus mette immancabilmente in atto con le persone che lo amano:

Strophe He's not nice to people when he's slept with them. I've seen him. (*PbL* 71)

Strophe Don't imagine you can cure him.

Phaedra Know if it was someone who loved you, really loved you –

Strophe He's poison.

Phaedra Loved you till it burnt them –

Strophe They do love him. Everyone loves him. He despises them for it. You'd be no different. (*PbL* 71-72)

La lucida analisi di Strophe ci rivela che la tecnica sessuale che rende Hippolytus irresistibile non ha nulla a che fare con il piacere che è in grado di procurare ai suoi partner: consiste semplicemente nell'accettare di instaurare una relazione con loro, facendo loro credere che sarà loro possibile avere con lui un rapporto alla pari, fondato sulla condivisione del suo statuto ontologico privilegiato, per poi ricambiare il loro amore con il disprezzo, facendo loro così chiaramente intendere che continuano, e continueranno sempre, ad essere rispetto a lui in una condizione di insanabile inferiorità, vale a dire nel processo di illusione e delusione che definisce quella che abbiamo denominato "mediazione esterna/interna".

E che questo non sia semplicemente il punto di vista distorto di un'amante respinta e inacidita ci viene confermato dall'atteggiamento di Hippolytus verso i regali che riceve dai sudditi per il compleanno:

Phaedra *enters carrying a number of wrapped presents.*

She stands for a few moments watching him.

He doesn't look at her.

[...]

Hippolytus *plays with his car.*

Hippolytus Are those for me? Course they're fucking for me.

Phaedra People brought them to the gate. I think they'd like to have given them to you in person. Taken photos.

Hippolytus They're poor.

Phaedra Yes, isn't it charming?

Hippolytus It's revolting. (*Opens a present*) What the fuck am I going to do with a bagatelle? What's this? (*He shakes a present.*) Letter bomb. Get rid of this tat, give it to Oxfam. I don't need it.

Phaedra It's a token of their esteem.

Hippolytus Less than last year. (*PhL 74-75*)

È evidente che Hippolytus conta sul fatto di ricevere regali da sconosciuti ("Course they're fucking for me") e che, lungi dall'essere realmente indifferente alle manifestazioni di adorazione di cui è oggetto, tiene scrupolosamente il conto del loro andamento ("Less than last year"); ma è altrettanto evidente che ciò che dichiara esplicitamente non è altro che disprezzo ("It's revolting. [...] Get rid of this tat, give it to Oxfam. I don't need it"). In un'ottica girardiana questa contraddizione è soltanto apparente: l'adorazione degli altri colloca Hippolytus nella posizione del mediatore esterno; per conservare questa posizione (che ovviamente è consapevole di occupare abusivamente, visto che è un essere umano come loro), Hippolytus deve ostentare il massimo disprezzo per coloro che gliela attribuiscono, perché è soltanto nella loro inferiorità che può fondarsi la sua superiorità, e quindi deve frustrare il loro desiderio di instaurare un contatto con lui, vale a dire la componente interna della mediazione esterna-interna.

Un elemento fondamentale di questa strategia relazionale è il suo narcisismo:

Hippolytus *plays with his car.*

Phaedra Who gave you that?

Hippolytus Me. Only way of making sure I get what I want. (*PhL 75*)

Hippolytus dichiara la propria orgogliosa autosufficienza sottraendosi alla circolazione sociale del desiderio: non c'è nulla che desideri dagli altri perché per lui l'unico modo di ottenere qualcosa che realmente desidera è averla da se stesso; l'adorazione generalizzata di cui è oggetto fa di lui un mediatore universale; ma, al tempo stesso, lui non è soggetto ad alcuna mediazione: non ha nulla da chiedere né da aspettarsi da nessuno, e quindi può credibilmente presentarsi come fondamento ontologico.

L'effetto irresistibile di questa orgogliosa autosufficienza narcisistica è particolarmente evidente nella scena in cui il Priest visita Hippolytus in carcere:

Priest So where do you find your joy?

Hippolytus Within.

Priest I find that hard to believe.

Hippolytus Course you do. You think life has no meaning unless we have another person in it to torture us.

[...]

Priest Self-satisfaction is a contradiction in terms.

Hippolytus I can rely on me. I never let me down. (*PbL 93*)

Hippolytus [...] God may be all powerful, but there's one thing he can't do.

Priest There is a kind of purity in you.

Hippolytus He can't make me good.

Priest No.

Hippolytus Last line of defence for the honest man. Free will is what distinguishes us from the animals.

(*He undoes his trousers*)

And I have no intention to behave like a fucking animal.

Priest (*Performs oral sex on Hippolytus*)

Hippolytus Leave that to you.

(*He comes.*) (*PbL 97*)

Hippolytus è perfettamente consapevole del fatto che la sua orgogliosa autosufficienza narcisistica è la componente fondamentale del suo fascino sessuale, altrimenti non si aprirebbe i pantaloni, sicuro che il Priest farà sesso orale con lui, proprio subito dopo aver affermato che l'onnipotenza di Dio, lungi dall'essere assoluta, trova un limite nel suo orgoglio. La teoria di Girard ci permette di svelare il mistero del fascino di Hippolytus, che non è fisico bensì ontologico.

Che il piacere sessuale non abbia nessun ruolo nell'attrazione che Hippolytus esercita su Phaedra è dimostrato univocamente dal loro unico contatto fisico:

They both stare at the television.

Eventually, Phaedra moves over to Hippolytus.

He doesn't look at her.

She undoes his trousers and performs oral sex on him.

He watches the screen throughout and eats his sweets.

As he is about to come he makes a sound.

Phaedra begins to move her head away – he holds it down and comes in her

mouth without taking his eyes off the television.

He releases her head.

Phaedra *sits up and looks at the television.*

A long silence, broken only by the rustling of Hippolytus' sweet bag.

Phaedra *cries.*

Hippolytus There. Mystery over.

[...]

Phaedra I did it because I'm in love with you.

Hippolytus Don't be. I don't like it.

Phaedra I want this to happen again.

Hippolytus No you don't

Phaedra I do.

Hippolytus What for?

Phaedra Pleasure?

Hippolytus You enjoyed that?

Phaedra I want to be with you.

Hippolytus But did you enjoy it?

Phaedra (*doesn't respond*)

Hippolytus No. You hate it as much as me if only you'd admit it. (*PhL* 82-83)

Per quanto perduto innamorata, Phaedra non riesce ad affermare che il rapporto con Hippolytus l'abbia soddisfatta; è pertanto evidente che quando afferma "I want this to happen again" il piacere fisico, nonostante ciò che cerca timidamente di asserire, non c'entra niente. Allo stesso modo, quando Phaedra, fantasticando su Hippolytus in presenza di Strophe, dice "You could feel such pleasure" (72) il piacere di cui parla non ha niente a che fare con il godimento sessuale, ma è di natura ontologica: consiste unicamente nel condividere lo status di superiorità di cui Hippolytus gode come mediatore suo e di tantissime altre persone. Ed è per questo che l'ammonimento di Strophe, "He's a sexual disaster area", non vale a dissuaderla: Phaedra desidera Hippolytus precisamente *perché* è perfettamente consapevole dei rischi collegati all'appagamento di quel desiderio (**Strophe** If anyone were to find out. [...] It's the excuse they're all looking for. We'd be torn apart on the streets. 73). Phaedra sa benissimo che amando Hippolytus rischia di perdere tutto; ma, nella logica paradossale e lucidissima del desiderio metafisico, questo è un motivo non per smettere di amarlo, bensì, al contrario, per continuare fino al disastro inevitabile, in quanto perdere tutto per averlo sarebbe la dimostrazione univoca e definitiva che lui vale *realmente* più di qualunque cosa.

È in quest'ottica che vanno interpretate le motivazioni che Phaedra fornisce allo stesso Hippolytus per giustificare il suo amore:

Phaedra I love you.

Hippolytus Why?

Phaedra You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You're in pain. I adore you.

Hippolytus Not very logical.

Phaedra Love isn't. (*PhL* 79)

In realtà è tutto perfettamente logico, tranne che la logica è quella di Girard. L'egocentrismo di Hippolytus ("not a thought for anyone") è un epifenomeno dell'orgogliosa autosufficienza narcisistica che lo rende credibile come fondamento ontologico, visto che lui esiste per gli altri, mentre gli altri non esistono per lui. Le sue caratteristiche apparentemente più respingenti ("You're difficult"; "You're in pain") permettono di sentirsi speciali, di ambire almeno a uno status superiore: se si riesce a fare una differenza per lui, che è indifferente a tutto e a tutti, allora sicuramente non si è come gli altri.

E che a motivare l'amore di Phaedra sia proprio questo bisogno di dimostrare di essere speciale, riuscendo a fare una differenza per qualcuno che è indifferente a chiunque e a qualunque cosa, è chiarissimo a Strophe:

Phaedra There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be. [...]

Phaedra Can't deny something this big. [...]

Phaedra Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, burning me. Think I'll crack open I want him so much. [...]

Strophe Don't imagine you can cure him. (*PhL* 71)

Il problema è che proprio questo bisogno di dimostrare di essere speciale chiarisce che in realtà Phaedra non è speciale per niente; e questa sua debolezza ontologica respinge Hippolytus:

Phaedra [...] Why do you hate me?

Hippolytus Because you hate yourself. (*PhL* 85)

È proprio perché Phaedra percepisce in maniera tridimensionale, vivida, e dolorosa la propria insufficienza ontologica, che ricerca disperatamente

un fondamento ontologico al di fuori di se stessa in un mediatore da idolatrare; ma è proprio per questo suo assoluto ed evidente bisogno di un mediatore che Hippolytus la odia e la disprezza: l'atteggiamento di abietta sottomissione di Phaedra rappresenta infatti per Hippolytus la più chiara e definitiva conferma del fatto che lei non potrà mai offrirgli l'unica cosa di cui lui stesso, come chiunque altro, ha assoluto e prioritario bisogno: il fondamento ontologico.

Il dramma fornisce diverse indicazioni interessanti sulle strategie di cui Hippolytus si serve per riuscire sistematicamente a coinvolgere gli altri in relazioni di mediazione esterna/interna:

Phaedra You only ever talk to me about sex.

Hippolytus It's my main interest. [...]

Phaedra Why do you have sex if you hate it so much?

Hippolytus I'm bored. (*PhL* 77 e 83)

Hippolytus *prima* si mostra interessato al sesso, per poi *dopo* mostrarsi indifferente. In mezzo ci sono, ovviamente, il desiderio di Phaedra, il suo innamoramento, e un rapporto sessuale che Hippolytus non ha né richiesto né sollecitato in alcuna maniera esplicita o dimostrabile, e per cui quindi ha tutto il diritto di esibire il più assoluto disinteresse. Quello che è successo in realtà è che Hippolytus ha cominciato con il proporre a Phaedra (e verosimilmente non solo a lei) il sesso come un ambito di possibile condivisione, avvicinamento, comunione; successivamente, quando Phaedra ha reso questo ambito, e la persona di Hippolytus, oggetto di un investimento difficilmente ritirabile, in quanto incentrato sul conferimento ad Hippolytus del ruolo di proprio mediatore, e al sesso del ruolo di ambito di incontro con lui e di condivisione del suo privilegio ontologico, ha scoperto con grande dolore che ciò che Hippolytus le aveva fatto intendere era falso: lungi dal rappresentare qualcosa da condividere con Hippolytus, e quindi una modalità di avvicinamento e un mezzo di comunione, il sesso con lui si rivela, come Hippolytus le dichiara nella maniera più esplicita e più inequivocabile, completamente inadeguato a fornirle queste esperienze, la cui aspettativa costituiva l'unico motivo per cui lo aveva desiderato. Il rapporto tra Hippolytus e Phaedra fornisce una dettagliata esemplificazione, e un'acutissima analisi, di quella che è una efficacissima strategia di mediazione esterna/interna, la cui

applicabilità trascende l'ambito delle relazioni erotiche: il mediatore dice al soggetto "Io sono così: se vuoi avvicinarti a me sii anche tu così." Il soggetto diventa "così", e il mediatore dice "in realtà 'così' non mi interessa, e quindi non mi interessi neppure tu".

Un'altra strategia è illustrata dall'inizio della scena con Strophe:

Hippolytus *is standing in front of a mirror with his tongue out.*

Strophe *enters.*

Strophe Hide.

Hippolytus Green tongue.

Strophe Hide, idiot.

Hippolytus *Turns to her and shows her his tongue.*

Strophe Hippolytus.

Hippolytus Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Looks like the top of a wall.

Strophe Hippolytus.

Hippolytus Showed it to a bloke in the bogs. Still wanted to shag me.

Strophe Have you looked out the window?

Hippolytus Major halitosis. (*PbL* 85)

La strategia di Hippolytus è basata non sul tentativo di occultare ciò che di lui può riuscire sgradevole o ripugnante ad un possibile partner sessuale bensì, al contrario, sull'esibizione di queste caratteristiche (*Turns to her and shows her his tongue*) accompagnata dalla presentazione narrativa di un'occasione di interazione atta a servire da modello per un esito a lui favorevole ("Showed it to a bloke in the bogs. Still wanted to shag me."); questa presentazione costituisce evidentemente un tentativo di costruire una dinamica triangolare che dovrebbe coinvolgere l'interlocutore: se il "bloke in the bogs" non ha considerato la patina verde infetta sulla lingua di Hippolytus come un deterrente al consumare un rapporto sessuale, non c'è ragione per cui la persona che gli sta davanti adesso non dovrebbe adottare lo stesso atteggiamento. Il fatto che in questa specifica occasione lo stratagemma non soltanto non si dimostri efficace, ma sia grottescamente incongruo rispetto alla situazione, come risulta immediatamente evidente dalle battute pronunciate da Strophe, dimostra che si tratta di un automatismo relazionale che Hippolytus applica con assoluta sistematicità e in maniera forse quasi inconsapevole, del tutto a prescindere dalle specificità delle situazioni concrete, e che fino a questo momento gli ha garantito ottimi risultati.

Naturalmente il ruolo di fondamento ontologico che Hippolytus riesce ad occupare per così tante persone non è fondato in alcuna caratteristica oggettiva o considerazione razionale, ma è semplicemente il risultato del suo modo di posizionarsi nelle relazioni, della sua abilità nel costruire situazioni di mediazione esterna-interna. A confermarlo nella maniera più univoca è il brevissimo riferimento ad una relazione che ha avuto una struttura completamente diversa:

Hippolytus No one burns me.

Phaedra What about that woman?

Silence.

Hippolytus looks at her.

Hippolytus What?

Phaedra Lena, weren't you –

Hippolytus (*Grabs Phaedra by the throat*)

Don't ever mention her again.

Don't say her name to me, don't refer to her, don't even think about her.

Understand? Understand?

Phaedra *nods*

Hippolytus No one burns me. No one fucking touches me. So don't try.

He releases her.

Silence. (PhL 82-83)

Il pochissimo che ci viene lasciato intravedere della relazione con Lena conferma che la superiorità erotica di Hippolytus non è legata a nulla di “oggettivo”, ma è esclusivamente la risultante di dinamiche posizionali, che nel caso della relazione con Lena si sono configurate a suo sfavore: anche la relazione con Lena ha avuto la forma di un triangolo mimetico, in cui però Hippolytus ha occupato la posizione del soggetto, e di conseguenza Lena quella di mediatore esterno-interno, che ha frustrato il desiderio di Hippolytus interdicensi gli la condivisione del proprio status di superiorità ontologica esattamente come lui fa con i suoi innumerevoli amanti infelici.

In una prospettiva girardiana, l'evidente non desiderabilità “oggettiva” di Hippolytus, e al tempo stesso il desiderio generalizzato e intensissimo di cui è oggetto, di cui quello di Phaedra rappresenta soltanto l'esempio più eclatante, non hanno nulla di inspiegabile, illogico, o contraddittorio, perché rappresentano e insieme spiegano, in maniera sinergica e particolarmente convincente, la natura arbitraria e in ultima analisi immotivata di qualsiasi desiderio, e il funzionamento della dinamica di mediazione esterna-interna.

4. *Hippolytus* come capro espiatorio

Nella stessa prospettiva possiamo interpretare la terza importante variazione introdotta da Kane nel mito: il fatto che, mentre negli ipotesti la morte di Ippolito è causata dal padre Teseo, in *Phaedra's Love* Hippolytus viene linciato dalla folla.

Anzitutto, va ricordato che Hippolytus, in *Phaedra's Love* come nel mito, è assolutamente innocente: l'accusa che Phaedra rende credibile, o almeno incontrovertibile, con il proprio suicidio, è un'accusa completamente falsa, e noi spettatori, che abbiamo assistito al loro rapporto, lo sappiamo meglio di chiunque altro. Pertanto la modifica che *Phaedra's Love* introduce rispetto agli ipotesti può essere descritta come “rappresentazione dell'uccisione collettiva di una vittima innocente”; ma l'uccisione collettiva di una vittima innocente costituisce, come abbiamo visto, la situazione definitoria della violenza espiatoria. Nella prima parte del libro che ha dedicato alla caratterizzazione della vittima innocente, e all'analisi sistematica delle dinamiche che la coivolgono, Girard ha isolato quelli che definisce “les stéréotypes de la persécution”: condizioni che caratterizzano e definiscono sia le situazioni in cui viene messa in atto la violenza espiatoria, sia gli innocenti che questa seleziona come vittime: anzitutto, la collettività in cui esploderà la violenza espiatoria versa in uno stato di disordine; in secondo luogo, la vittima viene accusata, spesso contro ogni verosimiglianza, di crimini gravissimi, e in particolare di delitti contro l'ordine della natura; infine, la vittima appartiene ad una categoria sociale, nel senso più lato, marcata (Girard 1982, 39-70). È interessante notare che tutte e tre queste condizioni sono verificate per la vicenda di *Phaedra's Love*. Anzitutto, il paese si trova in uno stato per definizione instabile, in quanto il sovrano legittimo, Theseus, è assente, e nessuno sa quanto a lungo questa assenza sia destinata a protrarsi;¹⁵ il fatto che questo stato di instabilità inneschi la ricerca di un obiettivo su cui scatenare la violenza è percepito lucidamente da Strophe, la quale, all'inizio del dramma, si mostra angosciata dalla possibilità che, se la notizia dell'amore “contro natura” della madre dovesse trapelare, il popolo si rivolti non contro Hippolytus, che in fondo è il figlio legittimo del re, bensì contro lei e Phaedra, entrambe straniere: “**Strophe** If

¹⁵ “**Doctor** When is he coming back? **Phaedra** I have no idea.” (*PbL* 68); lo stesso Doctor implica che l'assenza di Theseus crei un vuoto di potere e che non sia chiaro come questo vuoto debba essere riempito: “Who looks after things when your husband is away?” (*PbL* 67).

anyone were to find out. [...] *It's the excuse they're all looking for.* We'd be torn apart on the streets" (*PhL* 73, corsivo mio). In secondo luogo, naturalmente, Hippolytus è accusato di una specie di incesto. Infine, la sua posizione sociale apicale lo rende marcato rispetto alla folla anonima che lo massakra.

Secondo Girard, la violenza espiatoria rappresenta l'esito necessario e inevitabile della mediazione interna:

Si la violence uniformise réellement les hommes, si chacun devient le double ou le « jumeau » de son antagoniste, si tous les doubles sont les mêmes, n'importe lequel d'entre eux peut devenir, à n'importe quel moment, le double de tous les autres, c'est-à-dire l'objet d'une fascination et d'une haine universelles. Une seule victime peut se substituer à toutes les victimes potentielles, à tous les frères ennemis que chacun s'efforce d'expulser, c'est-à-dire à tous les hommes sans exception, à l'intérieur de la communauté. Pour que le soupçon de chacun contre chacun devienne la conviction de tous contre un seul, rien ou presque n'est nécessaire. L'indice le plus dérisoire, la presumption la plus infime va se communiquer des uns aux autres à une vitesse vertigineuse et se transformer presque instantanément en une preuve irréfutable. La conviction fait boule de neige, chacun déduisant la sienne de celle des autres sous l'effet d'une *mimesis* quasi instantanée. La ferme croyance de tous n'exige pas d'autre vérification que l'unanimité irresistible de sa propre déraison.

L'universalisation des doubles, l'effacement complet des différences qui exaspère les haines mais les rend parfaitement interchangeables constitue la condition nécessaire et suffisante de l'unanimité violente. [...]

Là où quelques instants plus tôt il y avait mille conflits particuliers, mille couples de frères ennemis isolés les uns des autres, il y a de nouveau une communauté, tout entière une dans la haine qui lui inspire un de ses membres seulement. Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la *victime émissaire*. (Girard 1972, 117-118)

La pertinenza di questo passo di Girard alla situazione che viene messa in scena alla fine di *Phaedra's Love* può non essere immediatamente evidente: in fondo la folla crede in buona fede all'accusa che Phaedra ha rivolto ad Hippolytus nel suo ultimo messaggio prima di uccidersi, ed è stata proprio la notizia dello stupro perpetrato da Hippolytus, e del conseguente suicidio di Phaedra, a determinare l'inizio dei disordini, come sappiamo dalla stessa Strophe (*PhL* 85 ss.). Ma, a ben vedere, Girard non esclude affatto che l'aggressione unanime a danno della vittima espiatoria sia motivata da una convinzione sincera; lo afferma

anzi esplicitamente. Si limita a precisare che, per quanto salda e universalmente condivisa, questa convinzione è irrazionale, vale a dire che non c'è nulla che distingua *realmente* la vittima espiatoria, a cui vengono attribuite tutte le colpe che possono giustificare il suo massacro, da uno qualsiasi dei suoi carnefici, che condividono invece l'incrollabile convinzione dalla propria innocenza.

Questo snodo cruciale del pensiero di Girard viene rappresentato, nel senso forte che questa espressione può assumere soltanto nella forma d'arte praticata da Kane, da un altro elemento di trama in cui *Phaedra's Love* si discosta in maniera sensibile ed evidente dal mito: lo stupro, e la successiva uccisione, di Strophe da parte di Theseus. È importante ricordare che Theseus entra in scena "disguised" (p. 98): pertanto non c'è nulla che, agli occhi degli altri componenti della folla, lo distingua da loro. La massa di sconosciuti anonimi che si accanisce in maniera così efferata su Hippolytus è *contemporaneamente* testimone diretto di un crimine assolutamente identico, anzi più grave di quello che attribuisce alla vittima (Theseus sgozza Strophe dopo averla stuprata) commesso da uno di loro, crimine al quale reagisce non con la violenza bensì con il plauso:

Hippolytus *breaks free from the policemen holding him and hurls himself into the crowd.*

He falls into the arms of Theseus.

[...]

Hippolytus *looks into Theseus' face.*

Hippolytus *YOU.*

Theseus *hesitates, then kisses him full on the lips and pushes him into the arms of Man 2.*

Theseus *Kill him.*

Man 2 *holds Hippolytus.*

Man 1 *takes a tie from around a child's neck and puts it around Hippolytus' throat. He strangles Hippolytus, who is kicked by the women as he chokes into semi-unconsciousness.*

Woman 2 *produces a knife.*

[...]

Theseus *pulls Strophe away from Woman 2 who she is attacking.*

He rapes her.

The crowd watch and cheer.

When Theseus has finished he cuts her throat.

[...]

She dies.

Man 1 pulls down **Hippolytus**' trousers.

Woman 2 cuts off his genitals.

They are thrown into the barbecue.

The children cheer.

[...]

Theseus takes the knife.

He cuts Hippolytus from groin to chest.

Hippolytus' bowels are torn out and thrown onto the barbecue.

He is kicked and stoned and spat on. (PhL 100-101)

Un'interpretazione razionalistica (e pertanto antigirardiana) dell'ultima scena del dramma considererebbe la violenza efferata di cui è vittima Hippolytus come motivata, e forse giustificata, dalla gravità del crimine di cui è accusato. Ma la scelta di Kane di portare in scena contemporaneamente, l'uno accanto all'altro, sia il linciaggio di Hippolytus da parte della folla sia lo stupro, e la successiva uccisione, di Strophe da parte di un Theseus travestito in modo da essere indistinguibile da un qualsiasi altro componente della folla stessa, dimostra che *questa giustificazione è falsa*. Theseus commette un crimine ancora peggiore di quello di cui è stato accusato Hippolytus (Phaedra si era uccisa, Strophe viene uccisa da Theseus dopo lo stupro), con il plauso degli astanti (*"The crowd watch and cheer"*), nello stesso momento e nello stesso luogo in cui *questi stessi astanti*, che si percepiscono e si presentano come "giustizieri", "puniscono" Hippolytus per un crimine (presunto) *del tutto identico*. Non credo sarebbe stato possibile dare una rappresentazione più evidente e più memorabile dell'assioma girardiano della completa arbitrarietà della selezione della vittima, e della completa pretestuosità delle accuse che le vengono immanicabilmente rivolte per giustificare un'esplosione di violenza che ha la propria unica logica nei meccanismi perversi della mediazione interna.

5. Hippolytus come masochista

Consideriamo adesso la quarta e ultima variazione introdotta in *Phaedra's Love* rispetto al mito: l'atteggiamento di Hippolytus rispetto all'accusa e alla conseguente punizione, che nel dramma di Kane, come abbiamo appena visto, assume la forma del linciaggio.

Fin dal momento in cui Strophe gli comunica l'accusa che Phaedra suicida gli ha rivolto, e gli fa presente l'immediato e mortale pericolo in cui si trova (*"Have you looked out the window? [...] Look. [...] Burning. [...]"*

For fuck's sake, hide." *PhL* 85-86), Hippolytus manifesta una soddisfazione che, date le circostanze, non risulta semplicemente inspiegabile, ma appare decisamente folle:

Hippolytus [...] Me. A rapist. Things are looking up.

Strophe Hippolytus.

Hippolytus At the very least it's not boring.

Strophe You'll be lynched for this.

Hippolytus Do you think? (*PhL* 87)

Hippolytus A rapist. Better than a fat boy who fucks.

Strophe You're smiling.

Hippolytus I am. (*PhL* 88)

Altrettanto folli appaiono la sua decisione di costituirsi, ammettendo implicitamente di essere colpevole di un crimine che non ha commesso, e la cui punizione sarà prevedibilmente assai severa:

Strophe Where are you going?

Hippolytus I'm turning myself in. (*PhL* 91)

e il suo gesto inconsulto di sottrarsi al controllo dei poliziotti che lo sorvegliano per gettarsi nella folla pronta a linciare:

As Hippolytus is taken past, the crowd scream abuse and hurl rocks. [...]

Hippolytus *breaks free from the policemen holding him and hurls himself into the crowd.* (*PhL* 100)

Ma il momento più enigmatico e inspiegabile di questo atteggiamento complessivamente incomprensibile, e dell'intero dramma, sono le sue ultime parole, quando giace in scena sventrato ed evirato ma ancora cosciente, e dà espressione al proprio punto di vista sull'esperienza estrema che ha appena vissuto:

Hippolytus Vultures.

(He manages a smile.)

If there could have been more moments like this.

Hippolytus *dies.*

A vulture descends and begins to eat his body. (*PhL* 103)

Com'è possibile che un principe di sangue reale, potente, viziato, idolatrato, e desiderato, rivolgendo l'ultimo sguardo sulla propria vita, rimpianga sol-

tanto di non aver vissuto più momenti come quelli di sofferenza lacerante che ha appena attraversato? Come fa un corpo sventrato e fatto a pezzi ad usare le ultime energie che gli restano nell'istante prima della morte per *sorridere*?¹⁶

Credo che, ancora una volta, la risposta a questi interrogativi a prima vista insolubili vada cercata nella teoria di Girard.

Uno degli ultimi capitoli di Girard 1961 è dedicato ad una disamina sistematica di uno dei gironi più bassi di quello che Girard definisce, del tutto

¹⁶ È naturalmente del tutto legittimo decidere che la risposta a questi interrogativi è “Non è possibile” (del resto sappiamo che vi furono persone che, di fronte alla rappresentazione della violenza estrema di *Phaedra's Love* – come del precedente *Blasted* – reagirono con l'ilarità: Campbell 2010, 173); una tale decisione, però, ha l'effetto immediato di interrompere il patto comunicativo tra il testo e il suo non più lettore (o spettatore); su questa fondamentale dinamica si veda Tolkien [1947] 2008, 5. Se vogliamo avere un'esperienza di *Phaedra's Love* non abbiamo altra scelta che accettare tutto ciò che fa parte del mondo possibile che rappresenta, e in quel mondo possibile è *vero* che Hippolytus reagisce così e, stando a quello che afferma Kane (“I don't think he's taking the piss in the last line”, Saunders 2002, 81), la sua reazione va presa sul serio. Sta a noi riuscire a costruire una motivazione soddisfacente per questa reazione che, come molti altri aspetti del dramma, sfida la nostra comprensione.

In particolare, a proposito di quale forma la nostra comprensione possa e debba assumere, presumo che, da quanto ho detto finora, sia chiaro che non condivido la posizione di Saunders “[Kane's] characters constantly elude psychological verisimilitude and do not allow us with any certainty to pin down their moral standpoint.” (Saunders 2002, 9): limitatamente a *Phaedra's Love* (che è l'unico dramma su cui ho riflettuto in maniera adeguatamente approfondita) credo al contrario di poter affermare che la teoria di Girard offre una base solida e dimostrabilmente pertinente sia per apprezzare la sconvolgente “psychological verisimilitude” dei personaggi, sia per valutarne il “moral standpoint”. Più in generale, a proposito della questione, di fondamentale interesse teorico, della “psychological verisimilitude” credo sia pertinente osservare che abbiamo prove di come per la stessa autrice si trattasse di una questione non priva di pertinenza; oltre all'osservazione sopra citata sull'ultima battuta di Hippolytus (che ha senso unicamente se si suppone che Kane attribuisca una psicologia e un'interiorità al suo personaggio) si veda ad esempio “In the Hamburg production, where Cate's been raped during the night, the lights came up and she's lying there on the bed, covered in blood, legs apart and mouthing off at Ian; and I just wanted to die. I said to the director ‘you know she's been raped in the night, do you think it's either believable, interesting, feasible, or theatrically valid that she's lying there completely naked in front of the man who's raped her? Do you not think she might cover herself up for example?’” (Saunders 2002, 26).

a ragione, l'inferno della mediazione:¹⁷ il masochismo. Eccone la prima descrizione:

Le masochiste – car c'est lui que nous venons de définir – n'est d'abord qu'un maître blasé. C'est un homme qu'un perpétuel succès, autrement dit une perpétuelle déception, conduit à souhaiter son propre échec ; seul cet échec peut lui révéler une divinité authentique, un médiateur invulnérable à ses propres entreprises. Le désir métaphysique conduit toujours, nous le savons, à l'esclavage, à l'échec et à la honte. Que ces conséquences se fassent trop attendre et le sujet lui-même, dans sa bizarre logique, s'efforcera de hâter leur venue. Le masochiste précipite le cours de son destin et rassemble en un seul moment les phases jusqu'ici séparées du processus métaphysique. Dans le désir « ordinaire », c'était l'imitation qui engendrait l'obstacle; c'est maintenant l'obstacle qui engendre l'imitation. (Girard 1961, 424-425)

“[U]n maître blasé”: difficilmente si troverebbe una descrizione più lapidaria e più calzante di Hippolytus. Dalla passione autolesiva e incontrollabile di Phaedra,¹⁸ alla devozione degli innumerevoli sconosciuti che lo riempiono di regali, alla devozione lucida e fattiva di Strophe, alla sottomissione abietta del Priest, per tutto il dramma siamo stati testimoni sia del suo “perpétuel succès” sia, soprattutto, del fatto che per lui ciascuna di queste conferme della sua attrattiva, del suo fascino, del suo potere non rappresenta altro che una ripetizione stanca e deludente di una “perpétuelle déception”.

¹⁷ L'uso di “enfer” per descrivere gli ultimi stadi della mediazione interna è frequente in Girard 1961: si veda sopra la nota 9.

¹⁸ La quale, può non essere privo di interesse notarlo, risponde anch'essa esattamente alla logica lucidamente delineata da Girard, “c'est maintenant l'obstacle qui engendre l'imitation”:

Strophe You can have any man you want.

Phaedra I want him.

Strophe Except him.

Phaedra Any man I want except the man I want. (*PbL* 72)

A meno di non voler credere che il desiderio di Phaedra sia un'emozione “spontanea”, magari suscitata dalle “reali” e “oggettive” attrattive di Hippolytus, è evidente che lei, consapevole di poter avere tutti gli uomini tranne uno, ha scelto l'unico uomo che non poteva avere, vale a dire che il suo desiderio è *desiderio dell'ostacolo*, e risponde pertanto precisamente alla caratterizzazione che Girard dà del masochismo.

E questo è vero anche e soprattutto del piacere, e di quell'antonomasia del piacere che per la nostra cultura è il sesso:

Phaedra Then why do it [have sex]?

Hippolytus Life's too long.

Phaedra I think you'd enjoy it. With me.

Hippolytus Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.

Phaedra You've got a life.

Hippolytus No. Filling up time. Waiting.

Phaedra For what?

Hippolytus Don't know. Something to happen.

Phaedra This is happening.

Hippolytus Never does.

Phaedra Now.

Hippolytus Till then. Fill it up with tat. Bric a brac, bits and bobs, getting by. Christ almighty wept. (*PbL* 79-80)

Hippolytus liquida come "tat" non soltanto gli eventi che riempiono le sue giornate e i regali dei sudditi adoranti ("Get rid of this *tat*. Give it to Oxfam." 77, corsivo mio), ma anche la promessa di salvezza ultraterrena del Priest ("Priest I can help you. **Hippolytus** Don't need *tat*", *PbL* 92, corsivo mio).

Se ci chiediamo che cosa riesca a sfuggire al vetriolo del suo spietato nichilismo, la risposta è sorprendente – e rivelatrice:

Hippolytus This is her present to me.

Strophe What?

Hippolytus Not many people get a chance like this.

This isn't tat. This isn't bric-a-brac.

Strophe Deny it. There's a riot.

Hippolytus Life at last.

Strophe Burning down the palace. You have to deny it.

Hippolytus Are you insane? She died doing this for me. I'm doomed.

[...]

Hippolytus She really did love me. (*PbL* 90)

Dopo la fellatio di Phaedra Hippolytus, ben consapevole di quanto la domanda l'avrebbe ferita, le aveva chiesto "Do I get my present now?" (*PbL* 84), implicando chiaramente che l'atto sessuale per lui non fosse stato in

alcun modo appagante. Quando Strophe lo informa del precipitare degli eventi, Hippolytus identifica il regalo di Phaedra nella falsa accusa di stupro, che oltretutto Phaedra non sarà mai più in grado di smentire, e che pertanto gli risulterà fatale. E si tratta, per una volta, di un regalo che apprezza: “Not many people get a chance like this. / This isn’t tat. This isn’t bric-a-brac.” E non abbiamo neppure bisogno di chiederci che cosa renda il regalo così gradito, perché Hippolytus lo dichiara nella maniera più univoca: “Life at last”.

Queste affermazioni di Hippolytus sono sufficienti per permetterci di classificare il suo atteggiamento come masochistico secondo la definizione di Girard:

On parle de masochisme, en effet, toutes les fois qu’on perçoit le rapport entre le désir et ses conséquences néfastes. Et l’on se tient pour assuré que ce rapport est perçu par le sujet lui-même. Alors qu’il est parfaitement ignoré dans les stades supérieurs de la médiation. C’est dans le cas seulement où le rapport est connu qu’il faut parler de masochisme, si l’on ne veut pas renoncer à donner à ce terme un contenu théorique précis. (Girard 1961, cap. VIII, 210)

Ma una definizione non è una spiegazione. Anche se, grazie a Girard, possiamo riconoscere in Hippolytus le manifestazioni di un atteggiamento masochistico, questo non è sufficiente a motivare questo atteggiamento, né a spiegare le forme particolari che assume nella vicenda drammatica. Per capire come sia possibile che per Hippolytus il carcere, l’infamia, la condanna, e il linciaggio siano “life” mentre la vita di privilegio nel palazzo reale fosse “tat” dobbiamo fare riferimento ad un altro passo di Girard:

Aux stades inférieurs de la médiation interne, le sujet se méprise tellement qu’il ne fait jamais confiance à son propre jugement. Il se croit infiniment éloigné du Bien suprême qu’il poursuit; il ne pense pas que l’influence de ce Bien puisse s’étendre jusqu’à lui. Il n’est donc pas certain de distinguer le médiateur des hommes ordinaires. Il n’y a plus qu’un objet dont le masochiste se juge capable d’estimer la valeur: cet objet est lui-même et cette valeur est nulle. Le masochiste jugera les autres hommes d’après la perspicacité dont ils lui paraissent faire preuve à son égard: il se détournera des êtres qui éprouvent pour lui affection et tendresse; il se tournera avidement, par contre, vers ceux qui lui démontrent, par le mépris qu’ils lui témoignent, ou paraissent lui témoigner, ne pas appartenir, comme lui, à la race des maudits. (Girard 1961, cap. VIII, 205)

Nel dramma questo inferno metafisico viene messo, letteralmente, al centro della scena fin dal primo istante:

Hippolytus *sits in a darkened room watching television.*

He is sprawled on a sofa surrounded by expensive electronic toys, empty crisps and sweet packets, and a scattering of used socks and underwear.

He is eating a hamburger, his eyes fixed on the flickering lights of a Hollywood film.[...]

He picks up another [sock], examines it and decides it's fine.

He puts his penis into the sock and masturbates until he comes without a flicker of pleasure.

He begins another hamburger. (PhL 65)

Prima ancora di aprire bocca, Hippolytus viene caratterizzato attraverso tutti i luoghi comuni sul disagio psicologico adolescenziale: la sua dipendenza dalla televisione e dal cibo malsano, la sua incapacità e disinteresse a prendersi cura della propria persona e del proprio ambiente di vita, la masturbazione compulsiva (“*he comes without a flicker of pleasure*”) lo rappresentano nella maniera più tridimensionale e più convincente.

Non sorprendentemente, le prime parole pronunciate nel dramma, e riferite a lui, confermano questa impressione con l'autorevolezza di una diagnosi ufficiale: “He’s depressed”: il malessere di Hippolytus è presentato come assolutamente reale, in quanto è oggettivamente verificabile da un agente esterno (il Doctor) che, a differenza di Phaedra, non prova per lui alcun sentimento, e ha titolo ad esprimere un parere professionale in merito. Ma, come Phaedra stessa nota immediatamente (“My mother could tell me this”, 66), ad una diagnosi espressa con il linguaggio specialistico della psichiatria non corrisponde alcuna indicazione tecnica di trattamento: di fronte al malessere di Hippolytus il discorso specialistico della medicina, che il Doctor ha titolo a gestire, e che è il motivo per cui è stato richiesto da Phaedra il suo intervento, è non pertinente e inadeguato, perché la natura di questo malessere non è psicologica, bensì metafisica.

Quando finalmente abbiamo accesso al punto di vista interno di Hippolytus sulla propria condizione, non possiamo fare a meno di osservare come egli non soltanto riconosca lucidamente, ma affermi programmaticamente, di rappresentare non solo il disvalore, ma l’assenza di valore.

Hippolytus *I’m disgusting. I’m miserable. (PhL 78)*

Phaedra *You’re a heartless bastard.*

Hippolytus Exactly. (*PhL* 84)

Hippolytus [I]f there is a God, I'd like to look him in the face knowing I'd died as I'd lived. In conscious sin. (*PhL* 94)

Phaedra You've got a life.

Hippolytus No. Filling up time. Waiting. (*PhL* 79)

Hippolytus Getting dark thank Christ day's nearly over (*PhL* 80)

Phaedra Why do you have sex if you hate it so much?

Hippolytus I'm bored. (*PhL* 83)

È pertanto chiaro che per Hippolytus tutte le conferme che gli altri gli hanno sempre fornito (il desiderio di Phaedra e degli altri suoi numerosi amanti, i regali dei sudditi, la devozione di Strophe) sono unicamente conferme del fatto che coloro che glielo forniscono non valgono niente, perché non sono in grado di vederlo per quello che è, e di valutarlo di conseguenza.

Questa stessa logica è anche alla base del suo rifiuto dei conforti della religione:

Priest God is merciful. He chose you.

Hippolytus Bad choice. (*PhL* 95)

Scegliendo Hippolytus, Dio dimostra di essere incapace di vederlo per quello che è, e che è perfettamente consapevole di essere (“Bad choice”), e pertanto di essere del tutto improponibile come mediatore. Ad un livello più astratto, la violenza con cui, nella scena con il Priest, Hippolytus nega l'esistenza di Dio (“There is no God. There is. No God”, *PhL* 94) indica semplicemente la convinzione incrollabile dell'impossibilità logica dell'esistenza di un essere onnisciente (che pertanto lo conosce per quello che è) che possa amarlo (come per definizione il Dio del cristianesimo dovrebbe fare).

Proprio in conseguenza del fatto che “Il n'y a plus qu'un objet dont le masochiste se juge capable d'estimer la valeur : cet objet est lui-même et cette valeur est nulle” nell'infamia e nella condanna Hippolytus vede invece finalmente la propria verità, e di conseguenza riconosce coloro che lo disprezzano e vogliono distruggerlo come unici possibili mediatori.

Ma come si concilia questo atteggiamento con il comportamento calcolatamente malevolo che Hippolytus adotta sistematicamente nei confronti

di coloro che lo amano o lo desiderano?¹⁹ La risposta di Girard sembra costruita su misura per la vicenda del dramma di Kane:

Le sadisme est le retournement «dialectique» du masochisme. Fatigué de jouer le rôle de martyr, le sujet désirant choisit de se faire bourreau. [...] Le sadique s'efforce d'imiter le dieu dans sa fonction essentielle qui est, désormais, celle de persécuteur. [...] Le sadique veut se donner l'illusion que son but est déjà atteint; il s'efforce de prendre la place du médiateur et de voir le monde par les yeux de celui-ci, dans l'espoir que la comédie, peu à peu, se transformera en réalité. La violence du sadique constitue un nouvel effort pour atteindre la divinité. (Girard 1961, cap. VIII, 212)

Dalla violentissima reazione che manifesta alla sola menzione del nome di Lena da parte di Phaedra (*PbL* 83), risulta chiaro che nell'antefatto del dramma Hippolytus ha avuto una relazione con qualcuno che ha assunto per lui il ruolo di mediatore, in cui ha ricercato il fondamento ontologico, e da cui è stato deluso: è in questa sofferenza che dobbiamo individuare la radice del suo sadismo. Girard riconosce del resto chiaramente la priorità logica e cronologica del masochismo rispetto al sadismo: "on fait passer le sadisme avant le masochisme et [...] on parle de sadomasochisme quand il faudrait parler de maso-sadisme" (Girard 1961, cap. VIII, 214): il sadismo non è un impulso puro e primitivo, bensì soltanto una conseguenza della delusione del soggetto per un'esperienza masochistica. E infatti Hippolytus passa dalla posizione masochistica con Lena alla posizione sadica con tutti gli altri amanti.²⁰

¹⁹ Non soltanto di Phaedra (si veda ad esempio "Hippolytus Do I get my present now?/ Phaedra (*Opens her mouth but is momentarily lost for words. / Then.*) / You're a heartless bastard./ Hippolytus Exactly" *PbL*84), ma anche di Strophe ("There aren't words for what you did to me", *PbL* 87) e del Priest ("I have no intention of behaving like a fucking animal. [...] Leave that to you", *PbL* 97).

²⁰ È interessante notare come nella scena con Phaedra Hippolytus, dopo ogni riferimento a contenuti che possono urtare Phaedra (la propria bisessualità, l'età di lei, la gonorrea che potrebbe averle trasmesso) ripeta la domanda "Hate me now?" (*PbL*76, 78, 85); la sua gestione coerentemente strategica della comunicazione con gli altri induce a supporre che questi riferimenti abbiano la precisa *funzione* di suscitare in Phaedra proprio la reazione che la sua domanda si propone di verificare. Hippolytus *vuole* farsi odiare da Phaedra (e, presumibilmente, visto che Phaedra per lui non ha assolutamente niente di speciale, da tutti coloro che lo amano e lo desiderano); e il motivo per cui lo vuole è che vuole trasformare un rapporto

Volendo precisare ed approfondire il ragionamento di Girard, si potrebbe osservare che il problema di questa strategia apparentemente così logica sta nel fatto che il soggetto, quando assume in prima persona il ruolo del carnefice, ha una percezione ovviamente interna, soggettiva, della posizione che occupa, e pertanto è in ogni momento anche troppo consapevole di non essere in questo modo riuscito ad attingere la fondatezza ontologica che definisce, dal suo punto di vista esterno di soggetto, il mediatore. In questo senso, la versione che Girard presenta, “il [il soggetto] s’efforce de prendre la place du médiateur et de voir le monde par les yeux de celui-ci” è talmente brachilogica da presentare il rischio oltremodo concreto di un grave fraintendimento: la “place du médiateur” e “le monde par les yeux de celui-ci” sono supremamente desiderabili e ontologicamente pieni e fondanti *unicamente dal punto di vista del soggetto*. Malauguratamente per il soggetto, questa radicale discrasia tra la fondatezza ontologica che caratterizza il mediatore *dal punto di vista esterno del soggetto* e la percezione continua e acutissima della propria insufficienza ontologica *dal punto di vista interno, quello del mediatore stesso*, permane inalterata anche quando il soggetto diventa egli stesso mediatore di qualcuno; e questo è appunto il motivo per cui il sadico è e rimane convinto che, se qualcuno lo sceglie come mediatore, questo qualcuno sbaglia, e questa scelta, in quanto sbagliata, rappresenta la migliore ragione per disprezzarlo. La posizione del sadico è pertanto una posizione intrinsecamente e strutturalmente insoddisfacente, perché chi la desidera lo fa unicamente in quanto si illude di poter attingere la pienezza ontologica e l’orgogliosa e sprezzante sicurezza di sé che caratterizzano il sadico *dalla prospettiva del masochista*, ma che per definizione non possono far parte dell’*esperienza vissuta* di nessuno, sadico o masochista che sia, perché caratterizzano la percezione del mediatore dal punto di vista del soggetto, che è per definizione un punto di vista *esterno*.²¹ Il fatto che la po-

sadomasochistico dove lui occupa la posizione del sadico in un rapporto ugualmente sadomasochistico, dove lui occupi però la posizione del masochista, e quindi finalmente disponga nuovamente di un mediatore.

²¹ Il problema teorico di se esistano posizioni che non possono essere occupate dall’interno è a mio parere di notevolissimo interesse; un punto di avvio secondo me piuttosto promettente per la sua impostazione potrebbe essere rappresentato da un delizioso aforisma di Giovanni XXIII, per cui purtroppo non sono riuscita a ritrovare una fonte attendibile: “Mi capita spesso di svegliarmi di notte, di cominciare a pensare a una serie di gravi problemi

sizione del sadico sia strutturalmente insoddisfacente ha come conseguenza che si tratta di una posizione precaria, perché il soggetto che diventa sadico imitando il sadismo del proprio mediatore per cercare di attingere lo status ontologico che ogni mediatore per definizione detiene *dal punto di vista del soggetto*, scopre che gli riesce benissimo di far soffrire gli altri esattamente come faceva il suo mediatore, ma non gli riesce assolutamente di conseguire la pienezza ontologica che secondo lui caratterizzava il mediatore stesso,²² perché la pienezza ontologica è qualcosa che nessun soggetto può esperire dall'interno, in quanto esiste unicamente come illusione proiettiva.

In relazione alla vicenda del dramma, se è inevitabile supporre che Lena abbia trattato Hippolytus più o meno come lui poi tratterà tutti gli altri suoi amanti, è altrettanto inevitabile constatare che Hippolytus ha dovuto rendersi conto molto rapidamente che trattare gli altri come Lena ha trattato lui non lo fa diventare come lui pensava fosse Lena, vale a dire ontologicamente pieno e fondante, e quindi non risolve il suo vero problema, perché il suo problema non è di natura relazionale, bensì di natura ontologica. La

e di dirmi “Bisognerebbe parlarne al papa”. Poi mi sveglio completamente e mi ricordo che sono io il papa.”

²² Le prime parole che Hippolytus pronuncia dopo la conclusione del rapporto sessuale con Phaedra sono “There. *Mystery over.*” (82, corsivo mio). Queste parole esprimono la chiara consapevolezza del fatto che Phaedra nel rapporto sessuale con lui cercava qualcosa di incommensurabile con l'esperienza normale, e che il motivo per cui si sentiva legittimata a cercarlo era che lui per lei rappresenta il fondamento ontologico; ma soprattutto esprimono la piena coscienza del fatto che Phaedra non poteva trovare quello che cercava, e che pertanto non l'ha trovato, perché lui è ontologicamente vuoto esattamente come lei, e pertanto non può fondare nessuno. Hippolytus riesce benissimo ad immedesimarsi nella posizione del soggetto, sa esattamente che cosa il soggetto vuole da lui come mediatore, e soprattutto sa di essere un bluff come mediatore. Quando Phaedra gli dice “I wanted to see your face when you came” lui le risponde che la sua faccia è identica a quella di “Every other stupid fucker” (*PbL* 82); a parte l'ovvio gioco di parole tra i sensi figurato e proprio di “fucker”, tipico dell'umorismo di Hippolytus, la risposta è importante, perché rivela una volta di più con assoluta chiarezza che Hippolytus sa perfettamente di non essere niente di speciale, e pertanto non può dare alcun credito a chi, come tutti coloro che lo amano, lo desiderano o lo ammirano (Phaedra, i suoi amanti, i sudditi...), lo considera speciale. Di conseguenza, per il fatto stesso di considerarlo speciale, tutte queste persone ai suoi occhi sono vittime di un abbaglio che le rende disprezzabili. La dinamica psicologica soggiacente è analoga a quella alla base della celeberrima battuta di Groucho Marx, “I don't want to belong to any club that would have me as a member”.

discrasia tra l'esperienza che lui dall'esterno attribuiva a Lena, e quella che in prima persona vive effettivamente lo induce a cercare una motivazione per questa differenza, e a credere di averla trovata in un difetto irredimibile della propria stessa natura. L'unica via d'uscita concepibile a partire da queste premesse è assumere nuovamente la posizione masochistica. E che sia effettivamente questo il percorso di Hippolytus risulta chiaro, tra le altre cose, da un dettaglio particolarmente rivelatore: come dice Phaedra (*PbL* 75), tutte le persone comuni che gli hanno portato dei regali per il compleanno avrebbero voluto consegnarglieli di persona, vale a dire avere un contatto personale e diretto con lui, ma a lui non viene neppure in mente di poterli incontrare, anzi liquida loro e i loro omaggi con parole di tagliente disprezzo ("They're poor. [...] It's revolting. [...] Get rid of this tat." *PbL* 75); al contrario, quando la polizia lo sta portando via (*PbL* 100), è lui che si butta nella folla, anche se la folla è composta dalle stesse persone comuni con cui prima non voleva avere nulla a che fare. Questo radicale mutamento di atteggiamento da parte di Hippolytus si spiega unicamente mettendolo in relazione al parallelo mutamento di atteggiamento da parte della folla, che ha smesso di adorarlo (e quindi di collocarlo in una posizione di fondamento ontologico che lui, autopercependosi come ontologicamente vuoto e pertanto privo di qualsiasi valore, non può non esperire come grottescamente erronea), e adesso invece desidera annientarlo, proposito perfettamente commisurato e coerente con la sua autopercezione.

Vale forse la pena di rispondere qui brevemente ad una possibile obiezione, riguardante il fatto che la mia analisi considera equivalenti il sadismo di Hippolytus nei confronti dei suoi partner sessuali e quello della folla che lo lancia; credo sia importante precisare che, nella teoria girardiana del masochismo e del sadismo, la componente sessuale non gode di alcuno statuto privilegiato:²³ e infatti Hippolytus passa senza soluzione di continuità da una modalità di relazione con gli altri completamente focalizzata sull'esercizio brutale e sadico del potere sessuale a una modalità di relazione con gli altri dove il sesso non ha alcun ruolo, ma che è comunque fondata sull'esercizio brutale e sadico del potere fino alla forma estrema dell'annientamen-

²³ "Le masochisme et le sadisme sexuels sont des imitations au second degré; ce sont des imitations de cette imitation qu'est déjà l'existence du sujet dans le désir métaphysique" (Girard 1961, cap. VIII, 214).

to fisico dell'altro, cioè dell'omicidio. Il motivo per cui può riuscire arduo percepire la completa continuità e la perfetta coerenza tra l'epilogo e il resto del dramma è che per noi è difficile vedere nel sesso un accidente, nel senso logico del termine, mentre questo è esattamente quello che ci mostrano sia l'analisi di Girard sia il dramma di Kane: per quanto nella nostra cultura gli aspetti sessuali delle relazioni, dei comportamenti, e dei desideri siano considerati centrali e fondanti, esistono ottime ragioni per ritenere che la natura sessuale o non sessuale di una relazione non definisca l'essenza più profonda della relazione stessa, e che a comprenderne la vera natura siano assai più utili gli strumenti teorici che ci mette a disposizione la teoria di Girard.

Il contenuto forse più importante, e sicuramente più difficile da accettare, della teoria di Girard è che le relazioni del soggetto sia con l'oggetto che con il mediatore sono completamente indipendenti dall'individualità e dalla personalità degli attori coinvolti, che il desiderio è una dinamica strutturalmente proiettiva.²⁴ E questo vale, naturalmente, anche nella relazione masochistica:

Le cauchemar du sadomasochiste est un mensonge aussi grossier que le rêve de Don Quichotte et la plate illusion bourgeoise. C'est toujours, au fond, le même mensonge. Le persécuteur adorable n'est ni dieu ni démon. Il n'est qu'un être semblable à nous [...]. (Girard 1961, cap. VIII, 219)

L'ultima scena di *Phaedra's Love* rappresenta questa amara verità nella maniera più incisiva e più memorabile: il "persécuteur adorable" a cui Hippolytus si consegna con ardore non è una persona desiderata, amata,

²⁴ La natura proiettiva del desiderio e dell'amore è chiaramente percepita non solo da Strophe (che si è completamente sottratta alla circolazione del desiderio: "**Phaedra** You don't like Hippolytus? **Strophe** No, not really. [...] He bores me." *PbL* 70) "He's all you care about but you don't see what he is" (*PbL* 72), ma anche e soprattutto dallo stesso Hippolytus: "This isn't about me. [...] Fuck someone else imagine it's me. Shouldn't be difficult. Everyone looks the same when they come." (*PbL* 82); "Wouldn't be about me. Never was." (*PbL* 84). La sua consapevolezza che l'amore è proiettivo, impersonale, e irrealmente garantisce che essere oggetto dell'amore degli altri non possa fornirgli alcuna conferma, e pertanto sia per lui unicamente uno spettacolo noioso di fastidiosa irrazionalità. A poterlo vedere per quello che è sarà, per definizione, unicamente qualcuno a cui non importi di lui; di conseguenza, l'unica possibile conferma, e pertanto l'unico oggetto di desiderio metafisico, sarà per lui una relazione sadomasochistica in cui lui occupi la posizione del masochista.

e idealizzata come fondamento ontologico; non è neppure un individuo: è la folla. Ora, non è possibile rendere la folla oggetto di un'idealizzazione psicotica simile a quella che Phaedra proietta su Hippolytus, perché la folla ha una composizione indeterminata: la definizione stessa di folla implica che noi non ne conosciamo i singoli componenti: dal nostro punto di vista non sono individui, e quindi non hanno un'identità, o caratteristiche personali, che possano servire da base ad una qualsiasi forma di affabulazione idealizzante. E il fatto che Hippolytus si butti nella folla vuol dire che ha completamente superato il bisogno illusorio e accecante di idealizzare il proprio persecutore. Hippolytus desidera *la persecuzione in sé*, senza quell'inutile orpello proiettivo che è rappresentato da una relazione personale con il persecutore. Nell'epilogo di *Phaedra's Love* Kane ci mostra uno sviluppo della teoria del masochismo che va oltre ciò che è stato teorizzato sul tema dallo stesso Girard: Hippolytus riesce a separare lucidamente gli *effetti* ontologici del masochismo dalla sovrastruttura relazionale psicologica ed emotiva della *relazione* masochistica. Il suo desiderio si rivolge unicamente agli effetti della situazione masochistica ma non riguarda in alcun modo la relazione, perché è anche troppo lucidamente consapevole che gli altri da cui quegli effetti provengono, e che sono tecnicamente necessari ad esperirli, sono tutti come lui, e quindi non valgono niente.

Questa prospettiva inedita e radicale illumina di una luce inattesa e dirompente uno dei concetti fondamentali della teoria di Girard. La particolare struttura che la dinamica masochistica assume nell'epilogo di *Phaedra's Love* crea un corto circuito senza precedenti tra due ambiti della teoria girardiana normalmente considerati non soltanto distinti, ma anche lontani: l'analisi del masochismo e la teoria del capro espiatorio.²⁵ Nella sezione precedente abbiamo visto che la scena del linciaggio di Hippolytus si presta ad essere interpretata in termini girardiani per mezzo del concetto di capro espiatorio; ma l'analisi condotta in questa sezione dimostra che per la sua comprensione è ugualmente pertinente la teoria girardiana del masochismo. Hippolytus è sicuramente una vittima innocente; ma la sua selezione non è arbitraria; e questo del tutto al di là della, pur evidente, pertinenza degli "stéréotypes de la persécution" a cui ho fatto riferimento all'inizio della se-

²⁵ L'analisi del masochismo è oggetto di un capitolo di Girard 1961; al tema del capro espiatorio è dedicato per intero Girard 1982.

zione 4, ma perché è lui stesso ad offrirsi spontaneamente alla violenza della folla, e a rendere con questo gesto la folla strumento della propria gratificazione masochistica.²⁶

Con *Phaedra's Love* Kane ci ha offerto una rappresentazione devastantemente memorabile di tutto il percorso luttuoso del desiderio mimetico, dalla precarietà ontologica in cui si radica il bisogno di un mediatore, e che fonda la natura metafisica di un desiderio destinato a rimanere eternamente insoddisfatto, fino all'accanimento immotivato e folle sulla vittima innocente del meccanismo espiatorio, e all'esplorazione degli abissi ontologici del masochismo. Dal suo primo libro, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, fino al suo più importante lavoro di critica letteraria, dedicato ad una disamina sistematica dell'opera di Shakespeare, *A Theater of Envy*, Girard non ha mai smesso di affermare che i grandi autori dell'Occidente, da Shakespeare a Cervantes, da Stendhal, a Dostoevskij, a Proust, sono accomunati da una consapevolezza lucida e spietata dei meccanismi del desiderio, e delle sue conseguenze invariabilmente nefaste. Credo che all'elenco di nomi illustri e celeberrimi dell'abbagliante pantheon girardiano andrebbe aggiunto quello di Sarah Kane.

Opere citate

Tutte le citazioni di *Phaedra's Love* (PhL) sono da Sarah Kane, *Complete Plays*, Methuen, London, 2001.

Campbell, Peter A., "Sarah Kane's *Phaedra's Love*: Staging the Implacable", in Laurens De Vos, Graham Saunders (a cura di), *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, Manchester, 2010, 173-183.

Du Bois, William Edward Burghardt, *The Souls of Black Folk*, A. C. McClurg & Co., Chicago, 1903.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Editions du Seuil, Paris, 1952.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961 (le citazioni sono dall'edizione elettronica conforme alla ristampa 1977; pertanto i numeri di pagina sono preceduti dall'indicazione del capitolo).

²⁶ Può essere interessante osservare a questo proposito che durante la scena con Strophe Hippolytus ripete "Blame me" (PhL 89-90), cercando in questo modo di assumere in relazione a Strophe stessa la posizione di capro espiatorio.

- Id., *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.
- Id., *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982.
- Id., *A Theater of Envy. William Shakespeare*, Saint Augustine's Press, Indiana, 1991.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading*, trad. ingl. The Johns Hopkins UP, 1978 (ed. or. 1976).
- Propp, Vladimir Ja., *Morfologija skazki*, 1928, trad. it. *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Einaudi, Torino, 1966.
- Saunders, Graham, "*Love Me or Kill Me*" *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, Manchester, 2002.
- Tolkien, John Ronald Reuel, *On Fairy-Stories*, Expanded Edition, with Commentary and Notes, a cura di V. Flieger and D.A. Anderson, Harper Collins, London, 2008 (ed. or. 1947).

4:48 PSYCHOSIS: IL DEBUTTO ITALIANO di Annamaria Sapienza

Quando *4:48 Psychosis* viene rappresentato per la prima volta al Jerwood Theatre Upstairs del Royal Court di Londra, Sarah Kane si è tolta la vita già da un anno e mezzo, come è storia tristemente nota, poco tempo dopo aver terminato la stesura del testo.¹ Il debutto reca con sé non poche responsabilità e presenta un carattere rituale per la scelta del luogo e del regista. Infatti nella piccola sala di circa ottanta posti era avvenuto la prima assoluta di *Blasted* (1995), opera manifesto della giovane autrice,² e James Macdonald (director del Royal Court dal 1992 al 2006) aveva accettato la sfida di quell'opera trasgressiva firmandone la regia. Successivamente, nella sala principale, egli stesso aveva diretto *Cleansed* (1998) e accolto *Crave* (1998) subito dopo l'esordio a Edimburgo confermandosi deciso sostenitore della drammaturga.³ Il Royal Court si configura quindi come spazio simbolico e quartier generale dell'affermazione della breve ma intensa produzione testuale di Sarah Kane, mentre Macdonald indossa le vesti di garante della messa in

¹ *4:48 Psychosis*, regia di James Macdonald, scene di Jeremy Herbert, disegno luci di Nigel Edwards, suono di Paul Arditti. Interpreti: Daniel Evans, Jo McInnes and Madeleine Potter. Londra, Royal Court's Jerwood Theatre Upstairs, 23 giugno del 2000.

² Imprescindibile per la comprensione del ruolo del primo testo di Sarah Kane all'interno del teatro europeo è lo studio di Helen Iball, *Sarah Kane's Blasted*, London, Continuum, 2008.

³ Com'è noto, la produzione di Sarah Kane è costituita da cinque testi: *Blasted* (1995), *Phedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998), *4:48 Psychosis* (1999). Oltre a *Crave*, anche *Phedra's Love* giunge al Royal Court dopo il debutto (avvenuto al Gate's Theatre di Londra, sala *fringe* nei pressi di Notting Hill).

scena di quello che pericolosamente si presenta come il testamento artistico ed esistenziale dell'autrice inglese. Il gruppo di attori coinvolti, due donne e un uomo, è da tempo in contatto con l'universo drammaturgico britannico degli anni Novanta, ovvero il complesso orizzonte articolatosi tra *Angry Generation* e *In-Yer-Face-Theatre*, e partecipa con coerenza a un lungo percorso di costruzione scenica.⁴

Il testo non fornisce particolari indicazioni circa l'ambientazione e il numero di personaggi. Scritta in forma libera, l'opera appare semmai come la visione frammentata di una identità che esterna pensieri, conversazioni e stati d'animo, nelle vesti di un flusso di coscienza inafferrabile che alterna riflessioni comprensibili a sequenze ossessive che conducono verso un inesorabile precipizio. Si tratta in effetti di un "Io" mobile, unitario quanto plurimo, che narra asimmetricamente tanto i fantasmi impalpabili dell'anima quanto i fallimenti reali di dolorosi iter terapeutici in un vortice di farmaci, cure e medici. Lo stato psichico del/i protagonista/i suggerisce quello di un potenziale suicida che libera le sue inquietudini in una fase che sembra precedere (o premeditare) il gesto estremo, più volte annunciato. Ciò è rafforzato dal titolo che si riferisce all'ora del mattino corrispondente, secondo uno studio statistico, al momento in cui si verifica la più alta percentuale di suicidi. Ma tale istante che anticipa l'alba coincide con un breve momento di lucidità che, sospendendo temporaneamente l'angoscia, apre verso pericolosi ed estremi varchi.

La scelta registica di Macdonald si dirige verso una moltiplicazione delle voci e sceglie tre attori per dare corpo alla complessità della scrittura drammatica. La scena progettata da Jeremy Herbert (già autore di una sofisticata macchina in *Cleansed*) prevede pochi oggetti (un tavolo, due sedie, un bloc-

⁴ Il fenomeno teatrale dell'*In-Yer-Face* (che non ha una traduzione letterale ma può essere reso con "sbattuto in faccia") raccoglie un gruppo di autori degli anni Novanta accomunati da stile aggressivo e tematiche concentrate essenzialmente sugli aspetti più degradati della società (sessualità, devianza, droga, violenza patologica) a testimonianza di un vuoto epocale. Si tratta, appunto, di una generazione di nuovi "arrabbiati" (tra i quali Mark Ravenhill, Martin Crimp, Anthony Neilson) che non si riconosce nella realtà sociale inglese e, per scelta ed esigenza interiore, scuote lo spettatore aggredendolo con modalità dirette e scandalose. Cfr. A. Sierz, *In-Yer-Face-Theatre. Teatro britannico contemporaneo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006 (trad. ital. di A. Peghinelli di *In-Yer-Face-Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2000); <http://www.inyerface-theatre.com/>.

co, piuttosto anonimi nella loro essenzialità) e crea un ambiente stilizzato che può accogliere sia l'intensità delle immagini evocate dalla parola che le allusioni dirette ai ricoveri ospedalieri, amplificati dal tappeto sonoro composto da Paul Arditti. Ma ciò che consente di addentrarsi nei livelli stratificati del testo è l'introduzione di uno specchio inclinato di 45 gradi sul fondo del palco. Complice un accurato disegno luci ideato da Nigel Edwards, tale soluzione consente al pubblico di vedere l'azione nella doppia prospettiva frontale e dall'alto, in uno stato percettivo che rende gli attori (per lo più supini o sdraiati a faccia in giù) come sospesi a mezz'aria, fornendo così «anche un commento ai diversi livelli di consapevolezza in cui le voci viaggiano nel dramma soprattutto in relazione alla scissione mente-corpo».⁵ Tale dualità, che assimila i corpi a reperti al microscopio o a «insects trapped on a flypaper»,⁶ riproduce lo stato ricorrente nei disagi psichici, lo sdoppiamento tra azione e volontà tipico di tante patologie mentali. Altri effetti, quali la proiezione di immagini di viandanti esterni o delle lettere RSVP (“répondez s’il vous plaît”) ASAP (“as soon as possible”) sul palcoscenico, accentuano la dimensione frammentaria della mente protagonista della narrazione, in un ambiente che indistintamente richiama una prigione o una stanza di ospedale. Gli attori sono impegnati a ricreare azioni che traducono una coscienza interiore problematica (camminate frenetiche, grida e silenzi improvvisi, fissità di sguardi), in uno stile impossibile da definire o catalogare. All'invocazione finale, “per favore aprite le tende”, gli attori dischiudono le persiane ai lati della sala lasciando entrare le luci della strada e i rumori della vita reale, in un gesto (forse catartico) che si apre a innumerevoli interpretazioni nella consapevolezza di aver segnato un momento importante nel teatro contemporaneo.⁷

Già da questa prima versione, risulta evidente il superamento di una natura strettamente testamentaria laddove l'opera si mostra come scrittura aperta a ben più profonde riflessioni e, forse, concepita in maniera volutamente ambigua dalla sua autrice. La regia di Macdonald infatti si mantiene distante dai tratti immediatamente autobiografici e, nella scelta di una soluzione corale, fa

⁵ G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, tra. it. di L. Belleghia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, (ed. or. Manchester University Press, 2002), p. 182.

⁶ S. Clapp, “Blessed are the bleak: Sarah Kane’s 4.48 Psychosis a declaration of suicide - it’s also beguiling and arresting”, *The Observer Review*, 2 luglio 2000, p. 9.

⁷ Cfr. K. Urban, “An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 23, 3 (Sep., 2001), pp. 36-46.

in modo che gli attori conoscano integralmente le battute e le utilizzino a turno per buona parte delle prove dello spettacolo. Nella tripartizione finale gli attori, emersi dalle profondità di visioni condivise, si offrono come mediatori straniati di voragini del pensiero che non cedono alla definizione di personaggi.⁸

Dopo questo evento epocale, il testo circola in Europa e diventa nel tempo l'opera più rappresentata tra le cinque che compongono il corpus drammatico di Sarah Kane. La sua ultima fatica è stata spesso oggetto di attraversamenti, riscritture, transcodificazioni e, nello specifico teatrale, ha incontrato regie oscillanti nell'adozione della forma monologica o a più voci.⁹ Ma la libertà di scegliere volta per volta la modalità rappresentativa, offerta inoltre da una composizione testuale incoercibile, è particolarmente presente in Italia mentre resta decisamente minore nel Regno Unito. Soprattutto nei primi anni, la volontà disposta dall'autrice di lasciare liberi i diritti di rappresentazione dei suoi lavori non impedisce agli eredi (in particolare al fratello Simon) di tutelare il testo esigendone fedeltà filologica, consacrando la versione di Macdonald come modello esemplare.¹⁰

L'Italia si configura subito come territorio ricettivo sia della drammaturgia che dell'idea di teatro di Sarah Kane, territorio privilegiato di cruda visione e austera poesia. Già a partire dal 1996 una parte dell'ambiente teatrale italiano si mostra attento alle tensioni veicolate nei testi, confermandosi particolarmente accogliente verso l'ultima e suggestiva creazione che diventa, fino a oggi, l'opera keniana più rappresentata.¹¹ È italiana inoltre

⁸ Cfr. Intervista di Graham Saunders a Daniel Evans (attore dell'esordio di *4:48 Psychosis* a Londra con la regia di Macdonald) in Saunders, 253-267; S. Soncini, *Le metamorfosi di Sarah Kane: 4:48 Psychosis sulle scene italiane*, Firenze, Firenze University Press, 2020, p. 57.

⁹ Tralasciando prodotti nei quali è possibile rinvenire tracce dell'ultimo testo di Sarah Kane, di *4:48 Psychosis* esistono due esempi musicali classificabili rock (nelle rispettive differenze tra pop e metal) del gruppo britannico Tindersticks (2003) e della band svedese Aktiv Dödshjälp (2007), nonché una versione operistica di Philip Venables (2016). A ciò si aggiunge un film di genere erotico del regista francese Jacky Katu. Cfr. Soncini, *op. cit.*, pp. 16-23.

¹⁰ Mentre il testo viene subito tradotto e rappresentato in diversi paesi europei (in particolare in Italia e in Germania), in America i diritti vengono concessi solo dopo che la versione di Macdonald varca i confini statunitensi nella tournée del 2004, a sancire un riferimento ineludibile e una guida a postume interpretazioni. Cfr. Soncini, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹¹ Per una mappa completa della ricezione italiana delle opere di Sarah Kane si rimanda alla banca dati a cura di Sara Soncini qui contenuta: <http://www.dislocazioni-transnazionali.it/bd/sarah-kane-in-italia>

la prima traslazione linguistica dell'opera completa di Kane grazie a Barbara Nativi, traduttrice dei testi nel volume curato da Luca Scarlini per l'editore Einaudi nel 2000,¹² nonché regista di *Blasted* (1997) e *Fame-Crave* (2001) presso il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. Tale sede costituisce il primo centro propulsore della diffusione del fenomeno Sarah Kane in Italia, precocemente entrato in contatto personale con l'autrice inglese della quale scopre il fascino severo, ne opera e ne mette in scena le prime traduzioni.¹³

Nonostante tale *imprimatur*, la prima rappresentazione italiana di *4:48 Psychosis* ha una storia diversa che non tiene conto del percorso italiano, sebbene recente, già classificabile come ortodosso che avrebbe trovato nel gruppo di Sesto Fiorentino e nella traduzione dalla Nativi la sua coerenza. Il 15 settembre 2001 il Festival Benevento Città Spettacolo (diretto da Maurizio Costanzo che però affida la sezione teatrale a Rodolfo di Giammarco) ospita il debutto italiano dell'ultima opera di Sarah Kane, grazie ad una produzione del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli. L'opera prevede la regia di Pierpaolo Sepe, l'interpretazione solista di Monica Nappo e la traduzione inedita di Gian Maria Cervo.¹⁴ L'eccezionalità dell'evento in realtà si presenta come la continuazione di un interesse del festival nei confronti del teatro dell'autrice inglese cominciato l'anno prima quando, il 9 settembre del 2000, la medesima direzione tiene a battesimo la prima assoluta di *Phaedra's Love* in Italia, anche questa volta grazie a una produzione napoletana. Lo spettacolo è curato dalla Compagnia delle Indie Occidentali con la regia di Marinella

¹² Tale raccolta ha il merito di precedere anche la stessa versione londinese, comparsa solo nel 2001 per una casa editrice indipendente: S. Kane, *Complete Plays*, London, Methuen Books, 2001. Oltre alle opere teatrali, il volume contiene la sceneggiatura del film *Skin*.

¹³ L'incontro avviene all'interno del Festival Intercity, iniziativa ideata e diretta da Barbara Nativi con l'intento di concentrare l'interesse verso le novità teatrali europee. Il festival è da lei diretto fino alla prematura morte avvenuta nel 2005, mentre oggi è curato da Dimitri Milopulos. www.teatrodellalimonaia.it

¹⁴ *4.48 Psychosis*, traduzione di Gian Maria Cervo. Regia di Pierpaolo Sepe. Interpreti: Monica Nappo. Scenografia di Francesco Ghisu; musiche di Francesco Forni; luci di Luca Barbati; video di Simona Lanza. Produzione: Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, Ex Convento di San Felice, Benevento (Festival Benevento Città Spettacolo), 15 settembre 2001. Lo spettacolo ha avuto una tournée che ha toccato vari teatri italiani, tra i quali Teatri di Vita di Bologna (22-24 marzo 2002, all'interno della rassegna "Dedicato a Sarah Kane") Teatro CRT di Milano (4-7 aprile 2002), Sala Assoli del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli (13-18 maggio 2003).

Anaclerio e la traduzione di Gian Maria Cervo autore, già in questo caso, di una versione alternativa a quella di Barbara Nativi.¹⁵ *4:48 Psychosis* può contare, dunque, su un pubblico preparato e in attesa, ma di certo si tratta di un esperimento rischioso operato da un gruppo di giovani artisti in una fase intensa della propria formazione all'alba del terzo millennio. Dunque, la prima italiana presenta due caratteristiche divergenti: la scelta di una traduzione diversa da quella consacrata come ufficiale (sia per la collaborazione diretta della Nativi con il Royal Court, che per la veste editoriale), e l'impostazione del testo come monologo.

L'allestimento rappresenta un'esperienza collettiva, un'avventura coraggiosa che parte da un gruppo di artisti da tempo orientati all'esplorazione dei linguaggi espressivi e all'ascolto delle voci provenienti dall'estero. Pierpaolo Sepe e Monica Nappo sono impegnati da tempo in molteplici sperimentazioni realizzate grazie alla disponibilità del Nuovo Teatro Nuovo; Francesco Ghisu è un artista romano già autore di diverse scenografie per alcuni spettacoli realizzati da Sepe prima del 2001, in sintonia con una comune idea di teatro;¹⁶ Francesco Forni, per la prima volta alle prese con la scena, scrive le musiche originali dello spettacolo seguendone la costruzione, in uno stile tra il Pop e il Rock;¹⁷ Gian Maria Cervo, oltre che come traduttore, è già sceneggiatore e *dramaturg* con un deciso interesse per la drammaturgia straniera nelle sue diverse declinazioni.¹⁸

Di fatto la traduzione di Cervo per la prima italiana di *4:48 Psychosis* diventa una seconda opportunità a disposizione per successivi allestimenti del testo.¹⁹ Il convincente risultato ottenuto da Cervo in *Phaedra's Love* sugge-

¹⁵ Come per *4:48 Psychosis*, lo spettacolo gode delle scene di Francesco Ghisu. La scheda completa è consultabile al link: <http://www.dislocazioni-transnazionali.it/bd8/emphaedra-s-love-l-amore-di-fedra-em?id=8&ids=24> (30/6/2020)

¹⁶ Prima del 2001 Francesco Ghisu firma per Pierpaolo Sepe le scenografie di *Blous* (1995), *Victoria Station* (1996), *Frammenti di un malinteso* (1997), *Fanciulli* (1998), *Filottete* (1999), *Antigone* (1999), *Anna Weiss* (1999).

¹⁷ Il brano di Francesco Forni dal titolo *Skane* utilizza l'ultima parte del testo di Sarah Kane ed è ascoltabile su <https://www.youtube.com/watch?v=IqfAIY8p-As> (12 luglio 2020).

¹⁸ Gian Maria Cervo, oltre ad essere autore, sceneggiatore, curatore, *dramaturg*, direttore artistico e traduttore, è internazionalmente riconosciuto per aver sviluppato drammaturgie collettive con altri protagonisti del *new writing*.

¹⁹ Negli anni immediatamente successivi, la traduzione di Gian Maria Cervo viene adottata da diversi registi tra i quali si ricordano Simona Gonella per il Teatro Koreja di Lecce

risce al sodalizio artistico Nappo-Sepe la richiesta di una traduzione *ex novo* in luogo dell'adozione della versione canonica pubblicata già da un anno. Il senso di questa scelta condivisa risiede in una maggiore sintonia avvertita con la linea traduttologica di Cervo, che ha accompagnato l'evoluzione di un'idea di base – sviluppatasi in spettacolo – e favorito la ricerca della cifra recitativa elaborata dall'interprete.

Il rapporto di Cervo con i testi di Sarah Kane, così come da lui dichiarato, punta a non “addomesticare” il testo, ovvero, a non tradurlo didascalicamente affinché sia più comprensibile.²⁰ La conservazione di una certa ambiguità esalta di proposito dei tratti intraducibili, non sacrifica l'indeterminatezza in nome di una presunta intellegibilità, ma la consegna nelle mani del regista e degli interpreti. Nel caso di *4:48 Psychosis* egli accetta la sfida intrapresa da regista e interprete rispettando per lo più il senso delle parole del testo d'origine (per così dire il *mood*), nella consapevolezza di trovarsi di fronte a un'autrice che ha utilizzato una strategia di scrittura polivocale, ricca quindi di invenzioni linguistiche e citazioni (tra le quali spiccano quelle più direttamente bibliche dell'*Apocalisse* di Giovanni).

È risaputo che l'opera giunge dopo un poker di testi nei quali Sarah Kane muove una spietata analisi del presente, feroce scandaglio dei tratti più violenti e sordidi della contemporaneità, indugiando con particolare veemenza sulle innumerevoli manifestazioni in cui si annida il male, come presenza atavica e irrazionale per la quale non è presente una spiegazione. In *4:48 Psychosis* la brutalità coincide con la disintegrazione di sé che l'autrice articola mediante la giustapposizione di superfici linguistiche che, di conseguenza, il traduttore non può rendere se non mantenendone aperto il senso e restituendone il più possibile lo spessore poetico.

La regia di Sepe coglie in via preliminare questo tratto e, in assenza di indicazioni didascaliche o di altro tipo circa la messa in scena, parte dalla

(2002), Piero Maccarinelli per il Teatro Palladium di Roma con Giovanna Mezzogiorno e Marco Carniti per il Piccolo Eliseo di Roma (2004). Più di recente si registrano adozioni della medesima traduzione da parte di giovani registi.

²⁰ Ciò che è riportato come posizione personale di Gian Maria Cervo e Pierpaolo Sepe rispetto all'allestimento di *4:48 Psychosis* del 2001, corrisponde a quanto da loro affermato durante la tavola rotonda da me presieduta durante il Convegno Internazionale di Studi *I am much fucking angrier than you think* (a cura di Roberto D'Avascio e Bianca Del Villano) l'11 dicembre 2019 al Teatro Stabile di Napoli.

natura visionaria della componente verbale sfruttandone l'irregolarità, l'anomalia formale, la natura metalinguistica che travalica le parole e diventa chiave drammaturgica dell'allestimento. Del resto, il primo studio organico sul teatro di Sarah Kane operato da Graham Saunders e pubblicato nel 2002, insiste in più occasioni su tale caratteristica ragionando intorno alla forza dell'*imagery* di Sarah Kane, e cioè sul complesso di espressioni verbali, immagini, evocazioni e sterminati silenzi utilizzati per comunicare la densità della materia emozionale.²¹

La scelta di impostare *4:48 Psychosis* come monologo al femminile, inaugura la formula più adottata in Italia fino ad oggi. Infatti a differenza dell'illustre precedente inglese, assunto come modello in tutto il Regno Unito, il regista napoletano prevede un'edizione per attrice sola. La scena è occupata da due pareti semicircolari tra loro intersecate, l'una in ferro e l'altra in plexiglass, che si pongono sin dall'inizio come elementi simbolici di una angoscia costante, impossibile da comunicare, suggerita rispettivamente dall'impenetrabilità e la fredda trasparenza dei due elementi scenografici che nascondono o scoprono la persona fisica con crudeltà. In alcuni momenti, uno schermo televisivo all'interno del cilindro in plexiglass trasmette immagini di vario genere, talora agghiaccianti nella loro forza iconica: insetti in primo piano, scene di guerra, immagini riferite all'Apocalisse, icone pop, ma anche gli infantili Teletubbies che, separati dal contesto, appaiono come mostri del contemporaneo.²²

Monica Nappo asseconda il movimento interno di un testo drammatico che dissolve ogni regola compositiva.²³ Con capelli corti biondissimi, l'attrice è vestita in maniera semplice, moderna, senza grande cura (jeans, maglietta bianca e scarpe di gomma), connotando al minimo i tratti esteriori di una personalità tormentata, che progressivamente rivela derive psicotiche

²¹ Saunders, 24, 177-184. "L'arte più adatta per una cultura sull'orlo dell'estinzione è un'arte che produce dolore. In questo senso i temi cupi e l'*imagery* cruda e talvolta scioccante dei drammi della Kane servono da stimolo per far recuperare agli spettatori il senso di compassione e umanità". (184)

²² I Teletubbies sono figure animate di una serie televisiva per bambini (creata dalla BBC e prodotta tra il marzo 1997 e il febbraio 2001), dall'aspetto futuristico al limite dell'umano.

²³ Tutte le affermazioni riguardanti il lavoro di Monica Nappo in *4:48 Psychosis* sono il frutto di una lunga conversazione telefonica avvenuta tra l'attrice e chi scrive l'8 luglio 2020. Desidero ringraziare Monica Nappo per la disponibilità mostrata e per la generosità delle risposte.

e lampi di dolorosa lucidità. Lo stile interpretativo veste le pieghe imperfette della scrittura – che si presenta atipica con pause estenuanti indicate sulla pagina da ampi spazi bianchi, successioni numeriche, sequenza di farmaci, catene verbali – per afferrare l'inarrestabile dinamismo interiore in una composizione di movimenti ora lenti e strazianti, ora rapidi e bruscamente interrotti. Il viaggio condotto dall'attrice nelle parole esplora le infinite possibilità dei toni, delle visioni e dei vuoti evocati dal corpo in scena che costruisce una partitura ritmica che organizza fonemi, respiri, movimenti, pause. Si tratta di uno spartito sonoro-visivo di grande impatto, un sistema di linguaggi che dialoga strutturalmente con una scenografia che la ingabbia e la esalta nella sua cruda verità. La carne viva della protagonista in preda al delirio, ora lucido ora appannato dall'angoscia, muta continuamente la sua fisionomia facendosi maschera dolorosa, smorfia impotente, attitudine narcisista paralizzata dal proprio male. Il tappeto musicale di sottofondo procede per sonorità dirompenti e trasforma i movimenti in danza disperata, combattimento implosivo che traduce l'invisibile fino a mostrare il corpo completamente nudo, mappa sulla quale si riverberano gli effetti devastanti degli psicofarmaci, incapace di difendersi da un disagio che diventa sempre più visibile e che azzera ogni pudore.

Tuttavia, la pluralità espressiva adottata dall'attrice monologante, la scena e le soluzioni complessive della regia non sono apprezzate da Franco Quadri il quale, all'indomani del debutto a Benevento, critica la scelta del monologo rispetto alle «due o tre voci solitamente previste» per *4:48 Psychosis*.²⁴ Ma la versione presentata in anteprima italiana è in realtà la seconda in assoluto dopo l'esordio londinese ad opera di James Macdonald e non sembrano sussistere i tempi di una tradizione teatrale consolidata, né il testo fornisce suggerimenti in merito. La stragrande maggioranza dei recensori, anche nella ripresa dei due anni successivi, è invece concorde nel salutare lo spettacolo come un risultato di un intenso lavoro collettivo su un repertorio ancora sconosciuto. In particolare, il giudizio entusiasta di Franco Cordelli

²⁴ "[...] Non giova a questa scarna, disperata immediatezza il complicato impianto cilindrico in perspex e metallo con video incorporato voluto dal regista Pierpaolo Sepe, né la scelta di una sola interprete per le due o tre voci solitamente previste: Monica Nappo s'appoggia sulla somiglianza col personaggio, ma arriva all'autenticità del sussurro solo all'ultimo, dopo troppi deliri esteriori e corse urlanti". F. Quadri, "Quando il monologo irrompe sulla scena", *la Repubblica*, 21 settembre 2001.

rintraccia nella nudità della protagonista un'offerta in «olocausto» al presente, necessaria per stabilire un contatto con la drammaturgia contemporanea, specchio della storia e dell'umanità che la abita.²⁵ In maniera unanime, l'utilizzo della voce risulta particolarmente suggestivo nel suo essere suono acuto, scheggia vitrea tagliente al punto da afferrare gli spettatori di sorpresa ancor prima di coglierne il significato. Il pubblico, infatti, si trova di fronte a una creazione nella quale la componente verbale confluisce in un sistema più complesso di scrittura scenica che diventa autoriale a ogni livello.

In altre parole, la fedele adozione al testo non impedisce allo spettacolo di decollare in una veste non subalterna, che si serve di tutti i linguaggi del teatro per esprimere il proprio viaggio all'interno di un universo poetico di enorme densità. In particolare l'attrice impiega la propria fisicità in maniera totale e dialettica con la scena, sfatando il luogo comune dell'inattività associata allo stato depressivo del quale, invece, misura ogni reazione. Emblematica in tal senso la definizione di Monica Nappo di *4.48 Psychosis* come spettacolo "punk", laddove l'aggettivo rimanda a qualcosa di oppositivo e assoluto:

Personalmente, credo che lo spettacolo più punk che abbia fatto finora sia il testo *4.48 Psychosis* di Sarah Kane, una drammaturga inglese. Non c'erano vie di mezzo, sia nelle parole che nella messa in scena: nuda e cruda (prendere o lasciare). Nessun intrattenimento [...] Descrive la depressione, e tutti i pensieri che comporta. La depressione può anche comprendere molta rabbia, è un luogo comune che sia solo un sentimento passivo.²⁶

L'allestimento firmato da Sepe vince il Premio Ubu 2002 per Miglior Novità Straniera ex aequo con altre produzioni tratte dallo stesso testo,²⁷ nella libertà riconosciuta di aver assunto le parole come il flusso incessante di una solitudine assoluta nella quale, al di là della presenza solista, si sprigionano infiniti "Io". Il regista, infatti, si impegna a evitare una restituzione formale dell'opera in nome di una resa organica e totalizzante che veicola la carica metaforica della scrittura in un viaggio nel baratro infernale della con-

²⁵ F. Cordelli, "Il testamento di Sarah Kane nella voce nuda di un'attrice", *Corriere della Sera*, 30 aprile 2003.

²⁶ <https://dionisopunk.com/2012/02/14/kelly/> (30 giugno 2020)

²⁷ Gli spettacoli che vincono ex aequo il Premio Ubu sono *Crave/Fame* di Laboratorio Nove e i due adattamenti di *4.48 Psychosis* realizzati da Pippo Delbono (*Gente di plastica*) e Teatro Aperto (*Sinfonia per corpi soli. Omaggio a Sarah Kane*).

temporaneità, porta di accesso di un'incapacità di adattamento che diventa «malattia esistenziale».²⁸ Qui l'interprete punta a dissolvere il limite tra vita reale e incubo nella continua oscillazione tra autodistruzione e improvvisa consapevolezza di sé, un progressivo abbandono del presente che utilizza asimmetrie espressive (della voce e del corpo) come segno di psicosi ossessiva che travalica i codici ordinari della comunicazione: “[...] è uno spettacolo che mette in discussione e ridicolizza la lingua per affermare il linguaggio e la capacità di comunicare, di capire e di capirsi”.²⁹

La strutturale collaborazione tra regista e interprete punta a visualizzare lo sconfinamento nella perdita del senso, della ragione esistenziale, con pari ma poetica crudeltà dei drammi composti precedentemente da Sarah Kane, mediante una lucida vivisezione della psiche. La sofferenza per il male del mondo lascia il posto a un dolore personale che ha esaurito anche la mediazione del racconto visivo, dell'esorcizzazione della ferocia rappresentata, cedendo a una deriva intima non più arginabile in direzione di un nuovo senso del tragico.³⁰ La tensione dialettica che caratterizza lo spettacolo traduce il magma psichico in modalità sempre diverse, dinamiche e palpitanti di abitare la scena annunciando una posizione che oggi, a venti anni dalla morte di Sara Kane, è pressoché condivisa: non si tratta semplicemente di una profezia di morte, ma di una disperata richiesta di vita. La libertà negata di realizzarsi in armonia con un presente privo delle deformazioni contingenti renderebbe la morte soluzione estrema e provocazione paradossale. Le fasi terminali che conducono al suicidio, così come annunciato nelle ultime battute, fanno vacillare la reale volontà di farlo fino a invocare la luce in un'ambiguità che apre a un possibile anelito vitale e, in ogni caso, accentua la dimensione misteriosa del passaggio.

²⁸ S. Chiappori, “Così porto in scena Sarah Kane. Monica Nappo in ‘4.48 Psychosis’, ultimo testo della giovane drammaturga suicida”, *la Repubblica*, 3 aprile, 2002.

²⁹ Tratto dalla scheda di presentazione dello spettacolo.

³⁰ “Sara Kane veicola il senso del tragico accostando immagini della propria epoca, come gli orrori quotidiani di un’Inghilterra in disfacimento, a quelli della guerra e della pulizia etnica e imprime loro una forma traslata dalle figurazioni e dalle forme del tragico della tragedia classica, rielaborate attraverso le suggestioni shakespeariane e quelle provenienti dalla scena inglese del dopoguerra”. G. Buonanno, “Il tragico nel teatro di Sarah Kane”, in G. Bellati (a cura di), *Aspetti e forme del tragico nel teatro europeo del Novecento*, Roma, Officina Edizioni, 2011, p. 97.

Meno concorde con tale posizione è lo stesso Pierpaolo Sepe per il quale *4:48 Psychosis* resta una grande lezione sulla morte interiore dell'individuo e, al contempo, la metafora del collasso del sistema occidentale del quale Sarah Kane è stata spietata narratrice. Egli ha dichiarato che «Sarah Kane non ha figli», nella convinzione che nessun autore ha saputo «guardare il fantasma dritto negli occhi» come lei, denunciando l'insostenibile ipocrisia tanto della società in senso lato quanto dei rapporti interpersonali e della loro intrinseca miseria.³¹ Di certo lo spettacolo non consente allo spettatore una condizione passiva e respinge, come tutti i drammi inscrivibili all'*In-Yer-Face-Theatre* o comunque appartenenti alla generazione di fine millennio, «l'idea di un teatro che confermi lo spettatore nella propria inerzia interiore, preferendo dare forma a un *corpus* di opere che agiscono invece su di lui come una scure che squarci l'anima». ³² Come afferma Monica Nappo ripercorrendo gli effetti della prima italiana di *4:48 Psychosis*, il fastidio accuratamente provocato dall'incisività delle immagini dello spettacolo ha unito l'attrice e il pubblico in un legame di irrinunciabile lealtà, un invito a leggere il proprio buio per mezzo del teatro:

Ogni sera a fine spettacolo potevo percepire quanto il pubblico fosse stato in contatto con sé stesso, senza mettere una distanza tra sé e la propria oscurità. E quanto non avesse paura di dirmelo subito dopo, nei camerini, ma anzi avesse l'urgenza di condividere quel sentimento, per sentirsi ancora meno soli in questo rito, in questa catarsi collettiva che in fortunate esperienze di vita può diventare il teatro. Non mi sono mai sentita così in compagnia come in questo lavoro, che parla di un'enorme, straziante solitudine. Non mi è mai stato così chiaro, come in questo testo, che il teatro è un mezzo per far fronte al nostro orrore, perché ci permette di raccontarlo, di vederlo, e di sentirci accomunati e vicini agli altri, ognuno partendo da sé, ma ognuno molto più simile al proprio vicino di poltrona di quanto possa immaginare.³³

³¹ P. Sepe, tavola rotonda al Convegno Internazionale di Studi *I am much fucking angrier than you think*, cit.

³² S. Manferlotti, "Mangled love. Note sul teatro di Sarah Kane", in Id. (a cura di), *La retorica dell'eros: Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Roma, Carocci, 2009, p. 209.

³³ M. Nappo, "L'addio è un inno alla vita. Please, aprite il sipario", *Corriere della Sera*, 3 febbraio 2019.

E dunque, nella prima assoluta di *4:48 Psychosis* in Italia la disperata sincerità del testo innesca un rapporto a catena tra le intenzioni degli artisti, la messinscena e la fruizione da parte del pubblico che diventa esperienza totalizzante nella quale il brutto, lo sgradevole, l'abietto attivano un corto circuito emotivo toccando l'assoluto.³⁴ I continui passaggi video di ambienti devastati, immondizia e soprattutto scarafaggi rientrano così in una scelta premeditata che materializza l'immondo della realtà e il malessere incontrollato della mente che fa esperienza della solitudine, della separazione e dell'assenza. Ma in *4.48 Psychosis* i pensieri dolenti di una individualità senza nome si offrono come emblema di una condizione universale oltre l'inevitabile rimando autobiografico che, per questo, spinge l'opera molto oltre il suo carattere di commiato.³⁵

Del resto, il lascito di Sarah Kane vive la contraddizione di fondo di essere creazione nuova a ogni messa in scena a dispetto della sua natura epilogante, obbedendo alla legge imperitura del teatro di vivere nell'equazione spazio-temporale del momento, presente e assoluta. Ed ecco che la dichiarazione fallimentare rispetto all'esistenza, che sembra mettere un'inesorabile fine a tutto, si trasforma in slancio poetico al quale è garantita eternità a ogni lettura, a ogni spettacolo, a ogni "per favore, aprite le tende".

³⁴ "Non possiamo più personificare l'assoluto. Non ci sono stati né Dio, né divinità, né spiriti a vigilare sul Ventesimo secolo. [...] Il fine del teatro è quello di affrontare l'assoluto. [...] Sarah Kane doveva affrontare l'inesorabile". E. Bond, "Sarah Kane e il teatro", in Saunders, pp. 280-282.

³⁵ "Un'artista che cercava con tutta sé stessa di raggiungere gli altri, preoccupandosi di comunicare e di essere accessibile. Di essere essenza. Semplice, ma non banale. Una donna che, malgrado stesse vivendo la sua tragedia, ci salutava con un inno alla vita". O. Ponte di Pino, "4 punti per *4:48*. Intorno a tre spettacoli ispirati a *4:48 Psychosis* di Sarah Kane", *ateatro.it*, n. 33, 20 aprile 2002 (anche in *Patalogo 25*, Milano, ubulibri, 2002, pp. 95-96).

PHAEDRA'S LOVE IN-YER-FACE,
LA TRAGICA MESSINSCENA DEL VISIBILE
di Roberto D'Avascio

Nel 1989 Krzysztof Kieślowski ha realizzato per la televisione polacca *Il Decalogo*, una serie televisiva antologica di dieci mediometraggi tra loro indipendenti, ma tutti accomunati dall'esplicito riferirsi ai dieci comandamenti dell'Antico Testamento.¹ Nonostante il fatto che non ci sia una chiara e programmatica corrispondenza tematica tra episodi e comandamenti, sembra convincente la tesi, sostenuta con forza da Slavoj Žižek, che ha enfatizzato una loro stretta correlazione, caratterizzata da una sorta di slittamento, per cui *Decalogo 1* sembrerebbe riferirsi al secondo comandamento (*Non nominare il nome di Dio invano*), mentre *Decalogo 10* ritornerebbe al primo comandamento (*Io sono il Signore tuo Dio. Non avrai altro Dio all'infuori di me*).² Secondo questa lettura, tali slittamenti avrebbero portato Kieślowski ad affrontare immediatamente, nel primo episodio, il problema, etico ed estetico allo stesso tempo, della messa in scena cinematografica del divino giudaico-cristiano, contenuto nel secondo comandamento, attraverso il quale la voce divina avrebbe affermato: «Non ti farai idolo né immagine alcuna di quanto è lassù nel cielo e di quanto è quaggiù sulla terra (...) Non

¹ Sviluppando un'idea dello sceneggiatore Krzysztof Piesiewicz, nel 1989 Krzysztof Kieślowski ha realizzato *Il Decalogo*, una produzione della televisione di stato polacca in dieci episodi di circa un'ora ciascuno, che ha provato a filmare i dieci precetti morali contenuti nell'Antico Testamento, ma calandoli nelle contraddizioni della varia umanità del mondo contemporaneo.

² Cfr. Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum: saggi sul cinema e il cyberspazio*, Milano, Libri Scheiwiller, 2011, pp. 7-8.

ti prostrerai davanti a loro e non li servirai» perché «Dio punisce la colpa dei padri nei figli».³ Nel *Decalogo 1* l'immagine peccaminosa si concretizza in un computer produttore di icone, per il quale Dio sembra punire un padre, un docente di fisica, attraverso la morte del figlio, un bambino che annega mentre sta pattinando su un sottile strato di ghiaccio per la sua improvvisa rottura, non prevista dai precisi calcoli matematici dello stesso falso Dio elettronico. Secondo un'altra lettura, più radicale, Kiesłowski avrebbe evitato di raccontare il comandamento che proibisce di produrre immagini, a causa della complessità della stessa narrazione, composta paradossalmente da una successione di immagini in movimento.⁴

In realtà, si potrebbe affermare che Kiesłowski risponda paradossalmente alle prescrizioni del secondo comandamento producendo immagini per mettere in scena i dieci comandamenti. Il suo commento, dunque, sarebbe, autoironicamente, un film di quasi dieci ore, che di fatto ha analizzato, a partire dalle fondamenta di una cultura europea stratificata sul monoteismo e sulla cristianità, tanto le possibilità della rappresentazione, quanto uno statuto della visione stessa. Il regista polacco sembra domandarsi cosa, e a quali condizioni, si possa filmare, si possa proiettare, si possa condividere nella visione; sembra, inoltre, interrogarsi sulla responsabilità dell'immagine, la sua identità, la sua verità e il suo pericolo. Quando ha cominciato ad occuparsi di cinema, all'inizio degli anni Settanta, Kiesłowski si è dedicato principalmente al documentario – un impegno che gli avrebbe procurato non pochi problemi con la polizia e la censura – per combattere una «falsa rappresentazione» della realtà sociale polacca, che lo avrebbe condotto poi a capire che «quando abbandoni la falsa rappresentazione e affronti direttamente la realtà, finisci per perderla».⁵ È solo a questo punto che il cineasta polacco è passato a dedicarsi alla fiction: un dispositivo estetico e narrativo più adatto per penetrare l'essenza della realtà attraverso la sua rappresentabilità.

Il nodo estetico che ha provato a risolvere Kiesłowski alla fine degli anni Ottanta – ponendo da una parte i limiti e la legittimità della rappresentazio-

³ *La Bibbia: Antico Testamento*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005, Esodo, 20, 4-5, pp. 180-181.

⁴ Cfr. Véronique Campan, *Dix brèves histoires d'image. Le Décalogue de Krzysztof Kiesłowski*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

⁵ Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 23.

ne, dall'altra l'efficacia drammaturgica del mostrare il reale – sembrerebbe lo stesso che ha affrontato la giovane Sarah Kane, pochi anni dopo, alla metà degli anni Novanta in un'Inghilterra post-thatcheriana. In una finestra temporale che va dalla caduta del muro di Berlino nel 1989 alla successiva guerra intestina che dissolve la Jugoslavia, il cui apice di recrudescenza è stato toccato dalla feroce pulizia etnica in Bosnia-Erzegovina tra 1992 e 1995, l'Europa sembrava diventare nuovamente un campo di battaglia carico di orrore. Kane si è certamente interrogata su come guardare, come raccontare, come mettere in scena una tale tragedia. Questo discorso vorrebbe affrontare e discutere tale prospettiva, passando da una Polonia, quella del *Decalogo*, nella quale sembra essere presente soltanto il Dio buono dello gnosticismo, impersonato da un personaggio senza nome che si trova ad «essere silenzioso e casuale testimone delle crisi laceranti dei personaggi e della paradossalità degli eventi»,⁶ – un «osservatore impotente» pronto a «compatire il nostro dolore», ma incapace di «prevenire la catastrofe»,⁷ – per giungere infine in una terra assolutamente senza Dio, simboleggiata inizialmente dalla Leeds/Sarajevo di *Blasted*, tra le macerie di una costosa camera d'albergo, «the kind that is so expensive it could be anywhere in the world».⁸

Proprio in quel mondo che sembra ricongiungersi nel microcosmo europeo, da est a ovest, attraverso muri che crollano, città bombardate, masse di rifugiati, deportazioni e campi profughi, il nuovo immaginario che chiude il “secolo breve” sembra essere violentemente infestato da orrore e carneficina. Se ne fa interprete la nuova scena teatrale inglese degli anni Novanta, imponendosi attraverso un vivace fermento generazionale di nuovi giovani drammaturghi, poco più che ventenni, capeggiato da Sarah Kane, una “capofila” secondo la definizione data da Harold Pinter,⁹ che ne aveva apprezzato e difeso l'opera. Nella loro scrittura e carica spettacolare, i testi di questa «nuova drammaturgia sono spesso violenti, crudi, espliciti, radicali, spietati, sconci, desolanti e pieni di rabbia», decisi a scatenare nel pubblico «emozioni pri-

⁶ Serafino Murri, *Krzysztof Kieslowski*, Milano, Il Castoro, 1996, pp. 79-80.

⁷ Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 24.

⁸ Sarah Kane, *Blasted*, in Id., *Complete Plays*, London, Methuen Drama, 2001, p. 3.

⁹ Cfr. Rodolfo di Giammarco, “Sarah Kane, ‘Io, hooligan del teatro’”, *La Repubblica*, 2 aprile 1997, in Graham Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane e il teatro degli estremi*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 14.

mordiali», fino a provocare «apprensione, disagio, disgusto». ¹⁰ A Londra è andato letteralmente in scena l'orrore, destinato a scuotere i sensi spenti di un pubblico inerte, se non addirittura addormentato. ¹¹ Questi drammaturghi sembrano deliziarsi «con il diverso, il disadattato, la bizzarria», ma preoccupandosi «dell'infelicità e della desolazione che li circondano»: tuttavia, si dimostrano «estremamente divertenti» ed «irradiano impegno morale», presentandosi come «i figli disorientati della Signora Thatcher». ¹²

Tuttavia, il disorientamento sembra avere colpito soprattutto gli spettatori e la critica, che hanno assistito alla prima di *Blasted*, opera d'esordio di Sarah Kane, nella piccola sala Upstairs del Royal Court di Londra nel gennaio del 1995, messinscena che ha fatto letteralmente esplodere la sua cornice scenica e simbolicamente il tranquillo mondo teatrale del tempo. ¹³ Quando un soldato entra in quella “costosa” camera d'albergo, occupata da una coppia formata da un maturo e volgare giornalista e dalla sua giovane amante, «salta ogni logica» perché la violenza e le torture della guerra jugoslava diventano improvvisamente e visivamente parte integrante di una «mostruosità metropolitana» capace di rendere visibile ad un pubblico inorridito «quanto è sottile la parete che separa il mondo civile dalla barbarie e dai razzismi che sono sfregi di massa. Di cui tutti siamo responsabili». ¹⁴ Lo scandaloso teatro di Sarah Kane, «prima ancora che di Beckett, e in misura meno marcata, di Pinter», si dimostrerebbe «erede naturale di Jarry, Büchner e Artaud» ¹⁵ sia nell'elaborazione scenica di un orrore mostrato esplicitamente, che nel dibattito critico relativo al problema della sua rappresentabilità e della responsabilità sociale di un drammaturgo.

¹⁰ Andrea Peghinelli, *Aspetti della drammaturgia britannica contemporanea e Questo viso di Polly Stenham*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, p. 13.

¹¹ Cfr. Graham Saunders, *op. cit.*, pp. 1-2; e Andrea Peghinelli, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹² Benedict Nightingale, *The Future of Theatre*, London, Orion, 1998, p. 20. Citazione contenuta in Graham Saunders, *op. cit.*, p. 35.

¹³ Cfr. Roberto D'Avascio, “Giro di vendette nel teatro di Sarah Kane”, *Testo & Senso*, n. 20, 2019, pp. 217-233.

¹⁴ Rodolfo di Giammarco, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ Stefano Manferlotti, *Mangled love. Note sul teatro di Sarah Kane*, in Stefano Manferlotti (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Roma, Carocci, 2009, p. 210.

Tali questioni, che la “disgustosa” drammaturgia di Sarah Kane ha sollevato con vigore alla metà degli anni Novanta,¹⁶ sembrano costituire delle punte eruttive di un vulcanico filo rosso drammaturgico della scena occidentale che, nel nome di Dioniso, andrebbe dalle «*Baccanti* di Euripide, alla violenza di Seneca, alla decadenza del teatro inglese di epoca carolina, passando per la riflessione estetica di Nietzsche e la rivoluzione teatrale di Artaud, fino a Fuchs e all'espressionismo, al teatro di Peter Brook». ¹⁷ Questa rossa scia dionisiaca è riemersa, infine, nella scena neo-elisabettiana inglese di fine Novecento, come ha notato Luca Ronconi, nel rilevare che «una sorta di deriva elisabettiana è ancora rintracciabile (...) nella drammaturgia di Sarah Kane». ¹⁸

Emergono, dunque, una pratica teatrale e una sensibilità performativa molto affini ad un gusto seicentesco, alle torbide atmosfere inglesi giacomiane e caroline, con riferimenti non solo a Shakespeare, ma in particolare a John Webster e John Ford,¹⁹ che provano a incastonare una certa crudeltà umana in «una contemporaneità senza speranze» e che soprattutto sembrano cimentarsi con lo «scardinare alla radice l'universo del dicibile e del rappresentabile» in una messinscena aggressiva e antirealista in grado di riportare la stessa rappresentazione «alla matrice rituale originaria». ²⁰ Questa matrice rituale, interrogata sia in merito allo statuto della visione a teatro, quanto a proposito del necessario rapporto con il pubblico in sala, è possibile riformularla nella drammaturgia di Kane attraverso la fortunata etichetta “in-yer-face-theatre”: ²¹ un'esperienza di teatro che sembra porre lo spettatore in una situazione estremamente dinamica, molto a ridosso della messa in scena, forzando la sua visione e invadendo il suo spazio personale. Da questo

¹⁶ Cfr. Jack Tinker, “This disgusting feast of filth”, *Daily Mail*, 19 January 1995; ristampato in *Theatre Record* 15, 1, 1995, p. 42.

¹⁷ Roberto D'Avascio, *La scena crudele. Performance dell'eccesso nel teatro di John Ford*, Napoli, Liguori, 2011, p. 6.

¹⁸ Intervista di Giovanni Raboni a Luca Ronconi, contenuta in John Ford, *Peccato che fosse puttana*, a cura di Luca Fontana, Napoli, Mercadante Teatro Stabile di Napoli, 2003, p. 10.

¹⁹ Cfr. Andrea Peghinelli, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ Giulia Morelli e Aleks Sierz, “Anni '90, la rabbia giovane che incendiò la *cool Britannia*”, *Hystrio*, a. XXVII, n. 2, aprile-giugno 2004, p. 24.

²¹ Cfr. Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2000. Per analizzare, invece, analogie e differenze con altre terminologie, quali “new brutalism” o “neo-Jacobean”, utilizzate dalla critica per definire il fenomeno, cfr. Giulia Morelli e Aleks Sierz, *op. cit.*, pp. 25-26.

punto di vista, si tratta di ridefinire la relazione tra autore e pubblico, e più in particolare la dimensione fisica che intercorre tra la scena e gli spettatori, suggerendo «molte più implicazioni rispetto a una semplice descrizione contenutistica» per arrivare a porre la questione di «cosa sia tabù» sulla scena e «cosa sia la provocazione teatrale»,²² e a interrogarsi su fin dove essa possa spingersi. La scena di Sarah Kane è *in-yer-face* perché parte da una certa emotività del testo drammatico per poi verificare «i modi in cui possa trovare un'appropriata espressività teatrale», che inevitabilmente arriva a minacciare e turbare un pubblico spiazzato non solo dall'«estremismo del suo linguaggio e delle sue immagini», ma soprattutto dalla messa in questione delle sicure «norme morali»²³ che proteggono l'assistere dello spettatore alla messinscena; ci si riferisce ad un pubblico, posizionato su comode poltrone nel buio della sala, spesso inconsapevole, invece, di dover fino in fondo «attraversare gli inferi per esorcizzare i demoni interiori»²⁴ che emergono dalla *crudeltà* della scena, e che si riverberano poi nell'emotivo fondo oscuro di ogni singolo spettatore.

Il pubblico di *Blasted*, di *Phaedra's Love*, di *Cleansed*, di *Crave* e di *4:48 Psychosis* sembra essere stato improvvisamente sottoposto alla cosiddetta “cura Ludovico”, la violenta terapia rieducativa che subisce Alex, il protagonista di *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick. Come Alex, lo spettatore del teatro *in-yer-face* sembra quasi dover affrontare un trattamento di aristotelismo allucinato, che tende a condizionare il suo comportamento, inducendo «reazioni pavloviane di auto-censura» a situazioni di violenza, attraverso un «controllo repressivo dei meccanismi psichici».²⁵ Se l'universo artaudiano della messinscena della Kane²⁶ può, per paradosso, accostare la posizione del suo pubblico all'immagine in primo piano di Alex, interpretato da un magistrato Malcolm McDowell, con il corpo legato ad una poltroncina e gli occhi tenuti sempre aperti da apposite pinzette e costantemente lubrificati, obbligato a vedere immagini di guerra, stupri, violenza, parate naziste e ogni sorta di atrocità, ciò è possibile nella misura in cui lo stesso Artaud, nella descrizio-

²² Giulia Morelli e Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 26.

²³ *Ibid.*

²⁴ Andrea Peghinelli, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Milano, L'Unità/Il Castoro, 1995, p. 105.

²⁶ Cfr. Laurens De Vos, *Cruelty and desire in the modern theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*, Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, 2011.

ne programmatica della messa in scena del suo Teatro Alfred Jarry del 1930, immaginava di «colpire lo spettatore» con ogni mezzo, utilizzando «fanfare, fuochi artificiali, detonazioni, fari» e tutte le «allucinazioni suscettibili di essere oggettivate» sulla scena; e poi ancora «echi, riflessi, apparizioni, manichini, slittamenti, tagli netti, dolore, sorprese» per rigettare sullo stesso pubblico «la paura e tutti i suoi complici». ²⁷ Se, tuttavia, la “cura Ludovico” ha un esito, nella misura in cui Alex si sente male fisicamente mentre è costretto a vedere immagini da “cinebrivido” – rigetto morale non causato dall’ossessione delle immagini, bensì dall’iniezione di una sostanza chimica per la quale il corpo viene pavlovianamente allenato a collegare la visione del male a vomito, spasmi e dolori alla testa – la dimensione del teatro *in-yer-face* sembra, invece, riformulare spunti decisivi del “teatro della crudeltà” in cui lo spettatore è sottoposto all’esperienza di «immagini fisiche violente» ²⁸ capaci di frantumare e ipnotizzare la sua sensibilità.

Al centro di questo ragionamento si staglia un’opera come *Phaedra's Love*, secondo dramma di Sarah Kane, messo in scena al Gate Theatre di Londra il 15 maggio 1996, appena due mesi prima della morte di Krzysztof Kiesłowski, e nel periodo in cui Stanley Kubrick si accinge alla produzione di quello che sarà il suo ultimo film *Eyes Wide Shut*, una straordinaria opera-testamento che è riuscita a condensare «una serie di domande e di paradossi inerenti al problema della visione», ²⁹ oscillanti tra occhi che sono sfacciatamente aperti e occhi che restano serratamente chiusi. Per una perturbante coincidenza Sarah Kane e Stanley Kubrick – stesse iniziali nel nome e nel cognome, S.K. – moriranno quasi in contemporanea nel 1999: Kane il 20 febbraio, Kubrick il 7 marzo. Il tema della funzione dell’occhio e della sostenibilità della visione, la drammatica contiguità tra un’estetica violenta e un’etica della necessità dell’orrore segnano la scena di *Phaedra's Love*, che sembra tematicamente far proseguire il discorso scenico lì dove *Blasted* terminava: se in quest’ultimo dramma la scena di chiusura vedeva Ian, uno dei tre personaggi, accecato ed immerso nel buio, l’opera successiva riprende una stanza carica di oscurità in cui Ippolito, il protagonista della vicenda, si

²⁷ Antoni Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 33.

²⁸ *Ivi*, p. 199.

²⁹ Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Milano, Il Castoro, 2000, p. 15.

presenta con «his eyes fixed on the flickering light of a Hollywood film».³⁰ Dall'Inghilterra balcanica in guerra e senza Dio di *Blasted* si è passati ad un'altra Inghilterra, sempre più ancestrale e calata nelle profondità del mito greco, ma ancora segnata dalla totale assenza di divinità.

Phaedra's Love, un testo meno frequentato dalla critica, la quale ha spesso diviso l'opera della Kane in due grossi e significativi blocchi estetici contrapposti – l'incubo fisicamente violento di *Blasted/Cleansed* da una parte, il lirismo poetico e funereo di *Crave/4:48 Psychosis* dall'altra – sembra porsi, pur in questa marginalità, in questo intervallo, come segno paradigmatico della stessa drammaturgia della Kane, opera capace, in qualche modo di contenere tutte le istanze del teatro precedente e le innovazioni di quello posteriore. Se è possibile affermare che la drammaturgia di Sarah Kane non nasca dalla giovanile “rave culture” britannica, ma da radici fortemente influenzate «by classical and modern European theatre»,³¹ al punto che lo stesso Mark Ravenhill l'ha definita «autrice contemporanea dalla sensibilità classica»,³² *Phaedra's Love* ha, tuttavia, costituito il riemergere dell'avanguardia in una «forma classica», caratterizzata da «innovazione, scandalo e resistenza».³³

In una drammaturgia che, nella sua estrema concentrazione diacronica, ha presentato titoli «lapidari e polisemici»,³⁴ quest'opera, nella quale «Eros e Thanatos hanno di nuovo indossato abiti antichi»,³⁵ si mostra quale un *unicum* all'interno della sua opera per la presenza, nel titolo, del nome di un personaggio (Fedra) e per la rivendicazione palese di un tema esposto nella sua semplicità (l'amore), che attraversa spesso sotterraneamente, ossessivamente e morbosamente tutta la sua produzione poetica. Ma *Phaedra's Love* si rivela opera unica, allo stesso tempo fuori canone e paradigmatica, innanzitutto nella volontà di Sarah Kane di curarne la regia, dimostrando la sua intenzione non solo di creare un immaginario scenico, ma anche di

³⁰ Sarah Kane, *Phaedra's Love*, in Id., *Complete Plays*, cit., p. 65.

³¹ Graham Saunders, *op. cit.*, p. 7.

³² Mark Ravenhill, “Obituary”, *Independent*, 23 febbraio 1999. Citazione contenuta in Graham Saunders, *op. cit.*, p. 53.

³³ Giulia Morelli e Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 26.

³⁴ Luca Scarlini, “Introduzione”, in Sarah Kane, *Tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Einaudi, 2000, p. V.

³⁵ Stefano Manferlotti, *op. cit.*, p. 218.

prendersi la responsabilità di realizzarlo visivamente nella sua concretezza sulle tavole di un palcoscenico. Dopo *Blasted* aveva affermato che diverse messinscena le avevano lasciato una strana sensazione: «I wasn't seeing exactly the images I'd written»;³⁶ tutto ciò le ha provocato disturbo, se non frustrazione, spingendola nella direzione di prendersi anche il fardello della rappresentazione scenica di quelle immagini. Ha scelto di riscrivere la *Fedra* di Seneca, scartando le più note, ed abusate, versioni di Euripide e di Racine, attraverso una sorprendente attualizzazione del mito greco, che nasconde sottotraccia la presenza del *Woyzeck* di Georg Büchner e del *Baal* di Bertolt Brecht. La sua scelta cade, dunque, su Seneca, il più «elisabettiano» tra gli autori della classicità greco-romana, dopo avere provato a maneggiare un testo classico – poco interessante perché gli eventi maggiormente carichi di forza drammatica accadrebbero tutti fuori scena – ed avere subito immaginato la sua massima esposizione tematica davanti al pubblico: il *dire* che diventa *mostrare*.³⁷ Ha mantenuto i temi classici della tradizione, quali amore, odio, morte, suicidio e vendetta, ma attraverso una «contemporary urban poetry».³⁸ La violenza della vicenda è gettata in faccia agli spettatori, che fanno esperienza sensibile di una scena attraversata da masturbazioni, coiti orali, stupri, fino ad arrivare al momento finale con il definitivo sventramento e poi smembramento del corpo di Ippolito.³⁹ Ne è venuta fuori un'opera che «in its bloody climax also transposes elements from Elizabethan and Jacobean revenge tragedy»,⁴⁰ stemperata tuttavia da un umorismo venato di depressione;⁴¹ ma anche un'arguta «black comedy»,⁴² dello stesso colore del taccuino su cui Sarah Kane annotava i suoi pensieri, come ha ricordato Rodolfo di Giammarco.⁴³

³⁶ Graham Saunders, *op. cit.*, p. 71.

³⁷ Cfr. Erica Bexley, «Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's *Phaedra Plays*», *Trends in Classics*, n. 3, 2011, pp. 365-393.

³⁸ Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 109.

³⁹ Cfr. Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 8-10.

⁴⁰ Graham Saunders, *op. cit.*, p. 21.

⁴¹ *Ivi*, p. 78.

⁴² Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 110.

⁴³ Cfr. Rodolfo di Giammarco, *op. cit.*, p. 15.

L'esito finale sembra essere soprattutto «a powerful play, but an imperfect one».⁴⁴ In questa imperfezione, da intendersi soprattutto come forma aperta, dinamica, alla ricerca di una sua centralità – dopo tutto l'amore di Fedra del titolo non corrisponde forse alla figura di Ippolito? – e paradigmatica nella misura in cui la sua fluidità formale sembra riuscire a contenere le questioni teoriche del suo teatro precedente e la realizzazione estetica delle opere successive, c'è la forte vicinanza di Sarah Kane alla dimensione dell'avanguardia, che si è esplicitata innanzitutto nell'istanza esperienziale di questa forma teatrale,⁴⁵ ma anche nella ricerca continua di nuove e sperimentali possibilità espressive e nei rapporti col pubblico.⁴⁶

Phaedra's Love arriva, da una parte, a mostrare attraverso il corpo fatto a pezzi di Ippolito «an avant-garde dismembering of the conventions of classical tragedy»⁴⁷ e di una successiva tradizione, dall'altra si dirige direttamente verso un'idea di teatro totale che da Alfred Jarry passa per l'espressionismo per finire su Artaud, su un'idea di *crudeltà* teatrale in cui «lo spettatore è al centro, mentre lo spettacolo lo circonda».⁴⁸ Kane sembra qui fare appello «alla crudeltà e al terrore (...) per raggiungere da ogni lato la sensibilità dello spettatore» immaginando «uno spettacolo mobile il quale, anziché fare della scena e della sala due mondi chiusi, senza comunicazione possibile, diffonda i suoi bagliori visivi e sonori su tutta la massa del pubblico».⁴⁹ Da questo punto di vista la regia teatrale di Kane ha indagato artaudianamente non solo le possibilità della messa in scena della violenza, ma si è posta come «a metatheatrical exploration of the limitations of stage representation».⁵⁰ Tale messinscena ha rotto le barriere codificate tra pubblico e attori, i quali sono stati sparsi in vari punti dello spazio tradizionalmente riservato agli spettatori, allargando pericolosamente lo spazio dedicato alla recitazione.

⁴⁴ Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁵ Cfr. Claire Wallace, “Sarah Kane, experiential theatre and the revenant avant-garde”, in Laurence De Vos e Graham Saunders (eds.), *Sarah Kane in context*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2010, p. 89.

⁴⁶ Cfr. Giulia Morelli e Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Claire Wallace, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁸ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 201-202.

⁵⁰ Peter A. Campbell, “Sarah Kane’s *Phaedra’s Love*: staging the implacable”, in Laurence De Vos e Graham Saunders, *op. cit.*, p. 174.

Spettacolo e pubblico si confondono, dunque, da un punto di vista spaziale, fino ad arrivare alla scena finale in cui «members of the crowd, who had been sitting in the audience, got up from their seats to participate in the murder of Hyppolitus»,⁵¹ durante la quale il suo corpo smembrato e sanguinante passa sulle teste dello stesso pubblico.

In questo senso *Phaedra's Love* ha mostrato tutto il suo coraggioso sperimentalismo: una risposta alle precedenti crude messinscena di *Blasted*, una transizione verso il raffinato simbolismo di *Cleansed*, ma anche verso una certa leggerezza drammatica di *Crave*, ed infine un'anticipazione dell'ineluttabile viaggio verso la fine di *4:48 Psychosis*. Potremmo definirla come una profonda investigazione meta-teatrale sull'atto stesso del teatro, sulle possibilità e i limiti della messa in scena che dal testo deve diventare immagine, esperienza, shock che deve poter colpire la sensibilità del pubblico. Come un avvoltoio, che nel finale arriva in scena per cibarsi del corpo sfatto di Ippolito: una scena forse impossibile da realizzare, ma piena di tutto il senso del pericolo che il teatro dovrebbe riuscire a comunicare. In fin dei conti, Sarah Kane rispondeva alla domanda su cosa ispirasse il suo teatro affermando: «La possibilità di essere violenti».⁵² Kane immaginava e ha provato a costruire, nei pochi ma intensi anni in cui è stata attiva sulla scena inglese, un'estetica teatrale capace di riformulare una catarsi che da Aristotele potesse trasformarsi *in-yer-face*, nel gesto gratuito dell'attore di Artaud, carico di energia positiva,⁵³ che lo stesso Kubrick traduceva nell'utilità sociale della violenza al cinema: una performance di immagini che permettesse agli spettatori di «scaricarsi in modo sostitutivo delle emozioni e di istinti aggressivi nascosti».⁵⁴ Ma la critica, ancora in quel lontano ma non troppo 1996, non capiva, affermando che la seconda opera di Sarah Kane non avesse bisogno dell'incoraggiamento di un critico teatrale, ma del supporto terapeutico di uno psichiatra.⁵⁵ Senza arrivare a cogliere il senso profondo di quella disperazione: per lei il sentimento più ottimistico e più vitale.⁵⁶

⁵¹ *Ivi*, p. 175.

⁵² Rodolfo di Giammarco, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ Cfr. Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 143-144.

⁵⁴ Enrico Ghezzi, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ Cfr. Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁶ Cfr. *Ivi*, p. 91.

PAROLE, VOCE, SUONO, RESPIRO.
4:48 PSYCHOSIS DA MONOLOGO (PRESUNTO) A OPERA
di Giulia Morelli

Le ragioni del mio intervento trovano la loro origine in un atto mancato e in un successivo rinvenimento tanto fortuito quanto foriero di ispirazione: tali eventi hanno in più d'un modo guidato i processi mentali che mi portano oggi a scrivere di nuovo di *4:48 Psychosis*. Quando, ormai diversi mesi fa, Roberto D'Avascio e Bianca Del Villano mi invitarono a prender parte al convegno che Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" stava imbastendo al Teatro Mercadante di Napoli per celebrare il lascito di Sarah Kane a vent'anni dalla morte prematura, chiedendomi un intervento su un'esperienza scenica internazionale a mio avviso rappresentativa di uno o più aspetti dell'eredità disseminata per l'Europa dall'autrice, ero infatti intenta ad affrontare un'operazione periodica di archeologia epistolare, altresì nota come "riorganizzazione della casella di posta elettronica". Superfluo è dire quanto mi sia sentita felice e onorata dell'invito e dello sgomento immediatamente conseguente che mi colse al pensiero della scelta d'una prospettiva da cui indagare l'opera della Kane, consapevole di quante e quali voci ben più illustri della mia – alcune, per altro, parte dei panel che si sarebbero avvicendati al convegno – avessero già battuto in lungo e in largo la maggioranza dei sentieri ermeneutici possibili. Singolare fu però come il destino mi portò sulle tracce del tema del mio contributo, pochi minuti dopo la telefonata fatidica. L'escavazione inesorabile che stavo portando a compimento nella mia casella virtuale, un vero e proprio carotaggio spietato tra i lacerti di scrittura di servizio digitale – un vero e proprio genere letterario, oserei dire – che hanno scandito la mia vita negli

ultimi quindici anni, mi imponeva infatti scelte draconiane guidate dal criterio imperativo: “Eliminare tutte le newsletter e/o messaggi commerciali più vecchi di due anni”. Implacabile eseguivo il mandato che mi ero autoimposta, facendo *tabula rasa* di tutti i contenuti ascrivibili a queste due categorie dell’e-mail marketing, quando mi imbattei in un messaggio il cui mittente, la biglietteria del Royal Opera House di Londra, ridestò la mia mente ottenebrata dalla febbre del ripulisti e diradò incertezza rispetto al tema da proporre al convegno in cui veleggiava il mio pensiero.

Nella primavera del 2016 acquistai, infatti, un biglietto per *4:48 Psychosis* in forma operistica, prodotta dalla Royal Opera House e allestita al Lyric Hammersmith di Londra con musiche di Philip Venables, la regia di Ted Huffman e la direzione dell’orchestra da camera Chroma Ensemble affidata a Richard Baker. Per varie ragioni non riuscii ad andare nella capitale britannica nel mese di maggio di quattro anni fa, persi il debutto e non ebbi più opportunità di recuperare la produzione, né in Inghilterra né altrove. Questa occasione perduta, riesumata nel corso di un riordino stagionale, mi ha quindi pungolata a ragionare sulla natura intensamente musicale della scrittura di Sarah Kane e ad interrogarmi sulle ragioni che hanno strappato il suo ultimo e più noto testo – che la vulgata ha, per lo meno alle nostre latitudini, quasi esclusivamente letto come monologico *par excellence* – alle ritmiche della prosa per catapultarlo su uno dei palcoscenici lirici più prestigiosi del mondo.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad addentrarmi in questo campo di forze a me parzialmente estraneo sono, dunque, decisamente personali come per molti versi è stato e continua ad essere personale il mio rapporto con Sarah Kane, con il suo teatro: l’incontro con la sua scrittura e il suo teatro è stato un’esperienza fondante che ha cementato le basi di una relazione viscerale, quella con il teatro, e gettato quelle per un futuro in quel solco, dal punto di vista accademico prima – mi sono laureata in Filologia Moderna con una tesi sul suo ruolo nella drammaturgia europea degli anni Novanta – e poi professionale, critico, curatoriale, insomma: esistenziale *lato sensu*.

In ambito scientifico e accademico normalmente il discorso teorico è – giustamente – scevro da considerazioni che potremmo definire sentimentali o legate al gusto, a preferenze e inclinazioni individuali, ma, in fondo, chiunque devolva tutta o parte della propria esistenza alla conoscenza, all’esegesi, alla ricerca di e su un’opera o un *corpus* d’opere altrui lo fa perché in esse ravvisa una consonanza ine-

ludibile con sé stesso e in qualche modo vi si riconosce non solo intellettualmente ma intimamente.

Tornando però al tesoro riportato alla luce dal mio pomeriggio settembrino di speleologia e-mail, cioè la versione operistica del capolavoro di Sarah Kane e l'indagine della transizione da monologo a forma musicale con articolata orchestrazione, incappai subito in un *vulnus* che involontariamente rischiava di inficiare l'impostazione che intendevo dare al mio intervento: in fin dei conti *4:48 Psychosis* non è un monologo. Certo, è un resoconto in (apparente) prima persona, per molti aspetti analitico, della sofferenza mentale che affligge un soggetto psicotico giunto allo stremo della sopportazione della propria condizione e risoluto a porre fine allo strazio con il suicidio; senza dubbio la sua natura di "testamento" discende in modo diretto dalla vicenda biografica dell'autrice, suicida a soli ventotto anni nel londinese King's College Hospital a seguito di un ricovero per crollo psicotico. Questi fattori potrebbero aver notevolmente virato la ricezione del *play* verso la forma del monologo senza deroghe, come espressione, anzi, della voce autentica dell'autrice, confessione finale, testamento, appunto. Una lettura simile del testo sarebbe contraria ad ogni prassi critica, saldando pericolosamente vita e opera dell'autrice e di fatto sminuendo a puro biografismo la portata di un'opera che con i suoi valori formali, oltretutto contenutistici, ha rivoluzionato la drammaturgia europea ma è innegabile che l'epilogo drammatico della vita della Kane abbia illuminato retrospettivamente in modo peculiare il suo ultimo lavoro, facendo prevalere, in molte trasposizioni sceniche, il tono solipsistico, che spesso accompagna il lucido delirio del malato.

Che questo testo sia un monologo, però, non è scritto da nessuna parte. La prima messa in scena londinese, avvenuta postuma il 23 giugno del 2000, al Jerwood Theatre Upstairs del Royal Court Theatre e diretta da James Macdonald vedeva sulla scena tre attori, Daniel Evans, Jo McInnes, Madeleine Potter: tre voci, più che tre personaggi, che si alternavano nel flusso di parole che costituisce l'architettura drammaturgica di *4.48 Psychosis*. In Inghilterra e in Europa sono stati numerosi gli allestimenti di questo *play* con cast che contavano più d'un attore, tra cui una delle più rappresentative è stata senz'altro *4.48 Psychose* con la regia di Falk Richter, in scena nel 2001 alla Schaubühne di Berlino con l'interpretazione di Jule Böwe, Bibiana Beglau, Sylvana Krappatsch e Kay Bartholomäus Schulze, e che dunque hanno esplorato le plurime possibilità espressive e polifoniche dell'ultima fatica te-

atrale dell'autrice di Brentwood.¹ Eppure perché si continua a pensare che *4:48 Psychosis* sia un monologo?

Credo che la risposta a questa domanda, che esplicita un radicale equivoco interpretativo, risieda in un dato fondamentale geografico: in Italia, per ragioni legate alla disfunzione endemica del sistema produttivo sia indipendente che *main-stream*, lo abbiamo di fatto quasi solo visto con un'attrice sola in scena.² Le ragioni della prevalenza dell'ultimo testokaniano in forma di soliloquio sui nostri palcoscenici dipendono, quindi, da motivazioni economiche (un'attrice sola costa meno di una compagnia o comunque di un cast appena più nutrito), produttive (produrre e distribuire uno spettacolo "leggero" dal punto di vista dei costi e del fabbisogno scenico conviene di più) e forse, in qualche modo, dettate da ipercorrettismo filologico: nel testo, in fin dei conti, non ci sono altri personaggi esplicitati. Quelli che fanno capolino nel profluvio verbale che attraversa *4:48 Psychosis* sono evocazioni, presenze forse parlanti ma non necessariamente reali. La via italiana e solinga a questo testo di per sé non costituisce comunque una *diminutio* del portato dell'opera ma fotografa anzi un dato di fatto: storiche e storicizzate in virtù di una piena compiutezza artistica sono ormai, tra le tante, le interpretazioni di Monica Nappo diretta da Pierpaolo Sepe nel 2001, e quella, intensissima, di Elena Arvigo con la regia di Valentina Calvani, replicata centinaia di volte dal 2011 ad oggi e riproposta anche in seno al convegno napoletano al Ridotto dal Teatro Mercadante. Chiaramente non sono mancate esperienze nazionali di segno contrario, a più voci – ultima in ordine di tempo quella prodotta dal Teatro della Limonaia nel 2018 dal titolo *Psicosi 4:48*, presentato in una variante già ipotizzata da Barbara Nativi,

¹ Tra le decine di messe in scena succedutesi sul territorio europeo dal 2000 vorrei ricordare la versione presentata nel 2018 al New Diorama di Londra da Deafinitely Theatre, recitata in linguaggio dei segni e in lingua inglese dalla compagnia di non udenti che ormai da diversi anni propone spettacoli bilingui, agita da quattro personaggi organici alla drammaturgia e funzionali alla sua "traduzione" da un codice gestuale a uno verbale e allo sviluppo di un tema essenziale, vista anche la specificità degli interpreti, cioè l'incomunicabilità come ferita insanabile.

² A questo proposito si rimanda al notevole e prezioso lavoro di collazione e ricostruzione di tutte le messe in scena italiane dell'opera sviluppato da Sara Soncini nel recente *Le metamorfosi di Sarah Kane: 4.48 Psychosis sulle scene italiane*, Pisa, Pisa University Press, 2020, e riportato nel database consultabile al link: <http://www.dislocazioni-transnazionali.it/bd/sarah-kane-in-italia?id=8>

traduttrice e traghettatrice, negli anni Novanta, del teatro della Kane in Italia, con la regia di Dimitri Milopolus e in scena Valentina Banci, Teresa Fallai e Sonia Remorini. Al di là di alcune virtuose eccezioni “corali”, senz’altro sul testo più potentemente biografico e al contempo completamente universale della Kane, anche nelle numerose riscritture e riletture italiane, ha prevalso la declinazione scenica “per voce sola” o tutt’al più accompagnata da uno strumento musicale o da una voce cantante, come nella versione diretta da Enrico Frattaroli nel 2018, presentata “in forma di sinfonia per voce sola”, che si giovava dell’interpretazione di Maria Teresa Pascale, affiancata dal soprano Patrizia Polia e da Diego Procoli al pianoforte.

Anche sui palcoscenici esteri, naturalmente, non sono mancate regie monologanti: tra le numerosissime, *4:48 Psychosis* del francese Christian Benedetti con l’interpretazione di Anamaria Marinca, in scena al Young Vic di Londra nel 2009, in cui l’attrice rumena era completamente immobile, atona e quasi afasica, estraniata anche per mezzo d’un accento straniero volutamente marcato, e i cui rari micromovimenti erano affidati quasi unicamente alle dita dei piedi. O ancora il “pezzo di bravura” per attrice nell’interpretazione leggendaria di Isabelle Huppert diretta da Claude Régy, approdata al Piccolo Teatro di Milano nel 2005, per citare una pietra miliare del repertorio continentale della *pièce*.

Sicuramente *4:48 Psychosis* può essere un monologo e possiamo forse affermare che tradizionalmente – dopo vent’anni usare questo avverbio è lecito! – la messa in scena di questo testo venga di norma affidata alle doti recitative di un’attrice talentuosa supportata da una regia quasi sempre iperminimalista, per lo meno in specifiche aree geografiche, ma rileggendo il *play* è inevitabile metterne a fuoco sempre e maggiormente una natura intrinseca di tipo polifonico.

A ben vedere, l’opera è una fitta tessitura dialogica, in cui la voce “parlante” è alla perpetua e disperata ricerca di un’eco, che talvolta riverbera – nelle interazioni con il personaggio (evocato o reale) del Dottore, ad esempio – ma sempre e desolatamente in forma di diagnosi e prescrizione e mai come reale relazione, mai come costruzione condivisa di senso.

Le voci che abitano la mente della protagonista (una sola? O piuttosto una voce solitaria ma collettiva, che ingloba una condizione comune ai molti la cui psiche è irreparabilmente incrinata?) non sono univoche ma sempre plurali, contraddittorie, contrapposte: gli iati, le pause, gli inciampi verbali,

le glossolalie, le *enumeratio*, gli elenchi ossessivi di farmaci, numeri, azioni, sono l'estrinsecazione verbale di una coscienza multipla in cui coabitano più e più schegge di un io eroso dalla sofferenza. Il soggetto plurale che svolge il filo del *play* sosta a una biforcazione che porta a infiniti luoghi, sospeso nel limbo notturno delle 4:48, l'ora in cui la mente è più fragile e in cui al massimo della forza vitale fa da contrappunto il più paralizzante senso di impotenza e annichilimento. Proprio in questo momento, per paradosso, l'insonnia consente il discernimento più lucido e numerose sono le voci interiori che tentano di riaffermare l'esistenza del soggetto, anche quando la disintegrazione del sé è ormai irreparabilmente compiuta.

E allora perché sempre – o quasi – l'attrice è sola in scena? Perché solo a una voce è affidato il senso di un dramma incentrato sul desiderio della liberazione dal male che si articola su una incredibile varietà di piani che sintetizzano l'irrisolvibile e conflittuale dualità di mente e corpo?

E perché, leggendo e rileggendo, fissando la pagina, osservando la sua composizione grafica e riconoscendovi, *mutatis mutandis*, la filigrana di uno spartito, la parola di Kane in *4:48 Psychosis* è quasi sempre e solo "parlata", nonostante la sua prosa poetica – in inglese ma anche in italiano – presenti una varietà di ritmo, di pause di respiro, di tempo (nella sua accezione musicale) che parrebbe naturalmente suggerire il canto – in un'ampiezza di spettro che spazia dalla melopea al jazz – o quantomeno la musica?

La risposta, come anticipato, è presto arrivata: l'opera di Philip Venables, rappresentata per la prima volta nel 2016, fu accolta con esaltazione dalla critica e insignita di importanti premi³ che corroborarono il successo di pubblico e guadagnarono al giovane compositore il contratto con Ricordi. Successivamente, l'opera fu ripresa a Londra (2017, 2018), New York (2018), Rhin (2018) e in una produzione in lingua tedesca della Semperoper Dresden (2019).

Alcuni mesi fa dunque, a seguito della visione della registrazione video di una replica londinese di *4:48 Psychosis* di Venables/Kane, per gentile concessione di Ricordi London e Royal Opera House, ho avuto modo di confron-

³ L'opera e il suo compositore hanno ottenuto vari premi prestigiosi tra cui: UK Theatre Award for Achievement in Opera (2016), Royal Philharmonic Society Award for Large-Scale Composition (2017), British Composer Award for Best Stage Work (2017) e la nomination agli Olivier Award for Best New Opera Production (2017).

tarmi con il compositore, classe '77, che ha concepito questo sorprendente adattamento dell'ultimo *play* della drammaturga inglese, il primo e finora unico concesso dal Kane Estate.

Non è certo la prima volta che un testo teatrale che tematizza la malattia mentale e il male di un'esistenza contemplata in tutta la sua disperata assurdità diventa un'opera: nel 2018, per portare un esempio vicino nel tempo, ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano, dopo lunghissima gestazione drammaturgica e compositiva, la prima opera dell'allora novantaduenne György Kurtág, gigante della musica colta novecentesca, che ha scelto per il suo agone operistico *Fin de partie* di Samuel Beckett, intitolandolo curiosamente *Samuel Beckett: Fin de partie. Scènes et monologues, opéra en un acte*, ponendo l'accento sull'alternanza musicale e vocale del dialogo-monologo che nella sua interpretazione diventa un *continuum* di suoni totalizzante, frammentato, ironico, in cui anche il silenzio e gli sbadigli dei protagonisti sono punteggiature sonore, note.

Quello che però stupisce nella rilettura di Venables dell'opera della Kane, articolata in una drammaturgia ripartita in ventiquattro quadri,⁴ è il centrale interesse per la voce in quanto strumento di parola, prima ancora che di canto, e che in quanto tale trova una ragion d'essere all'interno di uno schema operistico. Nel caso specifico la voce parlante – ma anche, ovviamente, cantante – risuona all'interno del *play* della Kane in quanto fonazione anonima, radicalmente libera, in virtù dei dialoghi ridotti all'essenziale, scarnificati, sincopati del testo di partenza, che del resto è quasi integralmente rispettato seppur in parte rielaborato in una drammaturgia autonoma. Venables rivela di aver scelto questo testo, per il suo adattamento, dopo aver cercato invano per mesi un librettista; imbattutosi per caso, in accademia, in una recita di *4:48 Psychosis*, testo a lui già noto, trovò tutti gli elementi di cui era alla ricerca per comporre, ossia i valori, tematici e musicali, che già avevano in parte indirizzato il suo percorso precedente.⁵

⁴ L'opera è stata ideata e sviluppata dal compositore durante buona parte dei diciotto mesi del suo percorso da primo Doctoral composer-in-residence del programma congiunto di Royal Opera House e Guildhall School of Music & Drama e presentata come esito finale della ricerca.

⁵ È il caso, in particolare, dell'opera *The Revenge of Miguel Cotto* (2012) per due cantanti e nove musicisti, realizzato in collaborazione con il poeta S. J. Flower e commissionato da London Sinfonietta. Per una ricognizione completa della carriera di Philip Venables si ri-

“I read (play) texts for a whole year, went frequently to the theatre and met with writers, but somehow it didn't all come together. Then I saw Kane's 4.48 Psychosis in a student performance and realized that this text actually has almost everything I was imagining”:⁶ ecco dunque i cardini attorno ai quali architettare la trasposizione in opera del testo teatrale di partenza, ovvero il solido impianto formale, la massiccia dose di astrazione, la poesia fluente e feroce.⁷

In *4:48 Psychosis* Venables affronta la condizione violenta in cui sprofondano la mente e il corpo martoriati dalla sofferenza psichica: per farlo pone al centro della creazione la polifonia dell'io, il conflitto esterno e interno al soggetto che non solo non trova pace nella psiche ma non riesce a scendere a compromessi nemmeno con il proprio corpo, con il proprio genere sessuale: automaticamente, quindi, le voci che risuonano sul palco devono essere non una ma molte. Sei voci femminili (Gweneth Ann Rand, Lucy Schauer, Jennifer Davis, Emily Edmonds, Susanna Hurrell, Clare Presland), per l'esattezza: esse disegnano il profilo vocale di quella che il compositore e il regista Ted Huffman hanno definito “hivemind”, una mente-alveare, brulicante di presenze, sede di una coscienza polivalente, polverizzata, senza freni verbali, pronta a pronunciare l'indicibile.

L'interazione – interna ed esterna alla mente-alveare – travalica la verbalità, viene affidata all'orchestra da camera Chroma Ensemble, diretta da Richard

manda al sito ufficiale del compositore www.philipvenables.com e in particolare al testo di John Fallas *A new kind of opera* (<https://philipvenables.com/2016/07/06/introduction-to-my-work-and-4-48-psychosis-by-john-fallas/>), commissionato dal Royal Opera House per l'introduzione del programma di sala di *4:48 Psychosis* (2016).

⁶ Così dichiara Venables nel 2019 in un'intervista rilasciata a Juliane Schunke per il programma di sala che accompagnava l'allestimento in lingua tedesca di *4.48 Psychose*, nella traduzione di Durs Grünbein, alla Semperoper Dresden e reperibile online sulla versione U.S.A. del sito di Ricordi al link: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2019/05/Venables-448-Psychose-Interview.aspx>

⁷ In passato Venables si era già confrontato con testi poetici tradotti in musica e imperniati sul tema della violenza, declinato secondo paradigmi stilistici e tematici differenti, affidandosi per esempio alla poesia di Simon Howard per *numbers 91–95* (2011) e *numbers 76–80: tristan und isolde* (2011), integrando voci, strumenti musicali semplici (arpa, flauto e woodblock) e due registratori, oppure in *The Schürz* (2011), ispirato a *Les Bâtisseurs d'Empire* di Boris Vian (1959), *Socialist Realism* (2013) di Sean Bonney per coro parlante, lettore di notizie e violino solista, e alle tracce disseminate in *Fight Music* (2009), brevi composizioni strumentali composte per il trentesimo anniversario dell'Endymion Ensemble, orchestra da camera di cui è stato direttore artistico dal 2004.

Baker, quasi una sorta di co-protagonista – indipendentemente dalle volontà non dichiarate dell'autore che non la considera un personaggio vero e proprio – che sormonta la scena di contenzione, trovando il proprio alloggiamento al di sopra dello spazio scenico. Il botta e risposta tra la/le protagonista/-e e il resto del mondo (il Dottore) è affidato, in quattro *tableaux vivants*, al solo ritmo percussivo, che come in una sorta di codice Morse scandisce il testo della Kane, che trova spazio – graficamente, ponendosi come entità fisica, come ingombro e luce – nella proiezione sul fondale, risolvendo in parte l'ipertrofia verbale del testo, difficilmente trasferibile in forma integrale nel libretto d'opera.

Il personaggio plurimo si scompone e ricompone di continuo e si esprime nel canto, certamente, ma anche nel silenzio, nel sussurro, nel dialogo con i singoli strumenti, nel respiro, centrale in più passaggi. Gli strumenti inseguono la trama verbale recitata, quasi come se non vi fosse una partitura da rispettare con battute, legature, pause scritte sullo spartito: la primazia della musica non soverchia mai la parola e viceversa. In questa fermezza compositiva riesce a germogliare la forza drammatica del *play*. Il testo respira con ampiezza stupefacente e una fitta trama di archi, sintetizzatori, fisarmonica e sax ricrea le polifonie di una mente perduta, raggiungendo un'intensità lancinante nel quadro in cui il campionario farmacologico somministrato quotidianamente alla paziente viene esposto ossessivamente, medicinale per medicinale. A questi passaggi praticamente sinfonici si alternano ninne nanne, parole scandite piano o urlate, ritornelli pop eseguiti da piano elettrico, fastidiosa muzak – intrusione della realtà e della sua brutale ed estenuante nullità – che satura le pause e le didascalie che impongono il "Silenzio". Qua e là, non di rado, affiorano suggestioni vocali che la critica ha definito monteverdiane, lamenti barocchi, memorie di Purcel, Bach, Stravinskji, Martland (che di Venables è stato il maestro).⁸ Le parole, la voce, il suono: fonati, suonati, proiettati, ostesi all'esterno per mezzo dell'incalzare delle percussioni e di un canto corale che satura la scena e copre un ventaglio di sfumature ampissimo – dal lamento allo scherzo, dallo strazio all'invettiva – nel suo singhiozzante accompagnamento, spalancano la percezione e restituiscono pienamente l'esperienza folgorante del dolore e della liberazione dalle sue catene terrene che rendono ancora (e sempre) sconvolgente il testo della Kane. La ricerca

⁸ Per la rassegna stampa esaustiva di *4:48 Psychosis* si rimanda al già citato sito del compositore britannico.

d'una via d'uscita dal male diviene, in questa versione operistica, totale, violenta, catartica. Con grande controllo e penetrante capacità di lettura Venables trasla questo *play*, abitato dalle tante voci che popolano la sofferenza psicotica, in una tragedia corale, in un'opera a sé stante rispetto a quella che l'ha ispirata, in cui le stratificazioni dei vari livelli di conflitto vengono magistralmente restituite in tutta la loro devastante portata dall'equilibrio tra testo, parola, respiro, suono, co-protagonisti di eguale rilievo di un dramma in cui la tensione poetica ricomprende tutte queste dimensioni, le esacerba, le rende tangibili, rifrangendo la capacità letteraria della Kane.

Così, per vie impervie ed insondabili, l'eterogenesi dei fini ha trasformato un banale pomeriggio di smaltimento postale digitale in un'occasione di riflessione su un malinteso che mi accompagnava inconsapevolmente da tempo e sulla possibilità estetiche e formali già esperite – e mi auguro da esperire ancora, anche qui da noi – che possono riscattarlo: *4:48 Psychosis* è un dispositivo drammaturgico così adamantino da poter benissimo vivere in una voce che riconduce a un io storico e individuale ma il confronto diretto, seppur per mezzo d'uno schermo, con la potenza di gittata d'un allestimento operistico tratto dal *play* suggerisce che questo capolavoro sia a tutti gli effetti una cassa di risonanza in cui acquistano volumi e consistenze più impalpabili e immateriali ma anche più dense, disturbanti, sconvolgenti tutte le variegate implicazioni del testo della Kane. Se, in fondo, *4:48 Psychosis* è una lunga e devastante domanda di senso che consuma chi la formula nell'attesa di una risposta forse irricevibile e che in più d'una maniera accomuna tutti coloro che vivono, con intensità e urgenze diverse, probabilmente una voce sola, per quanto virtuosa, non basta, non può bastare.

IL TEATRO DELL'UOMO SPEZZATO
TRA ANTONIN ARTAUD E SARAH KANE
di Cecilia Gabbi

Una premessa e alcuni interrogativi

Vent'anni dalla scomparsa di Sarah Kane. Onorare simili ricorrenze è allo stesso tempo un esercizio di memoria necessario e una preziosa occasione di riflessione. La scelta di parlare di quest'autrice oggi porta inevitabilmente con sé alcuni interrogativi impossibili da ignorare: se da una parte l'organizzazione di un convegno internazionale a vent'anni dalla sua prematura morte testimonia un'attenzione critica ancora viva nei suoi confronti, dall'altra impone la necessità di confrontarsi con un problema di carattere metodologico. Infatti, come si può parlare di Sarah Kane oggi? Quali strumenti critici si possono utilizzare per accostarsi alla sua drammaturgia? Si tratta di un problema sempre vivo per chi si occupa di storia del teatro, di una questione che Marco De Marinis ha efficacemente riassunto in questi termini:

se accettiamo che il documento (teatrale e non) costituisca una molteplicità di significati potenziali [...] allora il problema non è più (soltanto) individuare ciò di cui il documento parla e ciò di cui invece tace [...] ma diventa piuttosto, e primariamente, quello di capire *come* esso parla, che cosa *può* dire, e *perché* lo dice; si tratta di capire qual è o, più precisamente, quale può essere il suo *significato testuale* al di là o indipendentemente dal suo *significato intenzionale* o apparente.¹

¹ Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 2008², p. 86.

Ciò che, insomma, appare evidente, specialmente in occasione di una simile ricorrenza, è che l'esercizio critico, per non essere sterile, deve necessariamente riflettere su se stesso, chiedersi quali possano essere gli approcci più efficaci per far parlare i documenti e continuare a interrogare questi ultimi con la consapevolezza che per ottenere risposte nuove occorre saper porre domande inedite.

In che modo capire, quindi, come ci parla la drammaturgia di Sarah Kane oggi, che cosa essa può dirci e per quale motivo ce lo dice? Il seguente contributo non ha di certo la pretesa di fornire una risposta univoca e definitiva a questa domanda, ma intende piuttosto mostrare come la prassi esegetica dell'analisi contestuale possa fornire alcuni spunti per continuare a riflettere su questa *enfant terrible* degli anni Novanta e sulle sue opere teatrali. Pur riconoscendo l'impostazione storico-filologica come un imprescindibile punto di partenza, questo intervento si propone di mettere in luce un dialogo a distanza costituito da quei rimandi volontari e involontari che legano sempre inevitabilmente tra loro testi di culture diverse. Le maglie della rete tra le quali ci si intende qui muovere sono quelle intessute dal filo sottile che lega il teatro di Sarah Kane alle visioni di un altro eretico della scena della prima metà del Novecento, nonché uomo di teatro a trecentosessanta gradi: Antonin Artaud.

A questo proposito è necessaria una precisazione: tale accostamento che, come si vedrà, non è arbitrario, non intende però suggerire la possibilità di rintracciare una presunta eredità artaudiana nella produzione di Kane, riscontrabile, secondo parte della critica, in un'estetica sanguinaria che avvicinerrebbe la drammaturga britannica al Teatro della Crudeltà.² Anche Graham Saunders mette in guardia rispetto all'applicazione rigida di simili analogie³ e ricorda che fu la stessa Kane a stupirsi delle connessioni che la

² Se un'eredità si può rintracciare, questa risiede nella centralità attribuita all'efficacia del teatro, non in un'estetica sanguinaria, interpretazione fuorviante sia delle elaborazioni di Artaud che delle intenzioni di Kane. Basti tenere in considerazione che quest'ultima pensava a un uso metaforico della violenza, rifiutando per di più le convenzioni del realismo. Cfr. Sarah Kane intervistata da Dan Rebellato in Graham Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, Londra, Faber and Faber, 2009, p. 77; Lea Jasmin Gutscher, *Revelation or Damnation? Despicions of Violence in Sarah Kane's Theatre*, Hamburg, Anchor Academic Publishing, 2015, pp. 15-22.

³ Cfr. Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, trad. it. Lino Belleghia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, pp. 49-50 (ed. or. Id., 'Love me or kill me'. *Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002).

univano ad Artaud e a indicarlo, tuttavia, come solo uno fra i tanti autori in cui si riconosceva.⁴ La scelta di far dialogare i due scaturisce da una ragione più profonda, ovvero dalla constatazione che entrambi hanno condotto nel corso della loro produzione una approfondita indagine sull'essere umano osservandolo, tuttavia, da una prospettiva inusuale, attraverso la frattura che lo percorre e lo rende spezzato, separando mente e corpo, pensiero ed espressione.

Fratture individuali

Antonin Artaud mostra sin dagli anni Venti di sapere perfettamente che cosa significhi vivere dovendo fare i conti con uno stato di scissione: questo perché è lui stesso a farne esperienza in prima persona. Di ciò rimane testimonianza in una lucidissima *Corrispondenza* del 1923 con Jacques Rivière, direttore della «Nouvelle Revue Française», a cui Artaud chiede di pubblicare alcune sue poesie. Lo scambio epistolare, infatti, diventa ben presto occasione di una accurata autodiagnosi della «spaventevole malattia dello spirito»⁵ che lo affligge. Quest'ultima viene acutamente descritta in questi termini: «c'è un qualcosa che distrugge il mio pensiero; [...] un qualcosa di furtivo che mi toglie le parole *che ho trovato*».⁶ A causa di questa condizione, Artaud è costretto ad

⁴ Sarah Kane intervistata da Nils Tabert in G. Saunders, *About Kane*, cit., p. 87: «S. K.: Artaud was recommended to me by a lecturer at university who I hated so much that I thought, "Well I'm not going read it if he thinks Artaud is good – he simply can't be!" So I only started reading him very recently [...] And I was amazed how it connects completely with my work. [...] But Artaud is the first one of that bunch of writers».

⁵ Antonin Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, in H. J. Maxwell e C. Rugafiori (a cura di), «Al paese di Tarahumara e altri scritti», trad. it., Milano, Adelphi, 2009, p. 6 (ed. or. Id., *Correspondance avec Jacques Rivière*, in «Œuvres complètes», vol. I, Parigi, Gallimard, 1976).

⁶ *Ivi*, p. 10. A conferma del fatto che la frattura tra pensiero ed espressione altro non è che la spia di una divisione tra mente e corpo si ricordi che proprio in quegli anni Artaud intraprende la professione di attore in quanto la scena gli appare come «luogo d'elezione [...] per recuperare un'identità non divisa». Cfr. Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945 – 1948)*, Roma, Bulzoni, 2006², p. 40. Questo viene notato anche da Pasi quando scrive che l'Atelier di Charles Dullin è visto da Artaud come «spazio terapeutico ove tentare una guarigione possibile attraverso la ricerca di un'espressione totale che sia rigenerazione dell'essere». Cfr. Carlo Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La Casa Usher, 1989, p. 16.

accettare di fissare i suoi pensieri in una forma imperfetta temendo, altrimenti, di perderli completamente. Ciò determina in lui la convinzione di vivere una «esistenza [...] abortita»,⁷ tanto che l'iniziale richiesta di pubblicazione rivela ben presto l'interrogativo assillante che sottintende, cui Rivière dovrebbe dare risposta: un uomo ha diritto di esistere se non è interamente se stesso? È una domanda di fondamentale importanza per Artaud. Lui stesso, infatti, scrive: «m'importa molto che le poche manifestazioni d'esistenza *spirituale* che ho potuto dare a me stesso non siano considerate come inesistenti per colpa delle macchie e delle espressioni venute male di cui sono costellate».⁸

All'eco di questo interrogativo sembra dare risposta la voce polifonica di *Psicosi delle 4 e 48* che grida contro l'incoerenza cui è condannata da una scissione tra la propria essenza corporea e la propria consapevolezza.⁹ Come nel caso di Artaud, la distanza tra mente e corpo è abissale, tanto che, mentre la prima è associata a uno stato di stasi, il secondo è contraddistinto all'opposto dal moto: «ecco io sono qui / e c'è il mio corpo / balla sui vetri».¹⁰ Sarah Kane dà voce in un'intera opera drammaturgica a questo stato di frattura costringendo lo spettatore a riconoscerne l'esistenza. Basti pensare alla serie di imperativi finali: «guardatemi scompaio / guardatemi / scompaio / guardatemi / guardatemi / guardate».¹¹ Non molto diversa, d'altra parte, era la pretesa di Artaud nei confronti di Rivière: «e allora mi faccia credito. Ammetta la realtà di questi fenomeni».¹² Nel suo complesso *Psicosi delle 4 e 48*, oltre a mettere in scena una rivolta contro una condizione che rende la vita intollerabile, porta avanti una incessante, perché necessaria, rivendicazione di ricomposizione di quello stato di scissione di cui è vittima il soggetto: «ho bisogno di diventare chi sono già e griderò in eterno contro questa incoerenza che mi ha condannata all'inferno».¹³ Se per Artaud, infatti, riconoscere

⁷ A. Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, cit., p. 7.

⁸ *Ivi*, pp. 6-7.

⁹ Cfr. Sarah Kane intervistata da Nils Tabert: «S. K.: [Psicosi delle 4 e 48 è] un altro dramma che racconta la scissione tra l'essenza corporea e la consapevolezza» in G. Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 178.

¹⁰ Sarah Kane, *Psicosi delle 4 e 48*, in L. Scarlini (a cura di), *Tutto il teatro*, trad. it. Barbara Nativi, Torino, Einaudi, 2000, p. 207 (ed. or. Ead., *Complete Plays*, Londra, Methuen, 2001).

¹¹ *Ivi*, p. 219.

¹² A. Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, cit., p. 11.

¹³ *Ivi*, p. 190.

un «minimum di vita pensante»¹⁴ è sufficiente a legittimare la concezione di realtà e l'esistenza di un individuo, per Kane l'onestà, intesa come coerenza, è un assoluto a cui non si può rinunciare.¹⁵ La presenza del pensiero non basta, non si può condurre una vita dignitosa se si avverte la propria esternazione corporea come non conforme al proprio io, anche se l'unico modo per recuperare la propria unità e interezza implica la morte:¹⁶ «le speranze infondate non riescono a tenermi a galla [...] dopo le 4 e 48 non parlerò più».¹⁷

Nonostante la differenza delle conclusioni cui giungono, è interessante notare come sia Antonin Artaud che Sarah Kane si soffermino a riflettere su che cosa significhi essere spezzati, attraversati da una frattura tra mente e corpo. Per Artaud è inevitabile che ciò accada; è la sua stessa esperienza personale a imporglielo, tanto che fino alle ultime elaborazioni il teatro manterrà per lui un valore terapeutico e sarà visto come luogo d'elezione per la rigenerazione e la rinascita dell'essere umano. D'altra parte, come ha scritto Marco De Marinis, «nel caso di Artaud, il nesso arte-vita è talmente stretto, inestricabile, fin dall'inizio, che [...] l'indagine biografica assume un'importanza e una necessità ben superiori agli inevitabili rischi insiti in ogni biografismo».¹⁸ Il discorso è invece più complesso per quanto riguarda Sarah Kane: troppo spesso il suo suicidio è stato usato per giustificare letture, specialmente dell'ultima opera, condotte all'insegna più di una critica dell'esistenza che del testo. Un simile approccio è riduttivo, oltre che opinabile.¹⁹ È innegabile che negli scritti di Kane confluiscono anche

¹⁴ Antonin Artaud, *Lettera al Legislatore in materia di stupefacenti*, in «Lettere ai potenti», M. Dotti (a cura di), trad. it., Viterbo, Stampa Alternativa, 2008, p. 12 (ed. or. Id., *L'Ombilic des Limbes*, in «Œuvres complètes», vol. I, cit.).

¹⁵ Sarah Kane intervistata da Nils Tabert: «S. K.: Qualcuno mi disse [...]: “tu vorresti che l'onestà fosse un assoluto. La vita è un assoluto, e all'interno di questa bisogna accettare che esista la disonestà. Quando riuscirai ad accettare questo starai bene”. [...] Eppure non ci riuscivo» in G. Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 138.

¹⁶ La consapevolezza che tale riconciliazione possa avvenire solo tramite la morte è già presente nell'opera *L'amore di Fedra*. Si veda a tale proposito l'analisi di G. Saunders: «The thing with Hippolytus is that in his moment of death everything suddenly connects and he has one moment of complete sanity and humanity» in G. Saunders, *About Kane*, cit., p. 72.

¹⁷ S. Kane, *Psicosi delle 4 e 48*, cit., pp. 190-191.

¹⁸ Marco De Marinis, *Artaud/microstorie: introduzione*, «Culture Teatrali», 11 (2004), p. 14.

¹⁹ Basterebbe, infatti, dare ascolto alla stessa Kane per capire che nemmeno i problemi psichiatrici dovrebbero influenzare il giudizio sulle sue opere: «When people talk about me

riflessioni scaturite dall'esperienza di un forte disagio esistenziale vissuto in prima persona. Tuttavia, per comprendere pienamente il significato testuale di un'opera come *Psicosi delle 4 e 48* appare necessario chiedersi: che valore assume la scelta consapevole di mettere al centro della propria drammaturgia un soggetto che si trova a scontare un simile stato di scissione?

Il rovescio della frattura

Per Artaud la sofferenza dà all'uomo il diritto di parlare²⁰ ed è forse proprio la dolorosa esperienza della mancanza di interesse a donargli, come ha intuito Rivière, una amara chiaroveggenza: «quando [la salute] è data di primo acchito in un essere, gli nasconde la metà del mondo». ²¹ Cosa si cela allora nell'altra metà che Artaud, come Kane, è in grado di scorgere? Semplicemente la consapevolezza che a essere spezzato non è solo chi soffre singolarmente ma ogni essere umano. Soprattutto dall'avvento della modernità l'uomo ha visto crollare le proprie certezze e, vivendo una crisi di identità, è andato incontro a un processo di decadimento spirituale che ha ampliato ulteriormente la frattura tra mente e corpo già presente: infatti è la stessa cultura occidentale fondata sul dualismo cartesiano a rendere l'«io diviso»²² un vero e proprio «difetto di civiltà». ²³

La malattia è, quindi, «condizione essenziale di vita»²⁴: non a caso Artaud scrive che tutti «siamo nati corrotti nel corpo e nell'anima, siamo congenitamente disadattati»²⁵ e Kane, analogamente, parla di una «un'angoscia

as a writer, that's what I am, and that's how I want my work to be judged – on its quality, not on the basis of my age, gender, class, sexuality or race.» Dichiarazione dell'autrice riportata in L. J. Gutscher, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ «Sono un uomo che ha molto sofferto nello spirito, e per questo ho il *diritto* di parlare» A. Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, cit., p. 12.

²¹ Lettera di Rivière, *Ivi*, p. 29.

²² M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 21.

²³ *Ibid.*; Cfr.: «[Artaud's] anxiety reflects a Western Cartesian dualism between mind and body that has dominated critical thinking until today», Laurens De Vos, *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane and Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011, (e-book).

²⁴ Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Bari, Laterza, 2009, p. 107.

²⁵ Antonin Artaud, *Pubblica sicurezza. La liquidazione dell'oppio*, in «Lettere ai prepotenti», cit., p. 16 (ed. or. Id., *Œuvres complètes*, vol. I, cit.).

congenita»²⁶, insita in ogni essere umano. Appare dunque evidente che la portata delle riflessioni e delle opere di Artaud e di Kane va ben oltre le loro particolari condizioni esistenziali in quanto la divisione da loro descritta caratterizza, in realtà, gli individui di un'intera società. Proprio per questo motivo il teatro assume un ruolo fondamentale in quanto può fungere, tramite le sue pratiche e la drammaturgia, da specchio, risvegliando nell'uomo la consapevolezza di essere attraversato da una frattura che è in primo luogo culturale. Per questo sia Artaud che Kane pensano che l'efficacia sia indispensabile: solo così il teatro può incidere sull'attualità portando l'uomo ad adempiere a quello che dovrebbe essere il suo primo dovere, quello di conoscersi. Soltanto in questo modo, infatti, può imparare a fare i conti con quella scissione che lo attraversa, colmando la distanza che lo tiene separato da se stesso. In questo senso Edward Bond, più di molti altri, è riuscito a cogliere il reale valore di *Psicosi delle 4 e 48* che, lungi dal poter essere considerato come la lettera di addio di una suicida, si rivela essere «una sorta di trattato riguardo al vivere con consapevolezza».²⁷

È chiaro che la prospettiva di Artaud e Kane comporta anche un ripensamento dei consolidati confini tra normalità e follia: se la malattia altro non è che consapevolezza della propria frattura, necessità di fare i conti con essa, «risollevarsi in se stessi, a ogni secondo, con accanimento»,²⁸ come scrive Artaud, allora è l'intera società che la rifiuta a essere malsana, tanto che Kane in *Psicosi delle 4 e 48* parla di una «cronica insanità del sano».²⁹ Quest'ultimo, infatti, è portato a rinunciare a conoscersi veramente accontentandosi, invece, di «basse illusioni di felicità».³⁰ Non dissimile è la visione di Artaud che parla di un «automa dei limbi»³¹ che dirige l'opera dell'essere

²⁶ S. Kane, *Psicosi delle 4 e 48*, cit., p. 188. In merito all'universalità della frattura descritta in quest'ultima opera cfr. L. De Vos, cit.: «The persona in *4.48 Psychosis* experiences the gap between body and soul, the division that marks her as a human subject».

²⁷ Cfr. G. Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 183.

²⁸ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 125: si tratta della traduzione del testo di Artaud *L'anima teatro di Dio* (ed. or. Antonin Artaud, *Cahiers de Rodez (février-avril 1945)*, in «Œuvres complètes», vol. XV, Parigi, Gallimard, 1981).

²⁹ S. Kane, *Psicosi delle 4 e 48*, cit., p. 206.

³⁰ *Ibid.*

³¹ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 125: traduzione di un passo da A. Artaud, *L'anima teatro di Dio*, cit.

umano che ha abdicato allo sforzo richiesto dall'essere vivo e consapevole. Scalfire l'idea dogmatica di salute su cui l'intera società basa la propria stabilità non è, però, affatto facile. Basti ricordare a tale proposito alcune indicative vicende biografiche: Artaud trascorre nove anni in manicomio, tra il 1937 e il 1946, subendo a Rodez più di cinquanta elettroshock; allo stesso modo anche Kane conosce l'ospedalizzazione approdando in ultimo al King's College Hospital di Londra. Da tali esperienze nasce una forte polemica nei confronti dell'istituzione psichiatrica che va ad acuire la convinzione che sia necessario ripensare al dualismo che oppone categoricamente sanità e follia.

A tratteggiare un quadro impietoso del sistema medico concorrono vari riferimenti presenti sia in *Psicosi delle 4 e 48* che in *Febbre*. Non è un caso che una simile polemica entri nella drammaturgia di Kane in quanto secondo quest'autrice il teatro, attraverso la rappresentazione, può decidere di avallare la visione del mondo della società cui appartiene o, al contrario, contribuire a cambiarla.³² Specialmente nella sua ultima opera l'istituzione medica viene tratteggiata come incapace di dare ascolto all'individuo, la cui facoltà di autodiagnosi viene addirittura negata. Si legge, infatti: «la voce della ragione dello psichiatra mi dice che c'è una realtà oggettiva in cui il mio corpo e la mia mente sono una cosa sola. Ma io non sono qui e non ci sono mai stata».³³ Le terapie cui viene sottoposta la paziente sono di una violenza inaudita e i trattamenti farmacologici appaiono inutili. Se in alcuni punti l'inadeguatezza di simili metodi viene sottolineata con umorismo, per quanto cupo, altrove la critica diviene un appello accorato, pronunciato da un essere umano rappresentato in tutta la sua vulnerabilità: «per favore. Non spegnete la mia mente cercando di rimettermi a posto. Ascoltate e capite, e se provate disprezzo non fatelo capire, o almeno non a parole, o almeno non a me».³⁴ D'altra parte, come scriveva Artaud in una serie di *Lettere ai prepotenti*, chiedersi quale sia il ruolo della medicina significa interrogarsi su una questione di coscienza domandandosi chi abbia «il diritto di disporre

³² Sarah Kane intervistata da Natasha Langridge e Heidi Stephenson: «S. K.: If theatre can change lives, then by implication it can change society, since we're all part of it. [...] theatre is not an external force acting on society, it's part of it, a reflection of the way people within that society view the world. [...] through representation they [films, books, theatre] can change or reinforce what they describe» in G. Saunders, *About Kane*, cit., p. 82.

³³ S. Kane, *Psicosi delle 4 e 48*, cit., p. 187.

³⁴ *Ivi*, p. 197.

del dolore degli uomini». ³⁵ Sulla risposta egli non aveva dubbi: «sono io il solo giudice di ciò che è in me». ³⁶

Teatro di cura, teatro di libertà

Siccome il sistema medico istituzionale non è disposto a riconoscere la frattura che attraversa l'essere umano e le terapie da esso proposte appaiono inadeguate, la ricerca di una cura si rivolge altrove, al di là dei luoghi che dovrebbero esserle preposti. Ecco che in questo modo il teatro diventa una sede privilegiata in cui è possibile cercare un rimedio a ciò che rende l'essere umano spezzato. Artaud, uscito da Rodez praticamente irriconoscibile, rielabora un complesso di pratiche teatrali, cui Marco De Marinis ha dato il nome di Secondo Teatro della Crudeltà, ³⁷ piegando queste ultime a uno scopo esistenziale: riappropriarsi del proprio corpo dopo anni di internamento. Se già ne *Il teatro e il suo doppio* egli aveva riconosciuto l'importanza del respiro per la formazione dell'attore, ³⁸ alla fine degli anni Quaranta l'atletismo affettivo viene ripreso per portare avanti un estremo lavoro su se stesso: attraverso l'uso terapeutico del *souffle* Artaud cerca di riconquistare l'interezza. Il respiro è, infatti, ciò che «presiede all'organicità dell'essere umano, garantisce l'unità corpo-mente». ³⁹ Il suo uso è terapeutico e volto a ricostituire l'individuo nella sua totalità e unità. Non solo, esso è anche necessario per sovvertire l'ordine anatomico del corpo ed è, quindi, indispensabile per affrancare quest'ultimo dai suoi stessi automatismi al fine di renderlo libero. ⁴⁰

³⁵ A. Artaud, *Lettera al Legislatore in materia di stupefacenti*, cit., p. 9.

³⁶ *Ivi*, p. 11.

³⁷ Cfr. in particolare M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., pp. 49-109.

³⁸ «L'attore è un atleta del cuore. [...] è certo che a ogni sentimento [...] corrisponde un respiro che gli è proprio» Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000², pp. 242-243 (ed. or. Id., *Le Théâtre et son double*, Parigi, Gallimard, 1964).

³⁹ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 75.

⁴⁰ «L'uomo è malato perché è formato male [...] quando gli avrete fatto un corpo senza organi lo avrete liberato di tutti gli automatismi e restituito alla sua vera e immortale libertà» in Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*, trad. it., Amsterdam, Edizioni del Sole Nero, 1983, p. 47 (ed. or. Id., *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in «Œuvres complètes», vol. XIII, Parigi, Gallimard, 1974).

Mentre Artaud utilizza le pratiche teatrali per guarire la «spaventevole malattia dello spirito»⁴¹ fornendo con la propria *quête* una «testimonianza del percorso che l'umanità deve seguire per raggiungere lo statuto di essere, per sopperire alla propria mancanza d'essere»,⁴² Sarah Kane esplora attraverso la drammaturgia il modo con cui l'essere umano può divenire interamente se stesso. Se in *Psicosi delle 4 e 48* la morte appare come unico rimedio possibile e modo con cui «“entrare fisicamente in contatto con il proprio io emotivo, spirituale e mentale”»,⁴³ *Purificati* rappresenta il più grande tentativo di restituire all'essere umano un'esternazione corporea in cui si possa riconoscere. Una simile esigenza viene portata all'interno della drammaturgia da Grace, giovane alla ricerca dell'amato fratello di nome Graham. Quando le viene chiesto che cosa cambierebbe della sua vita se ne avesse la possibilità, lei risponde: «il mio corpo. Per farlo essere come lo sento. Graham dentro, Graham fuori». ⁴⁴ Così, in sintonia con l'ultima elaborazione artaudiana di un teatro-tavolo autoptico su cui far stendere l'uomo al fine di rifarne l'anatomia, Sarah Kane fa culminare il processo di trasformazione di Grace e di contemporanea assimilazione del corpo di Graham con un'operazione chirurgica condotta da Tinker. Si tratta dell'ultima tappa di un percorso dal carattere quasi rituale che porta la donna a essere, come dice il fratello stesso, «uguale a me. Più di me. Più di quanto mi sia mai somigliato». ⁴⁵ Tra i vari momenti che scandiscono il processo di transizione quello più interessante è sicuramente costituito dalla danza d'amore con cui Graham insegna a Grace ad avvicinarsi a ciò che desidera essere. Come si legge nella didascalia:

Piano piano, lei prende la mascolinità dei suoi movimenti, la sua espressione del viso. Alla fine, non ha più bisogno di guardarlo – lo specchia perfettamente mentre danzano insieme, all'unisono.

Quando parla, la voce di lei sembra quella di lui.⁴⁶

⁴¹ A. Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, cit., p. 6.

⁴² Umberto Artioli, *La teatrologia artaudiana*, in Id. e Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 233.

⁴³ Dichiarazione di Sarah Kane riportata in G. Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 179.

⁴⁴ S. Kane, *Purificati*, in *Tutto il teatro*, cit., p. 116.

⁴⁵ *Ivi*, p. 109.

⁴⁶ *Ibid.*

È significativo che sia proprio la danza a comparire durante questa metamorfosi. Com'è stato notato a proposito dell'immagine con cui si chiudono le ultime pagine di *Per farla finita col giudizio di dio*, quella di un corpo senz'organi che balla alla rovescia, essa rappresenta, infatti «la forma simbolica del comportamento umano rigenerato e liberato».⁴⁷ Solo divenendo del tutto se stesso l'essere umano può diventare libero. Appare quindi evidente che, se Artaud e Kane si sono tanto adoperati per un teatro in grado di risvegliare un forte senso di consapevolezza sia in chi lo pratica che in chi vi assiste, questo accade perché essi sanno perfettamente che senza quest'ultimo non ci può essere libertà. Ecco, allora, la reale importanza del rendere il teatro un luogo in cui dar voce a esseri spezzati e alle loro fratture. Per tornare, in conclusione, agli interrogativi iniziali: perché, quindi, scrivere di Sarah Kane a vent'anni dalla sua scomparsa? Perché non solo ci parla ancora, ma ci intima con forza di non rinunciare allo sforzo di divenire pienamente chi siamo. Perché grida per ricordarci di danzare esercitando quella libertà che ha rivendicato incessantemente e che ha affermato nella sua ultima opera nella sua forma più paradossale, rappresentando la morte come un atto di liberazione vitale.

⁴⁷ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 181.

PSICOSI INDIVIDUALE E PSICOSI DI MASSA
IN *BLASTED* DI SARAH KANE
di Angela Leonardi

Quando, nel corso della terza scena di *Blasted* (1995), il Soldato inizia a raccontare nel dettaglio le perverse torture subite e inflitte nel delirio della guerra, Ian gli risponde: «(...) This isn't a story anyone wants to hear».¹ Ed è esattamente questo, la “storia che nessuno vuole sentire” – e, potremmo aggiungere, che nessuno vuole vedere – che Sarah Kane porta sul palcoscenico con i suoi drammi. Partendo dall'opera d'esordio, *Blasted*, sino a *4.48 Psychosis*, il monologo drammatico scritto poco prima di togliersi la vita, Sarah Kane opera una vera e propria messa in scena² degli aspetti più ripugnanti di un'umanità perversa, degradata allo stadio ferino, e comunica, attraverso parole, azioni, immagini e visioni, i tormenti emotivi e psicologici della vita vissuta nell'assenza dell'amore, trascinata in una funesta e psichicamente straziante consapevolezza dell'orrore e della morte. La “storia che nessuno vuole sentire” viene invece urlata da Sarah Kane, letteralmente sbattuta in faccia agli spettatori attraverso soluzioni drammaturgiche e lin-

¹ Sarah Kane, *Complete Plays*, Londra, Methuen, 2001, p. 48. L'opera contiene una “Introduction” di David Greig. Tutte le citazioni dall'opera di Sarah Kane saranno tratte da questa edizione.

² ‘Messa in quadro’, si potrebbe dire, tenendo conto della spiccata carica visuale della sua drammaturgia. Per le tecniche marcatamente filmiche utilizzate da Kane, per la sua «potente sensibilità cinematografica, legata innanzitutto alle coordinate cronotopiche dei quadri scenici, e in seconda battuta alle modalità di raccordo tra essi» (p. 340) e per il suo costante ricorso a metafore proprie del linguaggio cinematografico, si rimanda all'interessante saggio di Stefania Rimini, ““Questo buio feroce”. Visualità drammaturgiche di Sarah Kane”, in *L'immagine ripresa in parola: letteratura, cinema e altre visioni*, a cura di Matteo Colombi e Stefania Posposito, Roma, Meltemi, 2008, pp. 337-359.

guistiche estreme, capaci di ridestare un pubblico assuefatto alle sequenze di crimini disgustosi trasmesse quotidianamente dai *mass media*, affetto da una sorta di apatia emotiva che reprime qualsiasi reazione in un meccanismo percettivo ormai prossimo all'automatizzazione.

L'obiettivo di questo studio è la messa a fuoco di alcuni paradigmi strutturali di comunicazione visiva ed emotiva individuabili in *Blasted*, l'opera prima che tanto scandalizzò il pubblico e la critica.³ Cominciamo dal principio: il dramma si apre con una descrizione meticolosa – quasi ibseniana – dello spazio scenico.⁴ Il pubblico si trova a osservare una costosa camera d'albergo, che risponde agli standard internazionali del lusso. Molti degli spettatori riconosceranno il caratteristico arredo scenico e/o filmico della *chambre piece* e sopportano, quindi, di stare per assistere al tipico dramma che snoda conflitti relazionali in un luogo claustrofobico (e sicuramente familiari, al pubblico del *Royal Court Theatre* della fine degli anni Novanta, sono le chiuse e circoscritte ambientazioni pinteriane); ad altri – più avvezzi al cinema – tornerà forse alla memoria il lussuoso appartamento di Manhattan dell'iconico *Rope* di Alfred Hitchcock⁵ (non potendo, per ovvio anacronismo – 2011 – pensare al ricco salotto del *Carnage* di Polanski). E in effetti, il

³ Tra le critiche più feroci ricordiamo quella di Jack Tinker che, sul *Daily Mail* del 19 gennaio 1995, e cioè subito dopo la prima nella sala del ridotto del *Royal Court* di Londra, definì *Blasted* «This disgusting feast of filth». Sarah Kane si vendicherà dell'impietoso recensore personificandolo nel *mad doctor* di *Cleansed* (1998), esplicitamente chiamato "Tinker". Anche Charles Spenser, sul *Daily Telegraph* del 25 gennaio 1995, fu impietoso, definendo l'opera «no more than an artful chamber of horrors designed to shock and nothing more (...) a lazy, tawdry piece of work without an idea and its head beyond an adolescent desire to shock». Ma tra i commentatori di *Blasted* ci fu anche chi non esitò a definirla un'opera rivoluzionaria e destinata a durare nel tempo. David Greig affermò: «*Blasted* will last. It's a very good play indeed and after the hysteria dies down it remains to be read and performed for years to come» (*Guardian*, 24 gennaio 1995). Edward Bond, qualche anno più tardi, si esprimerà in termini ancora più elogiativi, giungendo a dichiarare: «The only contemporary play I wish I'd written, it is revolutionary» (*Guardian*, 16 dicembre 2000).

⁴ Fu la stessa Kane, intervistata da Nils Tabert, a dichiarare di essersi ispirata a Ibsen nella prima parte dell'opera: «[In *Blasted*] for me there are kind of three sections: the first one was very influenced by Ibsen, the second one by Brecht, and the third one by Beckett», 'Gespräch mit Sarah Kane', in Nils Tabert, ed., *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er*, Reinbeck, 1998, pp. 8-21.

⁵ Il film, vera e propria icona del genere, è ispirato all'omonimo dramma teatrale del 1929 del drammaturgo inglese Patrick Hamilton.

rispetto delle unità di azione e tempo all'interno di una stessa stanza occupata – sino al termine della seconda scena – dai due attori protagonisti ne fa, dal punto di vista della costruzione drammaturgica, una perfetta *chambre pïece*.⁶ Eppure, la forma stringata dei dialoghi, il periodare telegrafico sin da subito sorretto da ellissi e deissi che rendono deliberatamente ambiguo il senso, l'immissione istantanea di un lessico volgare e aggressivo, sono tutti elementi che, nel mentre creano un'atmosfera di minaccia che sconcerta lo spettatore, fungono da adeguata prolessi a quel passaggio graduale dal naturalismo – seppure già segnato da un'espressività visuale dal gusto *splatter* che ne marca delle specificità stilistiche inedite nel teatro inglese⁷ – al surrea-

⁶ A rilevarlo è David Greig nella sua "Introduction" a Sarah Kane, *Complete Plays*, cit., p. ix: «The play begins with a middle-aged man, Ian, and a young woman, Cate, entering an expensive hotel room in Leeds. The stage immediately suggests the kind of chamber piece about relationships with which the British theatre-goer is so familiar».

⁷ Oltre al gusto *splatter* e a una matrice marcatamente *pulp*, le caratteristiche del teatro di cui Sarah Kane può essere considerata la capofila sono stata individuate, riconosciute e ampiamente analizzate da Aleks Sierz nel volume *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londra, Faber and Faber, 2000. Sierz, oltre a essere il primo a definire il filone drammaturgico in cui spiccò Sarah Kane come "In-Yer-Face Theatre", riconobbe anche, alla base dei suoi estremismi estetici, delle motivazioni di ordine storico-politico, prima fra tutte il lungo protrarsi del neo-conservatorismo britannico: «How can you tell if a play is *in-ye-face*? It really isn't difficult: the language is usually filthy, characters talk about unmentionable subjects, take their clothes off, have sex, humiliate each another, experience unpleasant emotions, become suddenly violent. At its best, this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react: either they feel like fleeing the building or they are suddenly convinced that it is the best thing they have ever seen (...). Why did this happen in the nineties? The short answer is that the decade was characterized by a new sense of possibility that was translated into unprecedented theatrical freedom. The fall of the Berlin Wall and the exit of Margaret Thatcher showed those under twenty-five that, despite the evidence of political ossification, change was possible; the end of Cold War ideological partisanship freed young imaginations. Youth could be critical of capitalism without writing state-of-the-nation plays; it could be sceptical of male power without being dogmatically feminist; it could express outrage without being politically correct. Picking among the tattered remains of modernism, and encouraged by postmodernism's notion that 'anything goes', theatre shook off the style police and began to explore a new-found freedom» (pp. 5, 36). Altri esponenti di rilievo dell'*In-Yer-Face-Theatre* furono Phylip Ridley, Antony Neilson, Mark Ravenhill e Jez Butterworth, tutti ancora attivi nel mondo dello spettacolo. Per sapere quale sia stato il loro sviluppo artistico e di che cosa si occupino oggi (Jez Butterworth, ad esempio, è adesso autore di serie televisive di successo, tra cui "Britannia", un *fantasy drama* giunto alla seconda stagione), si rimanda al volume *After In-Yer-Face Theatre. Remnants of a Theatrical Revolution*, a cura di William C. Boles,

lismo espressionista che sarà la cifra stilistica necessaria al mutamento, nella terza scena, da *chambre piece* a vera e propria ‘camera degli orrori’.⁸

L’amplificazione esponenziale dei coefficienti a sfondo surrealista e *splatter* comincia alla fine della seconda scena, nel momento dell’ingresso del Soldato, un’azione che marca l’estensione, a un livello simbolico-metaforico, dalla teatralizzazione della psicosi individuale e di coppia⁹ a quella della follia collettiva e di massa. Eppure, questa alterazione di genere, questa vera e propria frattura strutturale (dovuta anche a un improvviso cambio di interesse del soggetto scenico da parte dell’allora ventiduenne Kane, in quel momento impegnata nella stesura del lavoro finale del Master in drammaturgia all’Università di Birmingham),¹⁰ non impedisce all’opera nel suo complesso

Londra, Palgrave MacMillan, 2020. Lo studio offre anche un’interessante panoramica sugli influssi ad ampio raggio sia spaziale (sul teatro portoghese, russo, australiano) che temporale (sulla drammaturgia inglese contemporanea) del fenomeno *In-Yer-Face-Theatre*.

⁸ Ci fu anche chi, come Nick Curtis, manifestò la propria esitazione critica di fronte a un dramma che «begins as a piece of gritty realism and ends (perhaps) as a cautionary fantasy» (*Evening Standard*, 19 gennaio 1995).

⁹ Nella relazione tra Ian e Cate, e in particolare nelle dinamiche di subordinazione tra un soggetto dominante e uno dominato, si possono individuare peculiarità sintomatiche di quel disturbo psicotico condiviso che gli psichiatri francesi Ernest-Charles Lasègue e Jean-Pierre Falret definirono “*folie à deux*”. La definizione compare in un articolo che fu pubblicato nel 1877 negli *Annales Médico-Psychologiques* e che ancora oggi costituisce un punto di riferimento essenziale nella letteratura medica che indaga le psicosi di coppia.

¹⁰ «The fractured dramatic form of *Blasted*, in which the domestic first half of the play set in a Leeds hotel room, is suddenly transformed into an undisclosed war-zone, reflects the sudden change in subject matter during the process of writing. The impetus for this change in direction was brought about by the Bosnian civil war that ensued after 1990 when, with the collapse of Communism, the former state of Yugoslavia splinted into various republics all vying for independence: “I think with *Blasted* that it was a direct response to material as it began to happen... I knew that I wanted to write a play about a man and a woman in a hotel room, and that there was a complete power imbalance which resulted in a rape. I’d been doing it for a few days and I switched on the news one night while I was having a break from writing, and there was a very old woman’s face in Srebrenica just weeping and looking into the camera and saying – ‘please, please, somebody help us’. I thought this is absolutely terrible and I’m writing this ridiculous play about two people in a room. What’s the point of carrying on? So this is what I wanted to write about, yet somehow this story about the man and the woman is still attracting me. So I thought what could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what’s happening in Bosnia? And suddenly the penny dropped and I thought of course it’s obvious, one is the seed and the other

di rispondere a delle dinamiche drammaturgiche e tematiche riconoscibili e talvolta definibili in maniera organica. L'opera sembra infatti fondarsi, sia a livello sintattico che tematico, su un modello di 'ciclicità' che ricalca il carattere immutabile e irreversibile del male: un male che può essere subito o inflitto, fonte di traumi mentali silenti o agenti, ma in entrambi i casi distruttivi e incontrastabili, che non conoscono rimedio, segnati da quella assoluta mancanza di speranza che sarà la componente estetica definitiva in *4.48 Psychosis*. Questo meccanismo 'ciclico' – che emerge sin dal principio, a un livello strettamente linguistico-sintattico, nel dialogare veloce e puntellato di ripetizioni lessicali dei due protagonisti – viene innescato anche dalla caratterizzazione antitetica dei due personaggi: Ian è il corpo umano in tutta la sua brutale animalità. Entrato in camera va dritto verso la bottiglia di gin ed esordisce con una frase scurrile che rimanda a necessità fisiologiche: «I've shat in better places than this».¹¹ Subito dopo aggiunge di "puzzare" («I stink»)¹². Mangia con gusto carni unte, fuma mentre tossisce stizzito, sputa, ha continuamente e meccanicamente bisogno di soddisfare le proprie esigenze sessuali.¹³ Cate, invece, è pura, eterea.¹⁴ Entrata nella stanza ne apprezza la bellezza. Si guarda intorno, balza infantilmente sul letto. La

is the tree. I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peace-time civilization'», Graham Saunders, *Love me or Kill me', Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002, pp. 38-39. Le parole di Sarah Kane citate da Saunders sono tratte da Rebellato, Dan, *Brief Encounter Platform', interview with Sarah Kane*, Royal Holloway College, Londra, 3 novembre 1998.

¹¹ Sarah Kane, *Complete Plays*, cit., p. 3.

¹² *Ibid.*

¹³ Il carattere marcio della personalità di Ian diviene percepibile, poco più avanti nel testo, nell'ipotiposi del suo polmone malato, putrefatto e maleodorante, estrattogli a seguito di un intervento chirurgico: «Last year. When I came round, surgeon brought in this lump of rotting pork, stank. My lung», *Ivi*, p. 11.

¹⁴ La stridente dicotomia rappresentata dalla coppia Ian-Cate potrebbe essere cristallizzata, portando al massimo grado i termini delle caratterizzazioni, in quei binomi 'animalità-anima' e 'corporeità-spiritualità' la cui opposizione viene patita da Sarah Kane anche in *4.48 Psychosis*, in tutte le sezioni del testo in cui l'autrice esprime l'impossibilità di conciliare, nel proprio essere, le massime altezze speculative di cui è capace l'umano – e di cui si sente costantemente preda – con l'interesse verso le concrete, piccole attività quotidiane che avrebbero potuto aiutarla a riaffermare quella vita che le era ormai sfuggita di mano offrendole, forse, una possibilità di salvezza.

didascalia nota che «She smells the flowers and smiles».¹⁵ All'offerta di Ian di bere qualcosa, rifiuta scuotendo la testa. Non mangia carne, è disgustata dal sesso.¹⁶ Il suo bisogno di tenerezza viene sistematicamente e brutalmente svilito da Ian che lo interpreta come una richiesta di sesso. Quando, ad esempio, al principio dell'opera, Cate risponde a un ammiccante «You know that I love you» di Ian con un sorriso, l'autrice sottolinea nella didascalia che Cate «smiles a big smile, friendly and non-sexual».¹⁷ Ma qui come altrove Ian legge nella schietta premura di Cate il proprio tornaconto in termini di consenso alle sue profferte sessuali.¹⁸

Ma guardiamo adesso più da vicino i dialoghi, nel tentativo di rilevare quell'intessitura ciclica che vede la purezza di Cate accusare, a intervalli regolari (sfociando in disagi emotivi che si esplicano in episodi di balbuzie, tremori, crisi epilettiche e mancamenti), i colpi della ferinità di Ian. Ad ogni battuta pronunciata da Cate, Ian risponde con frasi o parole che tradiscono un'interpretazione meschina di quanto espresso dalla ragazza, una mortificazione del senso che rivela la luridezza del suo animo e prende sempre la forma di un lessico scurrile e a dominante xenofoba. Quando, ad esempio, Ian dichiara di odiare la città perché «Wogs and Pakis taking over», Cate si oppone al commento razzista reagendo con un timido: «you shouldn't call them that», e poi, «it's not very nice»¹⁹. Per Ian difendere qualcuno

¹⁵ *Ivi*, p. 4.

¹⁶ Ha rapporti sessuali con Ian solo quando prova pena nei suoi confronti o è vittima dei suoi modi coercitivi. I luoghi del testo in cui si evince il disgusto sessuale di Cate sono numerosi. Ci limitiamo a ricordare il momento in cui Cate, a seguito di un rapporto orale, irrompe in violenti conati di vomito sentendosi in bocca un pelo pubico di Ian: «Cate begins to cough and retch. She puts fingers down the throat and produces a hair. She holds it up and looks at Ian in disgust. She spits», *Ivi*, p. 33.

¹⁷ *Ivi*, p. 5.

¹⁸ In questo atteggiamento di Ian si potrebbe scorgere un travisamento tipico del pedofilo, il cui profilo psicologico è segnato, tra l'altro, dal cosiddetto "carattere egosintonico", che lo induce a incorrere in «[...] una serie di errori di pensiero che lo portano a giustificare le sue azioni e a considerare la vittima come consenziente» (<https://www.istitutobeck.com/pedofilia>; ultima consultazione: 1/07/2020, h. 12.01). Di certo la differenza anagrafica tra i due (quarantacinque e ventuno anni) e il ritardo mentale da cui è affetta Cate (che la rende spesso simile ad una bambina, anche per il gesto inconsulto di succhiarsi il pollice) aggiungono note estremamente amare – proprio perché riconducibili alle dinamiche di sopraffazione della pedofilia – alla loro relazione.

¹⁹ *Ivi*, pp. 4-5.

significa avere un qualche egoistico interesse da soddisfare. Le risponde infatti chiedendole se se la fa con un “negro”: «You a nigger-lover?». Quando, invece, Cate gli dice che a scuola con suo fratello ci sono degli indiani molto gentili, Ian risponde «so they should be»²⁰, a sottolinearne l’inferiorità e l’obbligo di sottomissione. Cate non si scoraggia e aggiunge che il fratello ha anche fatto amicizia con qualcuno di loro, ma la parola “amicizia” viene subito mortificata dai commenti di Ian che attivano una *escalation* di cattiveria in cui ad essere presi di mira sono non solo gli *outsider* ma – in perfetta coerenza con le logiche genocide – anche le persone affette da deficit intellettivi: Ian definisce il fratello di Cate, che ha un disturbo dell’apprendimento, uno «spaz», poi si rallegra di non avere un figlio «joey» e dice di essere dispiaciuto per la madre di Cate che ha avuto due figli “così”: «your mother I feel sorry for. Two of you like it».²¹ In questi momenti, mentre la prevaricazione di Ian su Cate raggiunge l’apice in termini di aggressività e insensibilità, la ragazza comincia a balbettare.

L’esternazione fisica del disagio emotivo implica, a livello scenico, un calo di tensione che consente la ripresa del dialogo in cui, a intermittenza, si riconoscono anche dei brevi, seppure illusori, momenti di calma, di riconciliazione tra le parti. Poco dopo però – quando Ian guarda Cate e le dice che non gli piacciono i suoi vestiti perché sembrano quelli di una lesbica²² – si riavvia il meccanismo oppositivo-distruttivo tra le due personalità. Ian si denuda e le chiede senza mezzi termini un rapporto orale. Cate rifiuta e comincia a ridere istericamente. Ian, che non ha raggiunto il suo obiettivo, cambia discorso e le chiede se ha trovato lavoro. Alla sua risposta negativa, e ancora roso dal rifiuto sessuale, la insulta chiamandola «stupid» e dicendole di essere «too thick to understand».²³ La tensione cresce nuovamente, e il balbettare di Cate si aggrava sino a radicalizzarsi, questa volta, in un blocco della parola. L’annichilimento psicologico della giovane fa sì che sia il corpo a rispondere, prima con dei tremori, poi con lo svenimento, poi con la crisi epilettica. Questo meccanismo – dialogo in cui crescono la violenza e

²⁰ *Ivi*, p. 5.

²¹ *Ivi*, p. 5.

²² «Ian: Don’t like your clothes. Cate: (*Looks down at her clothes*). Ian: You look like a lesbos». *Ivi*, p. 7.

²³ *Ivi*, p. 8.

l'aggressività di Ian su Cate; somatizzazione del disagio emotivo attraverso blocchi espressivi e spasmi del corpo; calo di tensione; ripresa del dialogo – si ripete sempre uguale a se stesso nel corso delle prime due scene, con un'intensità crescente (l'ultimo atto di sopruso sarà un vero e proprio stupro; la balbuzie di Cate diverrà progressivamente irrefrenabile; alle crisi epilettiche si aggiungeranno quelle di panico) che prepara alla deflagrazione di atrocità che avrà inizio all'arrivo in scena del Soldato.

Da questo momento in poi, infatti, le psicosi personali e relazionali si ampliano sino a entrare nei circuiti della follia collettiva che si esplica attraverso le azioni e i racconti del Soldato, nella cui figura si ipostatizzano gli orrori della guerra, dei genocidi, delle perversioni umane, delle violenze e dei traumi sessuali, della psiche malata. Il Soldato è anche la personificazione del contrappasso che si è meritato Ian: aveva riversato su Cate i propri impulsi perversi e adesso, attraverso le azioni del Soldato, tutta la perversione dell'umanità si riversa su di lui. Il Soldato sodomizza Ian e, subito dopo, inizia a narrare, come in una successione di visioni, il suo incubo a occhi aperti:

[...] Saw thousands of people packing into trucks like pigs trying to leave town. Women threw their babies on board hoping someone would look after them. Crushing each other to death. Insides of people's heads came out of their eyes. Saw a child most of his face blow off, young girl I fucked hand up inside her trying to claw my liquid out, starving man eating his dead wife's leg.²⁴

Poche battute ancora, dopo l'atroce racconto, e sulla scena avrà luogo l'atto forse più sconvolgente dell'intera opera: «*The Soldier grips Ian's head in his hands. He puts his mouth over one of Ian's eyes, sucks it out, bites it off and eats it. He does the same to the other eye*». ²⁵

La sequenza scenica è breve quanto agghiacciante. La gestualità deliberatamente equivoca è crudele, poiché inganna lo spettatore facendogli pensare, per un istante, a un bacio: «*The Soldier grips Ian's head in his hands. He*

²⁴ *Ivi*, p. 50. Il susseguirsi di immagini introdotte per due volte dal verbo "Saw" sembra riecheggiare la formula chauceriana del "Thou saugh I" – che in Middle English stava per "Allora io vidi" – utilizzata per descrivere le visioni del *dream-poem* che apre *The House of Fame*. Sarah Kane utilizza una strategia espressiva simile per comunicare qualcosa di opposto e contrario: un incubo a occhi aperti.

²⁵ *Ibid.*

puts his mouth over (...)». La bocca, però, lungi dal baciare, si poggia sull'occhio di Ian e compie quella sequela di azioni – *«sucks it out, bites it off and eats it»* – che rende la scena degna del più demoniaco dei film *horror*. Anche nel *King Lear*, com'è noto, si assiste a un accecamento, e anche in questo caso la ferocia è disarmante: Regan e Cornwall maltrattano il buon duca di Gloucester, gli cavano prima un occhio e poi l'altro. La violenza viene accentuata dall'intenzione di Cornwall di mettere il piede sui suoi occhi,²⁶ e anche qui si individua una traccia *splatter ante litteram*, nella definizione che Regan dà dell'occhio: «Out, vile jelly!».²⁷ L'azione, tra le più cruente del teatro elisabettiano, fu per quasi tutto il ventesimo secolo rappresentata fuori scena o con il duca di Gloucester seduto di spalle (solo dopo la rappresentazione di Peter Brook nel 1962, in cui Cornwall si spingeva sino a cavare un occhio a Gloucester con uno dei suoi speroni, alcuni registi si decisero a rappresentare l'orribile azione di fronte al pubblico). Eppure, alcuni aspetti rendono l'accecamento di Ian addirittura più insopportabile di quello del duca di Gloucester: l'azione si svolge infatti in una totale assenza di parole che rende massimo l'impatto visivo e l'atto – surreale – di cannibalismo carica la scena di contenuti che vanno oltre la crudeltà umana, poiché attengono alle depravazioni a cui può giungere una psiche malata.

Nel *King Lear* l'accecamento è la pena di contrappasso inflitta a chi non sa vedere, a chi non è in grado di distinguere il bene dal male, cosa è giusto da cosa è sbagliato. In *Blasted* l'accecamento ha un valore simile: è la pena di contrappasso che Sarah Kane infligge dal palcoscenico a chi non vuole vedere, a chi distoglie lo sguardo con indifferenza mentre lo schermo del televisore proietta le immagini degli orrori perpetrati nel mondo, e in particolare, in quel preciso momento, nei campi di guerra dell'ex-Jugoslavia. Non si tratta di un caso, dunque, ma di una meditata tecnica drammaturgica se la “storia che nessuno vuole sentire” (e cioè quella della testa di un bambino esplosa sotto i colpi della guerra; quella dell'infanzia violata della ragazzina che cerca di togliersi lo sperma da dentro con le mani) venga narrata dal Soldato *dopo*

²⁶ «Cornwall: See't shalt thou never. Fellows, hold the chair. / Upon these eyes of thine I'll set my foot», III, 7, vv. 68-69. William Shakespeare, *King Lear*, a cura di R. A. Foakes, Bloomsbury, Bloomsbury Arden, 1997.

²⁷ *Ivi*, III, 7, v. 86. Sulle intersezioni figurative e concettuali tra *King Lear* e *Blasted* si veda Graham Saunders, 'Out Vile Jelly': Sarah Kane's 'Blasted' & Shakespeare's 'King Lear', *New Theatre Quarterly*, 2004, 20 (1), pp. 69-77.

la sodomizzazione e *prima* dell'accecamento, vale a dire nel mezzo di due azioni sconvolgenti, dalla carica visuale così potente da penetrare a fondo nelle menti degli spettatori sino a scioccarle. Ma vi è ancora un punto su cui è opportuno soffermarsi.

Nelle sue descrizioni di raccapriccianti quadri di guerra il Soldato, come abbiamo visto, ricorda soprattutto l'orrore subito dai bambini, dagli innocenti. Quando, di lì a poco, si suiciderà facendosi saltare il cervello con un colpo di pistola,²⁸ a tornare sulla scena sarà Cate, bagnata fradicia, con una neonata tra le braccia. Una bambina viva, scampata alla guerra, viene dunque portata sulla scena. Qui, come in tutto il dramma, il linguaggio è estremamente scarno, in alcuni punti quasi rarefatto, e la sua asciuttezza lascia che le immagini si susseguano nette, senza preavvisi, senza alcun filtro. Lo scenario è desolante: la stanza d'albergo è stata dilaniata da un colpo di mortaio, Ian è steso a terra, senza gli occhi; il Soldato giace morto dopo lo sparo alla testa. Eppure, la presenza della neonata tra le braccia di Cate sembra offrire una speranza, una boccata di ossigeno. È forse, per i dannati dell'opera, la venuta salvifica. Ma la piccola muore nel giro di qualche battuta e Cate la seppellisce in scena. Trova due pezzi di legno, li unisce e ne fa una croce con cui coprire la tomba. La carica simbolica è inequivocabile: la speranza muore nel momento stesso in cui nasce.²⁹ È come se Cristo morisse neona-

²⁸ La didascalia in apertura alla quarta scena recita: «*The same. The Soldier lies close to Ian, the revolver in his hand. He has blown his own brain out*», Sarah Kane, *Complete Plays*, cit., p. 50.

²⁹ Si tratta di uno dei numerosi luoghi dell'opera di Kane in cui emerge, in tutta la sua intensità, il dolore da lei patito nell'aver dovuto rinunciare, a seguito delle brusche prese di coscienza dell'età adulta, a quella fede religiosa a cui si era serenamente abbandonata negli anni dell'infanzia e della prima adolescenza: «There is a debate I constantly have with myself because I was brought up as a Christian, and for the first sixteen years of my life I was absolutely convinced that there was a God, but more convinced... because it was a kind of Charismatic Christian church which was very much focused on the Second Coming... that I would never die. I seriously believed that Jesus going to come again in my lifetime and that I wouldn't have to die. So, when I got to about eighteen or nineteen and it suddenly hit me that the thing I should have been dealing with from at the age of six – my own mortality – I hadn't dealt with at all. So, there is a constant debate in my head of really not wanting to die – being terrified of it – and also having this constant thing that you can't really shake if you've believed it that hard and that long as a child – that there is a God, and somehow I'm going to be saved. So, I suppose in a way that split is a split in my own kind of personality and intellect» (Graham Saunders, *Interview with Sarah Kane*, Brixton (Londra), 12 giugno

to, senza avere il tempo di portare nel mondo la sua parola di speranza. «No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing»,³⁰ aveva detto poco prima Ian. Ma neanche la morte della neonata è capace di comunicare l'oscura desolazione d'animo dell'autrice. È necessario che l'azione venga spinta oltre. Il cieco Ian, rimasto solo, diviene infatti protagonista di una veloce e disperata progressione di scene in cui, dopo aver compiuto una serie di azioni disgustose intermezze dallo psichedelico accendersi e spegnersi delle luci di scena, sfinito e tormentato dalla fame, apre il sepolcro di legno e divora la neonata. Dopodiché, «*He dies with relief*».³¹ Si consuma così, in *Blasted*, il secondo atto di cannibalismo, questa volta totale, di un piccolo corpo innocente: qualsiasi barlume di speranza viene oscurato. Si tratta anche, a ben vedere, di una crudele parodia della Resurrezione: il corpo della bambina viene estratto dalla tomba non per rinascere ma per essere mangiato. Una parodia funesta che viene ampliata quando, poco dopo, è Ian a risvegliarsi dalla morte. Anche lui, come Cristo, risorge.³² La sua resurrezione è però priva di senso e non reca alcun messaggio di salvezza: Ian ritorna solo per vomitare ancora le sue volgarità e compiere i suoi gesti corrotti, senza che i traumi vissuti lo abbiano in qualche modo trasformato.

In coerenza con la struttura ciclica del dramma, con quell'andamento senza sbocchi risolutivi che sembra ricalcare gli sviluppi ripetitivi e auto-di-

1995, in G. Saunders, *'Love me or Kill me'. Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 22). Il vuoto incolmabile lasciato dalla separazione da Dio – «It was my first relationship break-up, I suppose» (Clear Armistead, «No pain, no Kane», *Guardian*, 29 aprile 1998, p. 12) – e la disperata paura di dover morire sono tra le dolenti isotopie che muovono gli ultimi supremi impulsi creativi di Sarah Kane: «Why am I striken? / I saw visions of God»; «My love, my love, why have you forsaken me?» (*Ivi*, 4.48 *Psychosis*, p. 186; p. 228).

³⁰ *Ivi*, p. 55.

³¹ *Ivi*, p. 60.

³² Il corpo di Ian insanguinato e bagnato dalla pioggia e l'implicito richiamo all'immagine di Cristo sulla croce sono elementi che inquietarono la stessa Kane quando vide per la prima volta la scena rappresentata sul palcoscenico: «Ian is deified in a way that I didn't realize until I saw the play performed for the first time. When I watched the blood being washed away by the rain I saw just how Christ-like the image is. Which isn't to say that Ian isn't punished. He is, of course, he dies, and he finds that the thing he has ridiculed – life after death – really does exist. And that life is worse than where he was before. It really is hell», Sarah Kane, *Letters to Graham Saunders*, 31 ottobre 1997, in Graham Saunders, *'Love me or Kill me'. Sarah Kane and the theatre of extremes*, cit., p. 64.

struttivi delle nevrosi ossessivo-compulsive, tutto torna come al principio, a uno stadio, però, di degrado e desolazione più intensi: il luogo è lo stesso, ma la stanza, prima lussuosa, è ora ridotta in macerie; Ian torna a bere il suo gin (ma adesso, privato degli occhi, deve farselo versare in bocca da Cate). Cate, invece, che all'inizio dell'opera si era mostrata avversa al vizio e alla violenza rifiutando alcolici e carne, ora – ormai assuefatta alle aberrazioni umane – beve gin e mangia salsicce. Ripete anche lo stesso gesto inconsulto, segno di regressione infantile, di succhiarsi il pollice. Questa volta però non è seduta a scrutare, contenta, il lusso della camera d'albergo: è rannicchiata su sé stessa, indifferente, con intorno le rovine della camera degli orrori in cui si è mutato il mondo.

INTERVISTE ALLA CRITICA

SHORT NOTES ON SARAH KANE'S THEATRE

Conversazione con Graham Saunders

You have recently studied the mutual influence between Sarah Kane and Harold Pinter. What can you say about their relationship?

Aside from their personal friendship, the Harold Pinter archive at the British Library contains some interesting correspondence between the pair. For example, in one letter Pinter expresses his admiration, but also horror after reading a draft of *Cleansed*, while Kane also goes into some detail about her reactions after seeing *Ashes to Ashes* in performance. In some ways, her reactions are similar to the shock that critics and audiences experienced after first seeing *Blasted*.

Critics have not focused much on the importance of music in her plays. However, we know she was keen on music, for example on Joy Division or 4.48 Psychosis sounds like a score to me. What was her relation with music and what kind of music did she use for her stage production?

As with most things in her work on this subject, she was contradictory on this particular subject. For example in *Blasted* she was absolutely explicit about not having 'covering' music in the scenes when Ian is alone in the hotel room, yet she used it in *Cleansed* with snatches from two songs – 'You are my Sunshine' and The Beatles 'The Things we Said Today'.

She was interested in producing her plays, she was indeed the director of Phaedra's Love and Woyzek. Why just two directions?

I think overall it was a matter of time and circumstances. For example with *Phaedra's Love* Kane was never originally meant to direct the produc-

tion and only stepped in after the original director assigned to the show left unexpectedly. The same also applies as to when she acted in the first productions of *Cleansed* and *Crave* for short periods of time owing to the actors concerned being indisposed.

How much was she influenced by Elizabethan dramatists, in particular William Shakespeare and John Ford? And how much by the great dramatists of the last century, like Beckett, Pinter or Bond?

I have covered this subject in some depth in some of the existing writing I have done on Kane – suffice to say, the influences of all the dramatists you name can be detected in places throughout her work. At the same time Kane's own particular style and voice comes through very clearly in each of her plays.

It is difficult to define the relation between Sarah Kane and Antonin Artaud. What do you think about it? Is there any 'theatre of cruelty' in her productions?

Again, this is something both myself and people such as Lauren de Vos have covered extensively, but perhaps the one thing to say is that I believe Kane's story about coming very late to Artaud after rejecting and not bothering to read work like *The Theatre & its Double* after it was recommended by a lecturer she disliked. Her work does find an almost uncannily similar expression to so many ideas about his work – for the function of theatre to ideas about staging – but Kane arrives at this consensus with Artaud almost by accident.

Edward Bond wrote that great theatre can change society. Did Kane's theatre manage to change our society?

I do not think Kane, or any particular play written for theatre in general can claim to have profoundly changed society, but I do think that her plays show us alternative ways of thinking about society and how it operates. For example the very current discussions about 'toxic masculinities' that are currently taking place in the mainstream media in the UK can be traced back to at least all of her plays up until *Crave*, or her explorations of race in *Blasted* and her short film *Skin*.

There are comedic sections in Kane's plays. Is it possible to reconcile laughs and tears in her productions?

I think the two often work in tandem with her plays, although often the comedy in her plays – and perhaps for obvious reasons – often becomes

obscured through the violence that her plays offered. She also made an interesting comment in one interview, where she spoke about how out of great despair her characters can often be very humorous. She once described *Phaedra's Love* as her one comedy and although this might seem to be highly contradictory given its horrific violence, the central character of Hippiolytus employs a mordant wit throughout.

Her characters often mention God. Is God's 'presence' significant in her works? To what extent?

It's well known that Kane came from a charismatic Christian background and was a believer for much of her teenage life, describing her loss of faith as her 'first relationship breakup'. Despite this, the presence of God and especially the afterlife persists throughout almost all of her work right up until the end.

L'INESAURIBILE UNIVERSO TEATRALE
POST-DRAMMATICO DI SARAH KANE

Conversazione con Sara Soncini

Gli studi universitari ed accademici italiani su Sarah Kane degli ultimi venti anni sono stati pochissimi. Lo scorso anno tu hai pubblicato un libro molto importante, Le metamorfosi di Sarah Kane: 4:48 Psychosis sulle scene italiane, colmando in parte questa lacuna critica, e proponendo un discorso molto denso e preciso sulla drammaturgia di Sarah Kane attraverso lo studio di un'unica opera. Perché la ricerca italiana ha manifestato questo ritardo, se non fastidio oppure indifferenza, rispetto ad un'autrice che ha comunque segnato la cultura teatrale europea a cavallo tra gli anni Novanta del Novecento e l'inizio del nuovo millennio?

Devo dirti che me lo sono chiesta anche io lavorando su Sarah Kane per il mio volume sulle messinscene italiane di *4:48 Psychosis* e me lo sono richiesta quando tu mi hai scritto per organizzare quest'intervista. Si tratta di un'anomalia abbastanza vistosa, soprattutto se si considera la fortuna scenica che ha avuto Sarah Kane. Ovviamente stiamo parlando di ricerca accademica, però va detto che lei è una delle poche autrici contemporanee di cui tutti più o meno hanno sentito parlare, anche al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori. Quando mi è capitato di fare dei piccoli sondaggi tra i miei studenti, che sono tendenzialmente molto a digiuno di teatro, ho scoperto che Sarah Kane è l'unico nome che posso sperare che conoscano, anche solo per sentito dire. La sua opera ha avuto una straordinaria fortuna scenica, ottima accoglienza da parte della critica teatrale ed è un'autrice di cui tendenzialmente si parla quando va in scena. Ha fatto notizia anche la sua morte, e lei è stata

molto mitizzata come figura. Nonostante tutto questo, gli studi accademici sono pochissimi.

Potrebbe esserci sfuggito qualcosa, ma resta la sensazione di una scarsa attenzione critica complessiva.

Premetto che potrebbe essermi sfuggito qualcosa, perché è molto facile avere un polso aggiornato della situazione sugli studi che escono in area anglofona, mentre in Italia non abbiamo nulla di paragonabile ad un MLA database. Qui in Italia non è così automatico essere a conoscenza di quello che fanno i tuoi colleghi, però te ne sei accorto anche tu di questa scarsità di studi su Sarah Kane. Credo che effettivamente sia vero che la produzione critica in Italia è stata molto sporadica: ci sono saggi usciti magari in relazione a convegni oppure a occasioni tematiche, però di sistematico non è stato fatto nulla. Forse perché siamo in pochi ad occuparci di Sarah Kane in Italia, tutti la citano però effettivamente la studiamo in pochi. Certo, è abbastanza assurdo che la mia sia la prima monografia italiana su Sarah Kane, uscita nel 2020, e oltretutto il mio è un contributo molto parziale perché ho lavorato solo su *4:48 Psychosis* e sulle versioni italiane. Forse ha inciso anche il fatto che sia stata molto presto tradotta e pubblicata in Italia la monografia di Graham Saunders, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, che ha veramente colmato un vuoto, facendolo in maniera autorevole. Si tratta del primo testo che io faccio leggere a chiunque intenda occuparsi di Sarah Kane perché ha ancora una validità notevolissima, ma forse questo ha anche paradossalmente finito per bloccare potenziali iniziative di più ampio respiro. Ha costituito certamente una grossa anomalia il fatto che una monografia accademica che è uscita nel 2002 fosse disponibile in italiano già nel 2005, e fosse molto letta, arrivando anche al di fuori del mondo accademico, poiché molti professionisti della scena l'hanno consultata. Mi ricordo che al convegno di Napoli su Sarah Kane presso il Teatro Mercadante Elena Arvigo portava una copia del libro con sé, quasi fosse un talismano, facendosela firmare dallo stesso Graham Saunders.

Resta un mistero il fatto che il libro di Saunders sia andato presto esaurito e poi non sia stato più ristampato da Editoria e Spettacolo, come raccontava al convegno lo stesso Rodolfo di Giammarco. Come anche In-Yer-Face Theatre – Teatro britannico contemporaneo di Aleks Sierz, altro volume fondamentale. E resta comunque problematico capire perché tale fortuna scenica non si

sia poi tradotta in un maggiore sforzo di interpretazione, che avrebbe potuto andare oltre la coraggiosa versione di Saunders.

Sarah Kane è anche un po' un mostro sacro, uno di quegli autori a cui ti accosti con un certo timore. Fortuna scenica e fortuna critica, come sai, non è che necessariamente vadano di pari passo in Italia. Mi viene in mente il caso opposto di Caryl Churchill, a cui in tanti hanno dedicato studi a livello accademico e che dal punto di vista scenico solo ora si incomincia a vedere in teatro. Pensa alla notevolissima quantità di rappresentazioni rispetto ai cinque testi della Kane, mentre Caryl Churchill ha scritto tantissimo, i suoi testi soltanto adesso sono disponibili in buone traduzioni assolutamente accessibili, e la sua opera stenta ancora ad essere messa in scena, non avendo avuto ancora tra l'altro delle produzioni mainstream.

Passando dal mondo accademico a quello della critica teatrale, dei giornali e della pubblicistica, Sarah Kane ha dovuto affrontare, fino a un certo punto, una fortissima reazione negativa in Inghilterra, mentre in Italia c'è stata invece una reazione totalmente opposta, estremamente positiva. Come interpreti questa differenza?

In questo caso ci sono delle ragioni culturali ben precise. Innanzitutto, c'è stato in Italia un lavoro preparatorio molto ben fatto, forse anche alla luce di quello che era successo in Inghilterra poco prima. C'è stato lì un grosso fraintendimento, la critica all'inizio ha preso delle grosse cantonate, arrivando poi addirittura a scusarsi. In Italia da un lato si è sfruttato il successo di scandalo di *Blasted* come apripista, inneggiando alla "ribelle" Kane come portabandiera della sua generazione, quando è stata presentata da Intercity Festival, dal Teatro della Limonaia, nelle due edizioni dedicate a Londra. Era lei il caso che in qualche modo accendeva le luci su tutto il resto. Al tempo stesso è stato fatto un lavoro serio di preparazione del pubblico, anche da parte della critica teatrale: qui Rodolfo di Giammarco ha avuto un ruolo importante perché è stato lui a pubblicare quella prima intervista con Sarah Kane incontrata alla Limonaia, nella quale ha lasciato a lei la parola dandole modo di raccontarsi, facendo emergere quali fossero i suoi punti di riferimento nella cultura teatrale e in che cosa invece non si riconosceva. Quindi, siamo stati in questo senso meno schizofrenici della critica teatrale britannica, che è passata abbastanza velocemente dalle stroncature feroci, sostanzialmente superficiali, degli inizi alla repentina canonizzazione dopo la morte.

In Italia hai riscontrato, quindi, un atteggiamento complessivamente più equilibrato nella ricezione della sua opera?

Qui da noi c'è stato un atteggiamento certamente più equilibrato, non solo dovuto a questo lavoro preparatorio e al fatto che noi abbiamo fatto tesoro di quell'esperienza inglese, ma anche al fatto che qui è stato più facile percepire il rapporto di Kane con il canone europeo. Ho visto recentemente un volume sul nuovo teatro europeo dove Sarah Kane è inclusa come autrice europea (*Contemporary European Playwrights*, a cura di Maria M. Delgado, Bryce Lease, Dan Rebellato, 2020), il che è assolutamente legittimo visto che lei è stata adottata da molti paesi europei e la sua grandezza è stata riconosciuta prima all'estero che in patria. Per noi è stato più immediato vedere le sue affiliazioni con Beckett, con Ibsen, non tanto perché sia importante il legame con certi modelli ma perché ha aiutato a cogliere la serietà, lo spessore della sua proposta, tanto che nessuno si è azzardato a darle della ragazzina a cui piace soltanto scioccare il pubblico. Credo che sicuramente la critica britannica fermandosi alla componente "in-yer-face" abbia peccato di insularismo, mentre qui siamo stati più ricettivi nei confronti di altre direzioni in cui Sarah Kane stava andando. Quindi, riassumendo: un lavoro di mediazione ben fatto e poi un humus che era più pronto ad accoglierla perché aveva uno sguardo più internazionale.

A proposito di questo abbaglio che ha avuto la critica inglese, come nel caso di uno più importanti critici come Michael Billington, che poi ha ritrattato il suo punto di vista sulla drammaturgia di Sarah Kane, è possibile che il fraintendimento sia accaduto sulla base del concetto di naturalismo a teatro, dal momento che era molto radicata e forte una certa tradizione scenica realista sui palcoscenici inglese nella seconda metà del Novecento, mentre la Germania, il paese che l'aveva accolta per primo, aveva già fatto i conti col naturalismo, smontandolo attraverso le sue avanguardie storiche?

Sì, certamente questo ha contato molto. *Blasted* poi era un testo che aveva in inganno perché iniziava quasi con un'accentuazione di quelle convenzioni naturalistiche, un testo che faceva il verso al "domestic drama" e addirittura ne accentuava alcuni elementi deliberatamente, per poi rendere più spiazzante la sottrazione di tutto questo nel momento dello scoppio della bomba. E questo credo che, a livello subliminale, abbia dato fastidio e soprattutto abbia tratto in inganno alcuni critici, tra cui lo stesso Billington che continuava a leggere il dramma con le categorie del "social realism" e

diceva: “qui bisogna capire cosa sta succedendo, l'autrice ci deve dire che guerra è questa, se siamo in Bosnia o in Inghilterra, perché si comportano in questo modo i personaggi senza che ci sia una ragione psicologica, sociologica o politica?”. Questa è stata la sua grande provocazione, non tanto la violenza. *Blasted* ha spiazzato tutti da questo punto di vista, mentre la Germania, ad esempio, aveva già gli strumenti ed ogni elemento per cogliere quale tipo di operazione lei stesse facendo.

*Parlando invece del tuo testo e dei tuoi studi su Sarah Kane, se posso permettermi nell'indicare una traiettoria rispetto al tuo studio, direi che hai cominciato studiando molto il teatro della guerra e dentro questo grande tema europeo hai affrontato *Blasted*, opera del 1995. Ti sei avvicinata a Sarah Kane partendo da questo testo e poi hai continuato a studiarla in vario modo per concludere un discorso sulla sua drammaturgia discutendo l'ultima sua opera, 4:48 Psychosis, molto diversa dalla prima. In questo arco temporale ritieni di aver concluso un po' la tua riflessione sul suo teatro? Oppure è rimasta qualche zona d'ombra in questa linea diretta che parte dalla guerra e arriva al suicidio?*

Per lungo tempo ho lavorato su Sarah Kane in relazione alla rappresentazione della guerra, del conflitto, che è stato appunto un tema che mi ha tenuto impegnata per diversi anni. Detto questo, nel libro che poi ho scritto su teatro e guerra – *Forms of Conflict: Contemporary Wars on the British Stage*, 2015 – Kane ha finito per avere uno spazio risibile perché per renderle giustizia avrei dovuto dedicarle una trattazione troppo estesa mentre il taglio era più panoramico, quindi mi è rimasto il cruccio di non aver scritto quel capitolo che avrei voluto, dedicato interamente a Kane. Magari un giorno ci tornerò. Ho pubblicato alcuni contributi su *Blasted*, uno dei quali con un taglio abbastanza orientato, concentrandomi sull'uso di Shakespeare come strumento per poi arrivare a parlare di conflitti contemporanei. Sull'intertestualità ho lavorato abbastanza in relazione a Sarah Kane, anche riguardo *4:48 Psychosis*. Sul versante della ricezione scenica rimane molto ancora da fare perché io ho coperto solo *4:48 Psychosis*. Questo dramma, forse, è stato il caso più eclatante e c'era molto materiale, quindi aveva senso dedicargli un focus esclusivo, però il lavoro di ricognizione l'avevo fatto a tappeto, quindi anche sulle messe in scena degli altri testi c'è a disposizione un database con tantissimi dati analizzati in modo solo parziale [*Sarah Kane in Italia: rappresentazioni, riscritture, metamorfosi* <https://www.disloca->

zioni-transnazionali.it/banche-dati/sarah-kane-in-italia?id=8, N.d.R.] e mi auguro davvero che qualcuno voglia servirsene per continuare in questa direzione, magari lavorando anche con uno sguardo all'Europa, uno sguardo transnazionale.

È ancora presente Sarah Kane nella tua attuale ricerca?

In effetti proprio ora sto lavorando a un articolo su teatro e censura dove mi occupo anche delle vicissitudini di *4:48 Psychosis*, in particolare di quello strano episodio verificatosi con Pippo Delbono che lui ha chiamato “censura”, quando gli agenti di Kane bloccarono le repliche di *Gente di plastica*, uno spettacolo che citava lunghi spezzoni di *4.48 Psychosis*, invocando la volontà degli eredi e la protezione dell'integrità del testo. È un episodio che aiuta a far luce su alcune contraddizioni nell'uso scenico di questo testo. E l'altro grande tema da affrontare su Sarah Kane è quello del post-umano. Si tratta di una direzione molto centrale oggi e ben presente agli studiosi di Sarah Kane, che investe soprattutto il corpo e i suoi confini: in questa chiave sarebbe molto interessante lavorarci.

Se parliamo della sua lingua teatrale, ti volevo chiedere – dato che ne hai parlato nel tuo testo su Kane – che tipo di lingua ha creato per la scena? Una lingua molto diversa da quella che c'era a quel tempo e anche da quella che è venuta dopo? E data la specificità di questa lingua teatrale, è davvero possibile farne una traduzione?

Parto dal fondo, dicendo che ho provato sempre una grossa frustrazione nei confronti delle traduzioni italiane di Kane, ma non perché siano necessariamente delle traduzioni fatte male, non è un giudizio sulla qualità delle traduzioni; è che ci sono proprio delle soglie notevolissime di intraducibilità per quanto riguarda *4:48 Psychosis*. Sono stata anche io tentata ad un certo punto di dire “provo a tradurre”, ma non l'ho fatto alla fine e magari un giorno ci proverò. Il fatto che sia così difficile tradurre la sua opera secondo me è servito da stimolo creativo per chi l'ha messa in scena, nel senso che molte forme di contaminazione con altri linguaggi, penso soprattutto alla musica, sono anche dei modi di recuperare quello che l'italiano difficilmente riesce a restituire. Io credo che tanti artisti abbiano intuito che la lingua era un limite e che però si poteva intervenire appellandosi alla collaborazione degli altri linguaggi della scena per restituire alcune delle qualità di questo testo.

Si tratta di una lingua apparente semplice, spesso sintetica, fatta spesso di battute rapide, ma che nasconde una grande complessità e stratificazione semantica.

Il grosso problema di cui io mi sono accorta soprattutto lavorando in maniera capillare e puntuale su *4:48 Psychosis* – ma che si può sicuramente proiettare anche all'indietro sugli altri testi – è il fatto che Kane lavora tantissimo sulla desoggettivazione del parlato: ne esce fuori l'idea che questo testo nel quale compare insistentemente questo “io”, “io”, “io”, sia un'opera dove gli enunciati non sono mai realmente riconducibili a uno o più soggetti. Il testo esibisce questo distacco tra il parlante e l'enunciazione ed è un'operazione molto deliberata, autoriflessiva. C'è una forte componente metalinguistica in *4:48 Psychosis* ed è strettamente legata alle rivendicazioni anche politiche che Kane voleva portare avanti con questo testo e con quell'idea di mettere in discussione le categorie, di genere ma non solo, di abbattere le barriere tra “sani” e “malati”, individuo e collettività, realtà e finzione. È un lavoro che lei ha iniziato a fare già con *Blasted*, e che in *4:48 Psychosis* l'ha portata a giocare con la morfologia dell'inglese che consente un'indeterminatezza a tutti i livelli difficilmente recuperabile in italiano, se non con forzature: se devo scegliere se tradurre al femminile o al maschile, posso tentare un neutro o un asterisco ma sono scelte abbastanza forzate; lo stesso discorso vale per il singolare e il plurale. In *4:48 Psychosis* c'è sempre uno “you”, un interlocutore che però è allo stesso tempo singolare, calato all'interno della comunicazione scenica, e uno “you” plurale che può essere una collettività di soggetti, una categoria o addirittura il pubblico, la pluralità di persone che stanno in platea.

Questa stratificazione e complessità del suo linguaggio teatrale si ritrova anche in altre opere?

Se pensi a *Blasted*, lì già ci sono, anche nella prima parte realistica, quella fatta di un dialogo ibseniano o pinteriano, delle battute quasi monosillabiche dove c'è solo un verbo senza soggetto, “can't”, “won't”: sono quasi sempre battute di Cate e anche queste puntano in direzione di una desoggettivazione. Oppure pensa ai titoli: questi participi passati come *Blasted* o *Cleansed*, dove non si capisce chi agisce e/o subisce l'azione. Sono azioni subite? O inflitte? A chi? Da chi? C'è questa lingua che tende a oggettificarsi, a sganciarsi dal parlante, e rimanda a una dimensione post-drammatica e post-umana che in italiano risulta meno evidente.

Vorrei tornare su quel concetto di violenza di cui hai parlato prima, cioè violenza della forma più che di contenuti. Perché dalla distruzione di quella forma teatrale così forte, così estremamente violenta, si arriva ad un esito finale che è una poesia pura, quasi una lirica indeterminata? Perché quelle macerie teatrali diventano una poesia così luminosa?

Perché secondo me Kane sta proprio sondando i limiti dell'oggetto "dramma" e quindi, dopo aver distrutto quella forma, che è ancora abbastanza vicina ad un'idea canonica di teatro drammatico, cerca di proporre del materiale che sembra resistere alla teatralizzazione. Lei dice: "Attenzione, questi sono testi teatrali, vanno solo messi in scena, non li potete realizzare in altro modo, ve lo proibisco, però al tempo stesso vi sfido proponendovi del materiale che sembra tutto fuorché teatro". La sua drammaturgia sembra opporre resistenza ad essere messa in scena e questo credo abbia a che vedere con un suo interesse per il rapporto tra il testo e la dimensione spettacolare, la dimensione della performance, perché una sfida di questo tipo poi ti chiama in causa come interprete e protagonista del processo creativo, ti investe di molte responsabilità in quanto interprete scenico.

Probabilmente ha iniziato questa sua messa in questione di ciò che può essere rappresentato, di ciò che può essere visto dal pubblico già dal suo esordio nel 1995.

Credo proprio che le interessasse sondare quel limite, cioè quando il teatro smette di essere teatro? Il teatro può smettere di essere teatro? O può un materiale che non sembra teatrale acquistare una fisionomia teatrale per il solo fatto di venire collocato nel contesto di una comunicazione teatrale? Io penso che il senso sia questo, oltre al fatto che lei sentiva il bisogno forse di liberarsi da un'etichetta, da un certo tipo di estetica teatrale con la quale era stata, in modo improprio, identificata: "In-Yer-Face". Se tu guardi *Phaedra's Love*, con questa violenza così eccessiva e ai limiti dell'assurdo, c'è proprio l'eccesso e la scommessa: vediamo quanta violenza ti posso proporre e vediamo, nei confronti del regista, cosa riesce a fare, cosa riesce ad immaginarsi per portare in scena queste cose. C'è già un superamento di quell'estetica, c'è già una denuncia del limite, c'è una volontà intanto di forzare le convenzioni rappresentative, che è quello che lei fa sin dall'inizio. Forse questo è anche un segnale che Sarah Kane era già molto pronta ad andare oltre, a collocare la sfida ad un altro livello.

Effettivamente nella sua seconda opera, Phaedra's Love, la violenza sembra ancora più estrema. Sembra che Sarah Kane, ad un certo punto, la sfida la portasse anche e soprattutto a se stessa, poi diventando anche regista dei suoi spettacoli. E l'unica regia vera che realizza è quella sulla riscrittura del mito di Fedra.

Purtroppo quest'opera non l'ho vista in scena. Io non credo che lei, da quello che ho letto, sentisse veramente un'urgenza di fare la regia dei suoi testi. Trovava più stimolante lasciare il compito ad altri, proprio perché lei amava mettersi in tensione con i suoi registi, lanciare loro un guanto di sfida. La decisione di curare la regia di *Phaedra's Love* forse era anche una reazione a quello che era successo con *Blasted*. Tutto sommato non era molto soddisfatta della prima regia di James Macdonald al Royal Court, come non era soddisfatta delle altre regie che era andata a vedere, per esempio in Germania; quindi forse c'è stato un suo bisogno di proteggere quel testo, ma se n'è liberata velocemente. Io credo che lei lavorasse con maggiore soddisfazione quando entrava in un rapporto dialettico con i suoi registi.

La parola chiave che tu hai usato per parlare della sua opera, anche se a partire da un unico testo, è "metamorfosi". Io ho provato a pensare a questa parola-chiave rispetto alle altre opere e non ho saputo darmi una risposta sulla possibilità di applicarla allo stesso modo. Che ne pensi?

Io in realtà l'ho usata soprattutto in relazione al processo di ricezione e riproduzione in Italia di *4:48 Psychosis*, caratterizzato da numerosi adattamenti, riscritture e parodie realizzati praticamente in simultanea con gli allestimenti integrali e più rispettosi. "Metamorfosi" quindi l'avevo intesa in quel senso. Se si pensa all'opera di Kane, con quella cesura molto netta fra i primi tre testi di taglio rappresentativo, dove la comunicazione è sempre più affidata alla potenza delle immagini sceniche mentre il dialogo diventa rarefatto, e poi improvvisamente questa virata che ti porta in un paesaggio totalmente diverso, che è la pura parola senza più alcuna prescrizione in merito alla dimensione visiva, fisica e corporea. E forse "metamorfosi" lì non sarebbe una parola sbagliata perché io ho sempre pensato a questa trasformazione come a quello che accadeva in *Blasted* dopo la bomba: quel mondo dopo l'esplosione della bomba in *Blasted* è totalmente cambiato, nessuna regola che vigeva prima vige più, è tutto un altro universo e però è sempre lo stesso, continua ad esserci un legame riconoscibile. E tra l'altro quello è un testo che gioca tantissimo sull'unità di luogo e sulla fissità dello spazio teatrale,

per cui la seconda parte di *Blasted* si svolge in un altro mondo che però è sempre lo stesso mondo. In *4:48 Psychosis* ci sono tantissimi echi della prima produzione di Sarah Kane ma tutto è cambiato, tutto ha assunto una veste nuova, una logica nuova, per cui forse in quel senso sì. Se invece “metamorfosi” la pensiamo a livello di messinscena, nel senso primario che io ho dato al termine nel libro, ti dico che forse per gli altri testi non è successo niente di paragonabile a quello che è successo per *4:48 Psychosis*, il che è comprensibile perché è un testo così aperto. Le messinscene di *Blasted*, ad esempio, oltre a essere poche non presentano fra loro differenze tali da permetterci di parlare di “metamorfosi”. Quest’ultimo però è un aspetto che si potrebbe indagare meglio in riferimento a *Crave*, l’altro testo post-drammatico.

Vorrei rimanere un attimo su questa definizione, “teatro post-drammatico”, perché si tratta di una categoria relativamente recente, e almeno per l’Italia è forse una novità, mentre per l’Europa lo è un po’ meno. In Italia il testo di Hans-Thies Lehmann è stato tradotto con un po’ di ritardo rispetto al resto d’Europa e questa nuova etichetta potrebbe riguardare e inglobare la drammaturgia di Sarah Kane. Qual è, secondo te, il rapporto tra Kane e questa nuova categoria estetica?

Tipicamente sono indicati come post-drammatici i suoi testi della svolta lirica, quindi *Crave* e soprattutto *4:48 Psychosis*. Proprio perché mettono in discussione l’idea di che cosa sia “dramma”, vengono meno tutti quegli steccati, tutti quei confini che tradizionalmente delimitano e definiscono il dramma in quanto oggetto e in quanto entità. Se ci pensi a partire proprio dal brutale concetto che sta dietro questo testo – Kane che racconta la propria morte prima di metterla in scena sul palcoscenico della vita – è anche quello un abbattere la barriera primaria, quella tra arte e vita. Pensa al fatto che *4:48 Psychosis* si chiude con i trattini che sembrano segnalare una fine ma anche un inizio, una tenda, un sipario che si apre. Tutto sommato il suicidio sembra l’ultimo capitolo, in qualche modo il momento culminante dello spettacolo che ci porta in una dimensione di performance “hard”, non più di teatro, per cui credo che sia assolutamente pertinente come categoria.

Si tratta di una categoria che negli ultimi anni ha avuto una buona fortuna critica in Europa. Come è stata accolta in Inghilterra?

Il primo studio che in modo molto approfondito rivendica la possibilità di classificare *4:48 Psychosis* non solo come testo post-drammatico, ma pro-

prio come esempio emblematico della possibilità di un testo post-drammatico – tieni conto del fatto che “post-drammatico” tante volte viene interpretato come teatro senza il testo o al limite con il testo ma con un’inversione dei rapporti gerarchici – è quello di David Barnett – *When is a Play not a Play? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts*, 2008 – che ha lavorato su *4:48 Psychosis* di Sarah Kane e *Attempts on her Life* di Martin Crimp, inquadrandoli come due esempi di questo lavoro di sabotaggio di certi meccanismi e convenzioni tradizionali. Credo che con questo testo Kane stia proprio sondando le soglie, i limiti del rappresentabile: qualcosa che ha fatto prima, ma giocandola in chiave di violenza e di violenza in scena, diventa anche un modo per riflettere sul rapporto tra testo e performance e per caratterizzarlo in senso trasformativo. “Metamorfosi” non nel senso di mera trasposizione, perché la messa in scena è sempre un atto creativo e lei qui sta puntando il riflettore su questo, su un rapporto tra testo e performance che non può mai essere prescrittivo, non può mai essere governato dal testo, ma che si carica di significato nel momento in cui si incontrano queste due forme di creatività, dando vita a qualcosa che sarà sempre nuovo e diverso. Anche in Italia Kane è stata letta, abbastanza precocemente, in un’ottica post-drammatica. C’è un numero monografico di *Prove di Drammaturgia* curato da Gerardo Guccini che si intitola *Drammatico vs Post-drammatico*, nel quale è intervenuto anche Lehmann, che è stato invitato al convegno di cui poi il numero sostanzialmente ha ripreso i lavori; e appunto Sarah Kane viene inquadrata come esponente di punta non più del teatro “in-yer-face”, ma proprio della scrittura post-drammatica. Lehmann ha confermato, dando il suo autorevole avallo, e in effetti la critica italiana ha dato frequentemente più rilievo alla Kane lirica e post-drammatica rispetto a quella “in-yer-face”, che è una categoria utilizzata perlopiù a livello giornalistico.

Ritornando all'elemento del post-umano, di cui parlavi prima, ed inserendo il nostro discorso in un contesto caratterizzato dal post-modernismo, segnalerei queste parole-chiave, tratto dal tuo testo, per definire in qualche modo il teatro di Sarah Kane: innanzitutto “polifonia”, poi “polisemia”, e infine un'altra parola a cui in qualche modo ti riferisci, “citazionismo”. Questi elementi, secondo te, sono quelli che potrebbero indirizzarci in una rilettura post-umana di Kane?

Senz'altro. Mi riferisco ad un'idea di una lingua che si fa autonoma. Da un lato *4:48 Psychosis* è un testo-testamento, quindi sembrerebbe avere questa

fortissima dimensione confessionale, c'è un io che si racconta in modo molto diretto, assolutamente privo di mediazione e di filtri, e dall'altro c'è questo io che per farlo, però, si appropria delle parole altrui, rendendo piuttosto difficile credere alla spontaneità e genuinità della confessione. C'è un testo intriso di letterarietà, un testo che appunto mette insieme tanti discorsi, è un collage; e tale testo-collage, quindi, crea un contrasto molto forte tra la dimensione apparentemente soggettiva e quella invece che è plurale, polifonica e non riconducibile appunto a una soggettività. C'è la scomparsa del personaggio. L'assenza del personaggio sembra essere proprio la cifra del post-umano a teatro e si pone in immediata tensione con la presenza del corpo dell'attore nella sua irriducibile materialità. Kane ha lavorato sul corpo fin da subito, già da *Blasted*: questa messa in primo piano di un corpo che è incredibilmente umano, incredibilmente fatto di carne, e al tempo stesso un corpo metaforico, simbolico, che di nuovo si carica di rimandi ad altri corpi teatrali, letterari. La sua scrittura ha un legame fortissimo con Samuel Beckett, con quel lavoro di smembramento, di riduzione del soggetto umano a monconi, a frammenti di un corpo che non si tiene più insieme. Questa sarebbe un'altra pista interessante da indagare perché appunto il teatro, fintanto che continuiamo a pensarlo come fatto in presenza da attori e attrici in carne e ossa davanti ad un pubblico dal vivo (il che oggi non è più così scontato), è un'arena estremamente interessante in cui indagare il concetto di post-umano.

Quale spettacolo di 4:48 Psychosis, tra tutti quelli che tu hai analizzato nel tuo volume, ti ha colpito maggiormente, nel senso che hai potuto vedervi effettivamente la realizzazione di come andava messa in scena quell'ultima tragica opera di Sarah Kane?

Su questo non so rispondere, non per diplomazia, ma perché forse lo devo ancora vedere questo spettacolo. Ne ho visti alcuni che mi sono piaciuti molto, ne ho visti altri che ho trovato molto intelligenti, altri ancora molto interessanti; sicuramente quelli che mi hanno colpito di più, soprattutto con lo sguardo di una spettatrice che cercava in quel momento di godersi quello che vedeva in scena senza stare troppo a pensare alle categorie analitiche, sono quelli che lavorano con la musica e quindi, per esempio, una versione che mi è piaciuta tantissimo, per uscire dall'ambito italiano, è quella operistica di Philip Venables; quella è stata straordinaria perché la musica ha la capacità di restituirti tutta la forza emotiva di quel testo, togliendole qual-

siasi retorica, specie quella che ha quando lo senti recitare in italiano, senza l'asciuttezza che servirebbe. Però se ti devo citare uno spettacolo italiano, direi il primissimo adattamento, *Sinfonia per corpi soli*, con la drammaturgia di Federica Fracassi (anche interprete) e la regia di Renzo Martinelli: uno spettacolo che giocava in modo davvero pionieristico sul rapporto tra i corpi e gli oggetti, la presenza animata e quella inanimata.

Un'ultima domanda che farei più ad un'artista che ad un critico, però mi interessa sapere come il critico potrebbe reagire a questa sollecitazione. Se è più facile chiedere a dei registi o ad attori cosa hanno preso, cosa si portano dietro o cosa hanno semplicemente imparato da Sarah Kane, mi interesserebbe capire che eredità uno studioso o un critico potrebbe avere ricevuto dalla sua drammaturgia.

Ti direi che non si finisce mai con il lavoro di scavo. Io con Sarah Kane non ho un rapporto di amore incondizionato – se invece per esempio mi dicessi di Caryl Churchill ti parlerei di adorazione – e questo mi succede perché Sarah Kane la digerisco peggio. Però, allo stesso tempo, è un oggetto di studio inesauribile, quindi forse è il sogno di tutti i critici perché tu credi, ad un certo punto, di averla inquadrata e lei torna a sorprenderti nel momento in cui cambi, per un attimo, l'angolo di osservazione. Vengono inevitabilmente fuori altre cose, ed è questa complessità che mi ha colpita. Ho ereditato la consapevolezza che ogni lettura è sempre molto provvisoria.

INTERVISTE AGLI ARTISTI

LA GUERRA DENTRO E LA GUERRA FUORI:
LA PRIMA DI *4.48 PSYCHOSIS*
Conversazione con Monica Nappo

Come nasce il tuo interesse per Sarah Kane, ormai più di vent'anno fa?

Il mio interesse per Sarah Kane si è basato innanzitutto sulla mia passione per la drammaturgia contemporanea. Ho sempre inseguito testi contemporanei inglesi. Quando ho iniziato a fare teatro mi incuriosivano più i testi contemporanei che quelli classici. Avendo delle solide conoscenze per leggere l'inglese senza traduzione, ho scoperto testi nuovi ed interessanti che si svincolavano da un certo regime di *working-class play*. L'Inghilterra della fine degli anni Novanta del Novecento ha prodotto davvero molto buoni scrittori. Mi sono interessata a Sarah Kane a partire dalla drammaturgia contemporanea. Una sera Pierpaolo Sepe mi consigliò di leggere *Crave*, e ricordo che pensai fosse un testo geniale, ma anche che avevo bisogno di rileggerlo. Subito dopo Pierpaolo si presentò con un'altra opera di Kane, *4.48 Psychosis*, dicendo che voleva metterlo in scena con me.

Avete letto questi testi in lingua originale, prima dell'edizione italiana dell'Einaudi?

In realtà, io e Pierpaolo non abbiamo mai usato l'edizione Einaudi, abbiamo studiato il testo inglese e poi ci siamo basati sulla traduzione italiana di Gianmaria Cervo. Il testo di Barbara Nativi ci sembrava non avesse saputo restituire il senso ritmico e poetico del testo inglese.

Tu e Pierpaolo Sepe avevate già lavorato insieme, prima di immaginare di portare in scena 4.48 Psychosis?

Sì, prima del 2000 avevamo già un rapporto di lavoro e anche di amicizia. Avevamo fatto insieme uno spettacolo da un testo di Annibale Ruccello, *Mamma*, che era andato benissimo. Pierpaolo mi aveva molto colpito come regista perché aveva avuto un'idea fantastica: in genere lo spettacolo da testo di Ruccello veniva fatto da un'unica attrice, mentre lui aveva immaginato quattro attori per i quattro monologhi del testo, creando un immaginario stranissimo. Avevo trovato una grande sintonia con lui, anche nell'interesse per la scrittura contemporanea e per un certo modo nuovo di fare teatro. Oggi è di moda fare drammaturgia contemporanea, vent'anni fa eravamo in pochi in tutta Italia. Era difficile trovare i testi, non c'era tutta la comunicazione di oggi. Ho potuto affrontare un testo contemporaneo come quello di Sarah Kane solo perché mi fidavo di Pierpaolo e *4.48 Psychosis* non era affatto un testo semplice da affrontare.

Dopo un primo interesse per questa drammaturgia arriva la morte di Sarah Kane e l'editoria italiana comincia ad interessarsi alla sua scrittura. Come avete impostato il lavoro preliminare per la messinscena di 4.48 Psychosis?

Abbiamo innanzitutto fatto delle letture a tavolino. Soprattutto perché l'unica versione messa in scena fino a quel momento, per la regia di Macdonald, era stata realizzata con tre attori e con una impostazione molto realistica. La nostra scelta di un solo attore era basata sul fatto che quel racconto fosse tutto nella testa di Sarah Kane e di fare poi entrare gli spettatori in quella testa. Questo è stato il nostro punto di partenza. C'è stata una totale decisione da parte di entrambi di accettare la sgradevolezza di questa situazione scenica, perché stavamo parlando di malattia. Dopo le prime letture, siamo partiti con una segmentazione della messinscena in blocchi.

Di fatto eravate in due a portare avanti questo progetto, un regista ed un'attrice?

Sì, avevamo alle spalle la produzione del Teatro Nuovo di Napoli, che in quel periodo, e poi per alcuni anni, ha sostenuto alcuni artisti, io ero l'unica donna insieme a Arturo Cirillo, Antonio Latella e Pierpaolo Sepe, facendoci mettere in scena diverse opere nuove che noi proponevamo.

Il Teatro Nuovo ha subito accettato l'idea dello spettacolo dall'ultima opera di Sarah Kane?

Il teatro Nuovo di quegli anni ha mostrato grande curiosità per tutto un teatro che all'epoca poteva sembrare molto diverso. Quegli anni sono stati stupendi da quel punto di vista. Ho potuto recitare un monologo di Tony Kushner prima che il Teatro dell'Elfo di Milano mettesse in scena *Angels in America*. Si trattava di *East Coast*, un'opera con ventotto personaggi. Lo feci con grande facilità, era un'epoca in cui i produttori teatrali si fidavano di quello che l'artista aveva in mente di fare. E ne vennero fuori cose molto diverse ed originali. Un periodo fortunato, di libertà per l'artista, differente dal grande controllo che c'è invece oggi. Provammo *4.48 Psychosis* a Roma per un breve periodo e poi debuttammo al festival di Benevento, dove avemmo una sensazione stranissima: la sala era gremita, con centinaia di persone ed andò benissimo, con *standing ovation* alla fine.

Che tipo di reazione ha avuto il pubblico davanti al vostro spettacolo?

Non ci aspettavamo una tale accoglienza positiva dal pubblico, forse perché Sarah Kane parlava con estrema onestà di malessere. Ricordo che un signore a fine spettacolo, dal fondo della sala, disse "Io non ce la faccio più, me ne vado". Ebbe la necessità di dircelo durante lo spettacolo, quasi come un amico. Ci fu un momento di silenzio. Io ripresi subito e percepii che il pubblico era con me, ma il paradosso è che anche il signore che usciva era con me. Era chiaro che aveva cercato di resistere fino alla fine. Questo debutto a Benevento fu stroncato da Franco Quadri, che scrisse che questo spettacolo non era mai stato fatto come un monologo, ma in realtà lo spettacolo era stato fatto solo una volta a Londra. Non ha senso per me che un critico ti dica come devi fare un testo. E poi facemmo due settimane di repliche a Napoli, sempre tutto esaurito. Andò così bene che ci chiesero di rifarlo e girammo l'Italia per tre anni con questo spettacolo. Tranne Quadri, è stato sempre ben accolto dalla critica.

Il teatro della prima a Benevento era al chiuso ed era più grande del Teatro Nuovo di Napoli? Lo spettacolo funzionava in un ambiente poco intimo?

Sì, era molto grande, credo arrivasse a circa quattrocento persone, era gremito. Sì, direi che funzionava benissimo. Quando lo facemmo a Milano alla sala grande del CRT eravamo in una grande e tradizionale sala teatrale

all'italiana. Lo abbiamo fatto ovunque, in certi casi anche senza scenografie, come a Bologna o in certi luoghi della Puglia.

Parlavi dell'idea di rappresentare sulla scena la testa della protagonista. C'era una doppia struttura circolare, che tu attraversavi e modificavi, fatta in parte di metallo e in parte di plexiglass. Che senso aveva questa costruzione?

La scenografia era opera di Francesco Ghisu. C'erano alcuni motivi per cui si volevano usare dei materiali freddi, come il plexiglass o il ferro. La struttura era un cilindro con un altro cilindro al suo interno. E poi sul plexiglass si potevano video-proiettare alcuni video realizzati da Simona Lianza: immagini prese direttamente dal testo o da suggestioni che ci aveva dato il testo. Con questa struttura poi la stanza della tua testa poteva diventare la stanza dell'ospedale, c'era la possibilità che questo non luogo ne diventasse tanti altri. Era una struttura modulabile, potevo recitare con il suo interno ed il suo esterno, oppure ci potevo correvo tutto intorno. Come girare attorno alle proprie ossessioni. Quello che a noi non piaceva era l'idea di dare l'impressione che il testo fosse un lamento o un addio. Volevamo rendere la parola di una persona disturbata perché troppo sensibile e che fosse davvero incazzata su delle questioni. Non volevamo cadere nella banalità del lamento, ma prenderci il rischio di essere anche sgradevoli, come quella scenografia, perché la rabbia non tutti la vogliono vedere e invece nello spettacolo aveva una funzione catartica. In lei la rabbia, poi, era mischiata a tantissima dolcezza. Ci interessava rappresentare questo contrasto.

Grido di dolore da una parte e grande umanità dall'altra?

Non solo grido di dolore, ma soprattutto grido di forte rabbia. Lei diceva senza filtri le cose del mondo che non le piacevano, le ingiustizie. Questo atteggiamento era già presente in *Blasted*. Nelle mie note scrissi che lei era partita dalla guerra che c'era fuori di lei per arrivare alla fine alla guerra che aveva nella testa. Da questo punto di vista Sarah Kane ha sempre parlato di guerra.

Il fatto che anche tu hai sofferto di depressione ti aiutato a leggere meglio quest'opera? Ti ha aiutato mettere in scena questo personaggio?

Certo, proprio per questo ho deciso che la mia interpretazione non dovesse essere un lamento, perché credo che la depressione è una rabbia non sempre espressa, e quando riesci a farla uscire è così compressa che è del tutto disarticolata, e diventa quasi patologica. Mi ha aiutato moltissimo

mettere in scena questo personaggio. Per me e Pierpaolo è stata una fortuna trovarci su quest'opera: lui sapeva di potersi fidare di me e io di lui. Sulla base di questo sono nate anche delle improvvisazioni rispetto al testo, mi riferisco soprattutto a ritmi e movimenti, a partire dalla sua fisicità molto organica. Tieni conto che abbiamo provato lo spettacolo usando una sedia fin quando non ci è arrivata la scenografia. Questo spettacolo mi ha aiutato e lo spettacolo accomunava molti spettatori, che si ritrovavano in quella parte della mente che non avevano il coraggio di ascoltare o a cui dare voce. Il testo faceva capire che parlava semplicemente di un essere umano che soffriva troppo. Se lo affrontavi poi ti accorgevi che poteva uscire anche tanta dolcezza, e non solo un mostro da nascondere.

Vorrei tornare sulla questione di un attore o tre attori. Perché voi avete scelto chiaramente che sul palco doveva esserci un solo attore?

Perché ci sembrava che fosse talmente onesta la descrizione dei suoi pensieri, che non ci fosse bisogno di altro personaggio. Un persona che con la più grande onestà riusciva a parlare di un principio di *borderline* o di schizofrenia. E nessuno lo aveva fatto prima, almeno non così. Ci sembrava che fosse un scelta anche per rispettarla: era lei che parlava, quello era il suo diario prima di morire, poi diventato un testo teatrale. È lei che scrive e poi si ammazza. Gli inglesi sono precisi nelle didascalie, lei non ne ha usate, quindi è tutto nella sua testa, nel suo cuore e nella sua anima. Non si poteva trasformare tutto questo in qualcosa di razionale. Come mettere in scena una poesia. Per noi tutte le voci espresse erano dentro di lei, non volevamo adattare la nostra razionalità visiva per rendere certe scene.

All'epoca avete usato delle immagini cinematografiche proiettate sullo spettacolo. Come vi è venuta questa idea molto originale di contaminazione tra cinema e teatro, che forse oggi è fin troppo abusata?

È stata un'idea di Pierpaolo Sepe. C'era un tale potenza evocativa della parola nel testo che ci era venuta voglia di fare vedere realmente sulla scena delle immagini, come la sua descrizione di scene apocalittiche. C'erano poi delle immagini difficile da rendere altrimenti. Pierpaolo una volta mise addirittura nel montaggio i Teletubbies, ne ridemmo moltissimo. Si trattava anche di provocazioni, il mettere delle immagini che sembravano confortanti, ma che in realtà diventavano disturbanti.

Il tuo personaggio indossava abiti casual, quelli di una ragazza media del suo tempo. Poi in scena ti spogli completamente. Questa scena così forte di nudo rappresentava il grado zero di un'umanità sofferente?

A me quella scena ricorda più l'idea del capro espiatorio, quella nudità è un agnello sacrificale. È il momento in cui lei parla del fatto di prendersi delle responsabilità, cita la Bibbia, ha un momento di esaltazione e visione, per poi rivestirsi avendo consapevolezza dei limiti che si sono superati. Quella nudità rappresentava la fragilità di un agnellino. Un personaggio che sul palco sa che deve immolarsi.

Questa scena metteva al centro il corpo e un gioco dell'attore con la sua fisicità. Quanto questo spettacolo ha lavorato sulla tua fisicità per raccontare questa storia?

Pierpaolo aveva già lavorato molto sulla fisicità dell'attore. Aveva messo in scena al Teatro Nuovo *Il soldato americano*, che a me era piaciuto molto, tutta basato sulla fisicità, senza parole e senza dialoghi. Come un film senza volume, fatto di corpi. 4.48 *Psychosis* è in realtà un testo molto fisico, perché le parole del personaggio non ti stanno nascondendo niente. L'attore deve farsi vedere, deve in qualche modo sacrificarsi.

Avete certamente proposto un'idea non naturalista di messinscena. Questa interpretazione credo sia in linea con un'attenta lettura del testo, che parte dal dato realista per poi sconfinare nella crudeltà o nell'espressionismo. Avete seguito questa lettura di Kane nella vostra messinscena?

Absolutamente sì. Questo non naturalismo, che viene direttamente da Sarah Kane, è al fondo verità. Anche se si sta spostando dalla drammaturgia tradizionale britannica, Sarah Kane almeno in questo testo ti dà le didascalie anche se non le ha scritte.

Rispetto alle contestazioni della critica inglese, che ha massacrato Sarah Kane fin dall'inizio, voi che avete per primi portato in scena in Italia 4.48 Psychosis che rapporto avete avuto con la critica italiana?

A parte la recensione di Franco Quadri, il rapporto con la critica è stato ottimo. Franco Cordelli, che conosceva molto bene la drammaturgia americana, scrisse qualcosa come "onore a Monica Nappo e Pierpaolo Sepe nel mare dell'inutile teatro". La critica ci ha trattato benissimo. Tra l'altro, Fran-

co Quadri non conosceva la drammaturgia inglese, mentre conosceva molto bene quella francese, e disse che una persona depressa non urla, forse non ne aveva mai conosciuta una. La sua critica non me la spiego, ma non si può piacere a tutti. Si è molto fidato della versione inglese con tre personaggi. Invece Rodolfo di Giammarco, esperto di drammaturgia britannica, ha adorato lo spettacolo perché la nostra interpretazione era in linea con una certa cultura del testo, che non avevamo scimmiettato. E ci sostenne molto. Alla fine forse Quadri ci ha fatto un gran regalo.

Che cosa hai portato con te di tutto questo lavoro su Sarah Kane nel tuo successivo lavoro di attrice e regista?

4.48 *Psychosis* è stato il primo monologo che io abbia mai recitato, e tieni conto che io vengo dal teatro comico. Questo a riprova che i comici sono i più grandi depressi. Sarah Kane, con la sua lingua inglese, mi ha insegnato il senso ritmico e poetico del teatro, parlando di guerra, di depressione, di lobotomizzazione delle menti, di temi universali.

Che opera faresti oggi di Sarah Kane?

Farei *Crave* perché è un'opera che sa ancora parlare di solitudine e dei danni che certe forme di solitudine possono provocare. Non si tratta di un'opera di testa, ma di cuore. Un cuore totalmente disarticolato, che ha paura di parlare. Un testo che sfugge ad una interpretazione logica, ma che guadagna senso in una successione emotiva. Se potessi ne curerei la traduzione e la regia, ma forse non l'interpretazione da attrice.

IL TEATRO DI SARAH KANE
COME EPIFANIA DEL MISERABILE
Conversazione con Pierpaolo Sepe

Quando è iniziato il tuo interesse per Sarah Kane e in che modo sei arrivato all'idea di mettere in scena il suo teatro?

Il primo contatto con l'opera di Sarah Kane l'ho avuto nel contesto di una rassegna teatrale organizzata da Rodolfo di Giammarco, quando mi venne proposta la lettura di *Crave*, che lessi e che inizialmente non capii. In quel momento non riuscii a raggiungere un piano di significato e di relazione con il testo. Restai freddo e reputai questa autrice una persona presuntuosa. Solo nel 2015 mi sono ricreduto su quest'opera, portandola in scena. Subito dopo la morte prematura di Sarah Kane, Gianmaria Cervo venne in possesso del copione inglese di *4.48 Psychosis*, presentandomi il testo come un capolavoro. Gianmaria me lo somministrò a pezzi, traducendolo poi interamente, fino a quando arrivammo a rappresentare lo spettacolo, sempre con Rodolfo di Giammarco, al festival di Benevento nel 2001.

*Sei passato dall'incomprensione di *Crave* alla folgorazione di *4.48 Psychosis*?*

Da quello spettacolo è partito il mio contatto reale con il teatro di Sarah Kane, un vero impatto, forse anche un poco suggestionato dall'evento tragico della sua morte. Nel 2001, leggendo questo testo, sono entrato davvero in empatia con le sue parole, con quelle tematiche, con quella storia perché sono arrivato immediatamente a decodificarla. Sono riuscito ad abitare quelle parole con assoluta sicurezza, ho sentito di essere nutrito e di nutrire le parole del testo della Kane. Leggendo il testo di *4.48 Psychosis* ho immaginato l'interpretazione

di Monica Nappo, come unica possibilità. L'ho sempre immaginato solo come monologo, pur sapendo che il testo ha prodotto spettacoli con forme varie e diverse con più attori. Con una solo personaggio sulla scena, una donna, che era Sarah Kane che ci salutava con la disperazione di chi cerca un motivo per restare, ma senza riuscirci. Le sue tematiche sono a me molto care perché anche a me è capitato, in maniera meno tragica, di arrivare a certi pensieri e a disarmarli. Io ci sono riuscito, lei non ce l'ha fatta, lasciandosi distruggere dall'assenza di abbracci, di condivisione, forse dall'incapacità anche sua di rintracciare un sorriso nel suo cuore. Non mi perdonerei mai il fatto di non esserci nel momento in cui qualcuno dimenticasse che c'è sempre un motivo per restare qui.

Perché hai subito immaginato che il personaggio dell'opera fosse Monica Nappo?

Monica Nappo è un'artista incredibile e straordinariamente forte, ed io cercavo una donna che potesse incarnare, avendo i mezzi umani, quella drammaticità e anche quella leggerezza, di chi può ridere del proprio essere fuori strada e addolorato. Monica è anche una delle persone a me più care, era la persona capace di comprendere, analizzare e gestire un groviglio estremamente intricato di pensieri e di restituirne un percorso poetico. Di questo era capace Monica Nappo, l'unica che per me poteva portare in scena quel ruolo, e governare il piano drammaturgico della teatralità complessa di Sarah Kane.

Come avete cominciato a lavorare con Gianmaria Cervo dopo che lui ha proposto di fare uno spettacolo dalla sua traduzione? Come vi siete relazionati nel lavoro verso la messinscena?

Gianmaria non lascia trasparire alcuna possibilità emotiva o di partecipazione al lavoro. È un persona scientifica, che si difende con l'ironia, anche se leggendo il suo lavoro poi trovi anche le lacrime e il sangue. Ha cominciato a mandarmi le traduzioni dei primi pezzi del testo senza commento o entusiasmo. Più tardi ho capito quanto fossimo vicini e partecipi della tragedia che leggevamo e quanto ci appartenesse. L'ho scoperto attraverso le parole che sceglieva e il dolore che riusciva di conseguenza a descrivere.

Tu poi ha dovuto trasformare quelle parola in qualcosa di concreto sulla scena. Come hai proceduto nel lavoro?

Questo accade soltanto quando un testo fa breccia nel cinismo di un regista, perché sa agire e far andare avanti la lettura, imponendo al lettore/

regista l'attenzione che merita. Nel momento in cui si instaura questo rapporto con la pagina, che spesso è anche ostile, per il regista scatta qualcosa. Io cerco non la pace, ma il conflitto attraverso la drammaturgia. Sarah Kane, che scriveva in questo modo, ha cominciato con me un *match* di pugilato durante la lettura, una lotta senza regole perché Sarah Kane colpisce duro, ma anche basso. Sarah Kane ci ha raccontato il suo essere miserabile come donna mostrandoci la sua piccolezza e la sua insulsaggine. Ci racconta la miseria di problematiche che la spingono al dolore, esattamente come per tutti noi. Non si innalza ai livelli di una super-donna nietzschiana che ci dice cosa sia giusto, ma racconta semplicemente come sia difficile raggiungere un sia pur minimo stato di equilibrio.

Perché la traduzione di Gianmaria Cervo ti sembra molto più convincente di quella di Barbara Nativi, che poi diventerà canonica nell'edizione Einaudi?

Barbara Nativi ha avuto il merito di scoprire questa giovane ragazzina inglese ossigenata e di aiutarla a trovare attenzione in Italia. Tuttavia, credo che *4.48 Psychosis* sia stato tradotto di fretta per la rapida uscita che fece Einaudi, non restituendo la stessa qualità che la Nativi aveva mostrato nella traduzione di *Blasted*. Gianmaria, invece, dedicò un tempo robusto alla sua traduzione ed uno studio accurato, restituendo al meglio l'ultimo lavoro di Sarah Kane. Si tratta di un testo che aveva una forma *random*, complesso, che non aveva assonanze di termini logici, che invece erano paradossalmente costruite in *Crave*, pur essendo un testo di dissonanze e di polifonia. In questo senso, se *Crave* costruisce, un testo come *4.48 Psychosis* distrugge. È complicatissimo stare dietro a quel disegno drammaturgico perché è un'operazione di distruzione della drammaturgia e di nascita di poesia pura. Un testo che aveva bisogno di tempo per essere affrontato, tempo che credo Barbara Nativi non avesse avuto a disposizione.

Che differenze hai notato, da un punto di vista stilistico, tra la traduzione di Barbara Nativi e quella di Gianmaria Cervo?

Credo che Gianmaria abbia adottato un atteggiamento più critico, razionale e direi ingegneristico rispetto al testo, mentre Barbara abbia mostrato di avere un rapporto più empatico ed emotivo, arrivando a sviluppare una traduzione più femminile e, anche se può sembrare scorretto dirlo, più roman-

tica. E questo testo di romantico non ha davvero nulla, essendo un'analisi spietata di sé, ma anche del sé di ognuno di noi, di tutto il mondo occidentale, un sé impossibile da stirpare. Noi debuttammo a Benevento due giorni dopo il crollo delle Torri Gemelle di New York, era il 13 settembre 2001, e mi sembrò una coincidenza terribile. Sarah Kane non attaccava noi, ma attaccava se stessa e vedeva attorno a se sgretolarsi un mondo che l'affliggeva, la inorridiva, la indignava, ma del quale sapeva di essere parte fino in fondo.

Il crollo di cui parli rimanda nello spettacolo al doppio cilindro mobile della scenografia, con cui il personaggio in scena interagisce in vario modo. Una struttura in metallo e plexiglas, neutra ed essenziale. Perché questa scena?

Fu una costruzione di Francesco Ghisu, con il quale parlai giusto due minuti per fargli capire quello di cui avevo bisogno sulla scena. Gli chiesi un contributo creativo, per un testo tremendo, per rappresentare un senso ciclico dell'esistenza. Ha creato quell'elemento scenico senza alcuna mia indicazione. Volevo raccontare non l'uno, ma il tutto attraverso l'uno. La scena doveva provare a rendere il senso di un'esistenza, che spesso è bugiarda rispetto a se stessa. Io volevo raccontare il senso quasi sisifiano di un cammino dell'umanità che si contorce all'interno di un contesto bugiardo. Sarah Kane aveva intuito questo contesto bugiardo che regola la vita di tutti noi, e lo ha maneggiato con la violenza di una sessualità mortificata, con la violenza di un'irruenza poetica sanguinolenta perché credo che non potesse sopportare di mentirsi. Intuiva quindi solo dolorosi motivi di uscita o ipotesi di chiusura. Ho vissuto nella mia vita qualcosa di simile ed ho intuito il suo dolore. Da Camus in poi l'uomo ha capito che non ha grandi motivi per andare avanti, se non per un motivo di soddisfazione generico. In questo per me il teatro di Sarah Kane è stato un'epifania. Il piano scenografico con dei cerchi raccontava un continuo tornare ad un punto irrisolto di senso.

Vorrei tornare su una vecchia polemica legata a questo testo e alla sua rappresentazione: un attore o tre attori?

Nel testo io non riesco a rintracciare un secondo personaggio, per quanto ci fossero riferimenti ad altri personaggi. Mi sembra un dialogo interiore con dei ricordi e con delle esperienze, talmente estreme e sanguinose da non potersi raccontare in termini di fiction, ma solo di analisi. Ho visto degli spettacoli con più attori, ma non mi hanno convinto, perché svilivano completa-

mente il concetto di dialogo interiore del testo. *4.48 Psychosis* è un bilancio che l'uomo fa su se stesso: spesso l'essere umano è vigliacco, traditore e bugiardo e tutto questo è spesso inconfessabile, non può essere raccontato a qualcuno, non possono esserci dei testimoni. Per questo *4.48 Psychosis* non prevede testimoni, è qualcosa che vive soltanto nella vergogna di ciascuno di noi.

In Cleansed c'è un personaggio che ti dice "Ti amo adesso", affermando per onestà di non poter promettere di più perché questo è l'essere umano.

Quante persone sarebbero disposte ad accettare un'affermazione del genere? L'essere umano vive del principio della finzione e dell'autosuggestione. Lo stesso amore è una forma articolatissima di teatro, di recita, che tende verso una soddisfazione. Al contrario di tutto ciò, *4.48 Psychosis* non è un testo seducente, ma respingente, costruito per distruggere il piano di relazione con l'altro.

Hai costruito la scena da una parte con l'utilizzo della proiezione cinematografica e dall'altra con un suo fortissimo della fisicità attorica, arrivando a mostrare il corpo nudo e sofferente di Monica Nappo. Come si sono armonizzate queste due prospettive apparentemente contraddittorie nella sintesi della scena?

Credo che in Sarah Kane ci fosse un dolore enorme, che le immagini di un video potevano rendere. Nella sua mente non c'erano solo elementi naturali, ma anche elementi indotti. In questo senso il tubo catodico infliggeva, sul piano culturale, un dolore in più. Infatti, i momenti del video e quelli del nudo erano quasi concomitanti, in quanto il nudo pretendeva la presenza e la verità, mentre il video rappresentava il massimo della finzione. Il video vomitava le sue immagini sul corpo nudo. Un corpo non può sottrarsi al suo esistere, alle sue necessità. Il video era tutto quello che invece di fatto non esisteva. Questa sovrapposizione ha raccontato la diversità dei linguaggi dell'esistere, per far emergere la condanna del corpo, la sua caducità e la sua fragilità esistenziale. Nel corpo bellissimo di Monica c'era tutto questo.

Dopo quattordici anni, dopo 4.48 Psychosis, hai ripreso tra le mani la drammaturgia di Sarah Kane e nel 2015 hai portato in scena Crave, quel testo complicato che per primo ti aveva incuriosito. Come hai interpretato alla fine questo testo così sfuggente?

Con *Crave*, il suo tentativo poetico più complesso, si completa un ciclo, una forma di metamorfosi per cui Sarah Kane richiede all'assonanza, alla

musicalità e al continuo avvicendamento delle esistenze l'accesso al rumore. *Crave*, per me, è il rumore delle anime. Tanti anni prima io cercavo un senso nelle parole, ma in quelle parole il senso era proprio l'assenza di senso. Non per dire che mancasse un filo logico, perché quella potrebbe essere la rappresentazione della famiglia di Sarah Kane. Leggendo l'opera, io ho sentito e riconosciuto un rumore scomposto, quello del passeggiare, quello dei locali notturni, quello di certe notti torbide in cui la sofferenza che emerge nel discorso tra due amici che si confidano, dal disgregarsi del linguaggio che può diventare poesia. Quel rumore come continuo cercare di esistere, fatto di brevi frasi senza amore e senza costruito, che sono incubo, poi proposta, poi dichiarazione amorosa, subito contraddetta da dichiarazione di odio e aggressività, tutto questo è il gesto poetico più alto raggiunto da Sarah Kane.

La tua regia dello spettacolo ha lavorato di nuovo, ed in maniera ancora più forte, sulla fisicità esasperata degli attori e della scena, molto più che sull'uso della parola tra i personaggi, fino a far diventare la scena una vera e propria gabbia, che sembrava quasi sfidare gli spettatori.

Innanzitutto avevo il terrore che la parola potesse risultare gradevole. L'attore tende per definizione ad arrotondare e neutralizzare il piano rumoroso che la parola porta con sé a favore di un piano logico e addirittura emotivo. Questo rischio mi sembrava non rispettoso del testo. Volevo una parola abbandonata. Il mio problema con gli attori era quello di neutralizzare la loro attorialità e cercare di usare la massima neutralità possibile nella ricerca del senso delle parole. Quel rumore doveva potersi affermare. Il pubblico non doveva avere vita facile nel seguire quelle parole, ma doveva abbandonarsi ad un magma di dinamiche umane aggressive e non consolatorie, non raccontando una sola storia, ma raccontandole sempre tutte. Trovare il senso non nell'ordine, bensì nel disordine. Era necessario ostruire il passaggio della musicalità, della gradevolezza e dell'intonazione, senza cadere nella tentazione di restituire anche un piano sentimentale. La gabbia è il recinto delle nostre sofferenze. Come già *4.48 Psychosis*, *Crave* racconta la miseria, più che l'altezza, il fallimento più che la vittoria. Sarah Kane distrugge quelle quattro esistenze, le mortifica, non le perdona. In qualche modo *4.48 Psychosis* porta a compimento, da un punto di vista filosofico, ideologico e poetico, questo percorso. Quei personaggi sono dentro un recinto di bestie. Sarah Kane non è riuscita ad elevare se stessa oltre quel recinto ed ha deciso di andarsene, avendo piena consapevolezza del suo essere.

Se in 4.48 Psychosis è fortissimo un principio di distruzione, in Crave è possibile rintracciare una fase di relazione tra i personaggi o tra gli esseri umani, anche se sono in gabbia?

Certo, già il fatto che sono quattro personaggi implicato la possibilità della relazione. Sarah Kane non ha mai indicato come loro dovessero interagire. Io ho cercato di immaginare lo spettacolo con gli attori che si potessero incontrare il meno possibile, ma la coabitazione in scena è già un piano di relazione, una possibilità. In questo *Crave* si differenzia da *4.48 Psychosis*, presentando ancora una possibilità di sopravvivenza: l'essere umano potrebbe ancora accettarsi e perdonarsi, con conseguenze chiaramente meno drammatiche. *Crave* non finisce con un "guardatemi, sto scomparendo", ma con un "guardateci quanto brutti siamo e quanto non riusciamo ad elevare noi stessi al di sopra di una gabbia". Per questo motivo sono riuscito a capire *4.48 Psychosis* prima di *Crave*, perché quest'ultimo è più complesso: c'è ancora un urlo disperato, una denuncia di chi vorrebbe provare a cambiare qualcosa. *4.48 Psychosis* è, invece, una condanna definitiva senza perdono e senza salvezza.

La tua poetica teatrale, almeno quella rivolta alla drammaturgia di Sarah Kane, si caratterizza per un rifiuto del naturalismo e per uno sperimentalismo visionario, in entrambi gli spettacoli. I tuoi allestimenti si distinguono da quelli di Barbara Nativi, che presentano una certa aderenza al realismo scenico. Questa prospettiva anti-naturalista è presente, secondo te, anche nella drammaturgia di Kane?

Io credo che Sarah Kane lavori sostanzialmente sulla metafora, ed ho l'impressione che molti artisti abbiano avuto la tentazione di addomesticarla. Ma questo, per me, non si può fare. Non puoi rendere realistico il teatro di Beckett, per quanto il teatro di Sarah Kane porti con sé elementi di naturalismo sfrenato. *Finale di partita* non potrebbe essere concepito come coabitazione di uno spazio domestico. Anche lo stesso *Blasted*, il suo testo apparentemente più ingenuo, non ha niente a che fare col naturalismo e la realtà, anche per come sappiamo che evolve a partire da un piano iniziale di assoluto naturalismo miserabile. Altro che video in scena, lì la guerra ti entra in casa attraverso un soldato, invadendo lo spazio di quel presunto realismo. Noi non siamo solo ciò che siamo, ma anche ciò che siamo stati e ciò che ci succede intorno. Come si potrebbe mai raccontare quello che scrive Sarah Kane attraverso il naturalismo?

Come hai percepito la reazione della critica italiana ai tuoi spettacoli da Kane?

Quando rappresentammo il primo spettacolo nel 2001 Sarah Kane era un'autrice di fatto sconosciuta in Italia. La critica non la conosceva. Ed avemmo un grandissimo successo di pubblico, grandi presenze e grandi applausi, per la grande interpretazione di Monica Nappo e per le tematiche sollevate. Una catarsi che io non dimenticherò. Uno spettacolo di grande empatia.

Nel 2015 la critica italiana è arrivata più preparata al tuo secondo spettacolo?

Non ricordo le critiche a *Crave*. Ero solo molto contento dello spettacolo perché ci siamo sentiti un veicolo di qualcuno che aveva raccontato importanti istanze umane. Girammo i teatri d'Italia e c'era la fila al botteghino e le liste d'attesa, non per il nostro spettacolo ma per Sarah Kane.

Dopo tutto questo tempo, oggi che testo di Sarah Kane porteresti in scena?

Io farei *Blasted*, un testo che concede al regista più margini di manovra rispetto alla sua restante produzione. Un'opera che va verso il grand-guignol, ma che costituisce un capolavoro assoluto. Oggi forse siamo pronti per riceverlo e percepirlo. Quando Sarah Kane lo scrisse prospettava un mondo che cominciava solo ad affacciarsi. Quel mondo oggi è riconoscibile, con tutta la sua misera. *Blasted* all'epoca poteva sembrare avanguardia, dopo venticinque anni rappresenta l'oggi.

*Se hai messo in scena i suoi due testi più lirici utilizzando una modalità di grande resa scenica basata sulla fisicità, è possibile che di un testo come *Blasted* tu possa cogliere, per paradosso, il lato più lirico?*

Hai ragione nel senso che *Blasted* è il testo più lirico in termini di significato. Da un punto di vista formale Sarah Kane si è mossa da una posizione di drammaturga ad una di poetessa, attraverso vari passaggi. In questo senso *Blasted* è il suo massimo esempio di scrittura teatrale. La produzione successiva era un teatro che ancora non c'era.

RESPIRARE INSIEME A 4:48 PSYCHOSIS DI SARAH KANE

Conversazione con Elena Arvigo

Vorrei iniziare interrogandoti su come nasce il tuo interesse per un'attrice come Sarah Kane.

Mi sono avvicinata a lei senza conoscerla molto, nel senso che non era tra i miei miti teatrali, e questo mi ha reso molto vergine al suo approccio. Lei è stata una attrice con una scrittura intima e viscerale, per la quale può scattare una connessione molto forte. Per me non è stato così e quando Valentina Calvani mi ha proposto di allestire *4:48 Psychosis* per me è stata un'importantissima esperienza, perché soltanto in quell'istante ho avuto un vero momento d'amore per Sarah Kane. È stato il primo monologo che ho fatto, a cui poi ne sono seguiti degli altri. Prima di incontrare Sarah Kane non sapevo cosa fosse davvero un flusso di coscienza, avevo recitato per dieci anni seguendo dei modelli molto convenzionali per ruoli e interpretazioni.

In qualche modo l'incontro con la sua drammaturgia ha cambiato il tuo essere attrice?

L'incontro con Kane mi ha fatto capire la parola "teatro" e il senso di responsabilità nello stare in scena. Per me è stata una progressiva esplosione, mi sono lentamente persa nel suo teatro e me ne sono innamorata. La sua drammaturgia ha richiesto un grande studio di lettura, di interpretazione e di traduzione. Non è facile stare nel flusso delle sue parole. Per me *4:48 Psychosis* è una preghiera. Nello note di regia abbiamo scritto che è un inno alla vita. Certo, parla di morte, ma in un modo così vitale ed amorevole. Questo testo è davvero un atto d'amore rivolto al pubblico e all'interprete, con quell'invito finale a

aprire le tende, che ti accompagna. Quando termino di recitare questo spettacolo sono sempre molto addolorata che lei non ci sia più. *4:48 Psychosis* è talento, sensibilità, sapienza di scrittura, onesta, intelligenza, fragilità e umanità.

Tutto questo grazie alla proposta di Valentina Calvani? Che rapporto avevi con lei?

Sì, è lei che mi ha proposto *4:48 Psychosis*. Da attrice avevo già letto il testo, ma senza uno studio in tal senso non è facile capire il suo teatro, che all'inizio è quasi respingente. Per Valentina era la prima regia. Mi aveva cercato per allestire uno spettacolo insieme e ad un certo punto mi ha proposto *4:48 Psychosis*, anche se ricordo che siamo arrivate insieme a questa scelta come a una grande sfida da affrontare. L'ho sentita inizialmente come una ottima prova d'attrice, ed invece mi sono trovata dentro un'esperienza che mi ha letteralmente trasformato, in maniera irreversibile.

Come avete sviluppato insieme il lavoro preparatorio e di studio che ha portato poi allo spettacolo?

Io conosco bene l'inglese, avendo una madre nata in una colonia inglese in Egitto ed avendo vissuto quattro anni a Londra. Abbiamo lavorato con il testo a fronte, con il testo di Sarah Kane da un parte e la traduzione di Barbara Nativi dall'altra. Abbiamo sposato la sua traduzione, con degli errori ma che reputo molto bella. Ritengo che alcuni punti della sua traduzioni siano davvero irrinunciabili. Barbara era molto legata a Sarah: quel tipo di rapporto riflette quella traduzione ed io credo in certi legami alchemici. Però abbiamo fatto delle correzioni e lavorato su una certa sonorità. A partire da questa traduzione e da un confronto serrato con il testo originale abbiamo alla fine ritradotto il testo, cercando di approfondirlo. Abbiamo fatto un minuzioso lavoro filologico. Poi ci siamo alzate in piedi e abbiamo cominciato a lavorare sullo spazio. Ho imparato il testo a memoria. Infine, abbiamo cominciato a costruire la scenografia. Abbiamo pensato, ad un certo punto, che la sua voce fluttuante fosse caduta nella tana del coniglio di Alice. Lei si è ritrovato buttata giù in un luogo della mente. Abbiamo associato Sarah Kane ad *Alice nel paese delle meraviglie*. Abbiamo cominciato ad appendere tutta una serie di oggetti, la scena era piena di vecchi libri e di fogli sparsi. Volevamo ricreare anche un luogo di grande sapienza letteraria. Solo alla fine abbiamo messo una sedia in scena.

Per quanto tempo avete fatto prove, costruendo questa drammaturgia sulla scena?

Abbiamo lavorato in questo modo per circa un mese. Non tanto, ma nemmeno poco. Io non abbandonerei mai questo spettacolo, mi accompagna da tanto tempo e ad esso mi sento molto legata. Mi piace ritrovare questo spettacolo. Il testo non mi inquieta, anzi lo trovo molto umano e catartico. Ricordo che durante delle recite al Teatro Argot di Roma avevo perso la voce e in camerino, prima di andare in scena, dovevo fare delle siringhe di cortisone. La voce così rotta e l'uso di queste medicine l'ho percepita come un modo in cui il testo mi chiedeva di avvicinarmi di più al senso di quello che stavo recitando. La stessa cosa è capitata con la rottura degli specchi, i cui frammenti sono rimasti a terra. Ho pensato che dovevo recitare con quei frammenti e camminarci sopra, finché non mi fossi tagliata. La sera che si è rotto per la prima volta lo specchio in scena io sentivo che il pubblico percepiva una sensazione di pericolo per me. Ho pensato che fosse una cosa bellissima. Per le recite successive abbiamo rotto tutti gli specchi, con la promessa che la prima volta che mi fossi ferita saremmo tornate indietro. Non mi sono mai ferita.

Quindi la vostra messinscena di fatto cambia nel momento in cui si rompe inavvertitamente uno specchio in scena? Come ti spieghi il fatto di avere resistito per dieci anni senza un taglio?

Non sono un fachimò, né una persona particolarmente attenta, però credo di aver trovato il modo giusto di stare su quella scena. Ho utilizzato una camminata molto leggera e attenta. La mia performance è un momento di presenza pura. Ci vuole una buona concentrazione. Mi sento davvero in dialogo con Sarah Kane. Questo spettacolo per me è proprio il senso del teatro, ormai per me è un rito, una nascita, una condivisione.

Lo spettacolo restituiva il senso della tua grande concentrazione sulla scena, mentre il pubblico aveva un grande tensione addosso perché percepiva il senso del pericolo. Se ti fosse ferita avresti continuato a recitare?

Non lo so. Però quel testo, a prescindere dai vetri rotti sulla scena, ci dice che siamo sempre in pericolo, parlando della grande fragilità del nostro cuore e della nostra mente. Noi ci spezziamo con molta facilità, a volte non ce ne rendiamo conto. Il teatro deve essere pericolo. A teatro voglio avere

paura. Invece, non mi interessa parlare del suo suicidio, quello è davvero un dettaglio rispetto all'importanza del suo messaggio. Mi fa rabbia quando gli articoli di giornale hanno parlato soprattutto di come si è ammazzata.

Il testo, come il tuo spettacolo, più che del suo suicidio penso parli della fragilità della vita e di quel senso del pericolo di cui accennavi.

Esatto, parla di fragilità. Lei non era matta, come tutti noi non siamo matti. La fragilità, il dolore, l'inadeguatezza sono questioni più complesse.

Il vostro impianto scenico restituiva questo senso di fragilità e di dolore. La base su cui tu ti muovevi aveva, oltre i vetri rotti, della terra, delle carte da gioco, degli psicofarmaci e tanti oggetti relativi alla quotidianità della vita. Perché avete pensato a questa scena?

Le carte partivano dal nostro studio su *Alice nel paese delle meraviglie* ed erano molto grandi perché avevamo pensato di fare tutto fuori misura, per esempio utilizzando delle sedie più piccole o più grandi del normale. Ci interessava molto mettere in evidenza le sproporzioni, il fatto di non rispettare le giuste grandezze e la difficoltà di trovare la giusta misura, per affrontare un problema molto femminile come quello dell'identità. Amleto deve agire, mentre Ofelia deve capire chi è, come aveva scritto Gianni Rodari, che aveva anche legato la figura di Ofelia a quella di Alice, che per me sono come sorelle. Entrambe non capiscono più il mondo, perdono i parametri di riferimento. Nella messa in scena di Bergman di *Amleto* Ofelia è la testimone di tutte le scene della tragedia, che è circondata scenicamente da un velo, attorno a cui lei cammina a piccolissimi passi, osservando tutta la vicenda, una testimone di tutto, e per questo poi alla fine impazzisce. Era uno spettacolo bellissimo, dietro questo velo. La consapevolezza può minare l'integrità del soggetto perché è destabilizzante. Il monologo, il flusso di coscienza di Ofelia, è per me molto vicino a *4:48 Psychosis*.

I fantasmi legati a Bergman, Shakespeare e Ofelia abitano gli oggetti della scena del tuo spettacolo?

Sì, in questo mi sento molto connessa a Sarah Kane perché mi sento molto legata alla letteratura, agli archetipi del mio mondo. Nel suo flusso di parole non c'è soltanto la disintegrazione del suo io, per esempio quando dice "noi siamo quelli che bruciano l'incenso a Baal". Ci sta dicendo che noi siamo sempre noi, sta facendo un discorso archetipico di una grandissima sensibilità.

A differenza della versione canonica inglese, voi avete scelto di realizzare lo spettacolo con un solo attore in scena. Perché questa scelta? Tu in scena rappresenti un unico personaggio?

Sono sicuramente voci. Forse non è neanche un monologo. Noi l'abbiamo interpretato come il momento in cui, prima di morire, ti passa tutta la vita davanti. Lo spettacolo è il frammento prima dello schianto, per questo è molto importante il ritmo della messa in scena. Io cerco di travolgere e di travolgermi. È come andare a trecento chilometri all'ora per cinquanta minuti, senza pensarci troppo, senza risparmiarsi e senza compiacimento, in nessuna battuta ed in nessuna parola.

Una particolarità della vostra versione di 4:48 Psychosis è data dall'utilizzo della musica. Come avete musicato certi passaggi dello spettacolo?

La musica originale dello spettacolo è stata scritta da Susanna Stivali, una compositrice e cantante. C'è all'inizio anche la musica di *Einstein on the beach* di Philip Glass, ri-cantata dalla stessa Stivali, e alla fine c'è *Let it be* dei Beatles, scelta molto amata ma anche molto criticata.

Dentro questa cornice musicale, quanto è stato difficile dare una fisicità concreta alle tante parole di Sarah Kane?

Non te lo so dire con chiarezza, penso però che sia successo, credo di essere riuscita nell'incarnare queste parole. All'attore questa cosa non succede sempre, con questo spettacolo a me è successo. Ho sentito di avere dato il corpo a quelle parole e quindi un senso a quella successione di parole. *4:48 Psychosis* è un testo che posso dire di avere veramente interpretato. Anche il fatto di avere fatto ad oggi più di duecento repliche mi ha aiutato in questo senso: la ripetizione porta a una indubbia maestria interna.

Lo spettacolo è andato avanti per dieci anni, con oltre duecento repliche. Questi numeri non sono affatto scontati per come funziona oggi il sistema produttivo e distributivo teatrale, direi che sono numeri impressionanti. Come ti spieghi questo successo?

Innanzitutto, possiamo permetterci questo lusso perché siamo una produzione indipendente: uno spettacolo solitario ma anche libero. La prassi è che la circuitazione teatrale prevede sempre spettacoli nuovi. Da indipendenti abbiamo deciso di fare anche repliche ad incasso. Abbiamo avuto tan-

ta voglia di far andare avanti questo lavoro. Il nostro giro ha dimostrato che c'è un pubblico attento ad un certo tipo di teatro. A volte è più un problema di produzione che non di pubblico, che spesso è più intelligente di quello che si crede.

La tua recitazione è stata più naturalista o più epica? Io ci ho visto, paradossalmente, sia l'adesione forte ed emotiva, che in certi punto la necessità della distanza e della riflessione.

A me il naturalismo non interessa come approccio, e non penso che sia percorribile. Enrico Fiore scrisse una volta una cosa molto bella, che «io respiravo insieme al testo». È una delle cose più belle che è stata scritta sul mio lavoro. Come si respira insieme al testo? Lo si fa con molta tecnica, molta di più di quella che sembra. *4:48 Psychosis* è un testo che può affrontare solo un attore maturo, altrimenti rischi di essere asfaltato. Se hai tecnica poi puoi giocare con il testo. Serve una concentrazione assoluta e perfetta, serve spontaneità ed adesione al quel testo, ma anche tecnica.

Che sensazione hai avuto quando hai recitato a Napoli nel Ridotto del Mercadante?

Giornata terribile. Sette ore di traffico da Roma a Napoli per colpa di una partita. Ero molto stanca, ma ho fatto una bella replica, molto emozionante anche per la presenza di un pubblico importante, ricordo la presenza di Graham Saunders, di cui avevo letto il libro su Sarah Kane in passato. Per me è stata un onore quella serata. Saunders, che ne sa davvero tanto del teatro di Kane, quella sera mi ha detto delle cose molto belle sullo spettacolo, è rimasto molto stupito della rappresentazione dell'amore e della fragilità che lo spettacolo metteva in scena, ed era contento di non aver visto la follia perché credeva che la versione italiana sarebbe stata più sentimentale. Effettivamente la nostra versione è molto "inglese", molto sul testo.

Hai detto che la parola poetica di Sarah Kane ha delle doti sciamaniche. Che cos'è questa magia del suo teatro?

Per me i grandi testi hanno la capacità di portarti altrove, lo sciamano è colui che è in grado di portarti altrove. C'è chi usa le droghe per far questo, io uso il teatro. *4:48 Psychosis* di Kane riesce a portarmi in un luogo più alto del pensiero, in un altrove sensoriale, e lo fa in maniera quasi matematica,

accompagnandoti per mano e poi facendoti uscire. Come uno sciamano. Io non farei mai Genet, perché è un autore che ti porta in un mondo senza poi farti uscire, ed io non porterei mai gli spettatori in un mondo da cui non potessero più uscire. I miei spettacoli possono portarti nel fondo più profondo, ma poi ti tirano fuori.

Per questo ti piace molto la letteratura di Lewis Carroll, perché alla fine Alice riemerge?

Lewis Carroll è un autore incredibile per avere inventato *Alice nel paese delle meraviglie*, c'è una traccia di questo romanzo in tanti miei spettacoli.

Come ha trattato la critica italiana il tuo spettacolo?

Con me la critica è sempre stata molto generosa. La devo ringraziare perché lo spettacolo è sempre stato riconosciuto come importante. Non è un testo semplice e lo spettacolo potrebbe anche dar fastidio, però la misura del nostro allestimento è riuscita a far uscire proprio il testo e questo la critica lo ha apprezzato. Non abbiamo usato la fama di Sarah Kane a nostro vantaggio, ma siamo stati degli strumenti per valorizzare la scrittura del testo. La critica forse è stata più severa con coloro che hanno "usato" il testo.

Che testo ti piace di Sarah Kane, oltre 4:48 Psychosis?

Il testo che credo non farò mai, ma che mi piace di più è *Crave*, un'opera molto complessa e bellissima.

PAURA E DESIDERIO DI SARAH KANE

Conversazione con Cristina Donadio

Nel tuo lavoro di attrice ti sei molto interessata nel tempo alla drammaturgia contemporanea. Parlami del tuo rapporto con Sarah Kane.

Sarah Kane non è mai stata nel mio immaginario femminile rispetto alla drammaturgia contemporanea. Ho sempre tenuto molto presente il suo lavoro, però c'era qualcosa che mi teneva lontano da lei. Sebbene i contenuti della sua poetica, della sua anima e della sua vita mi abbiano sempre affascinato tantissimo, mi riferisco ai demoni che hanno abitato la sua vita – la dipendenza, la depressione, il mal di vivere – nel corso della mia carriera da attrice mi sono affidata ad altri modelli teatrali da mettere in scena. Ho seguito altri suggerimenti ed altre strade, tuttavia mi hanno ispirato dei personaggi che hanno avuto la sua stessa esistenza travagliata e che sono finiti allo stesso modo.

A quali personaggi ti riferisci?

Una su tutte è Anne Sexton, che sebbene in altri anni – siamo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta negli Stati Uniti – è stata schiava del sogno americano, per il quale le donne avrebbero dovuto essere tutte incorniciate nell'immagine della moglie perfetta, della madre esemplare e della donna da invidiare. Queste cornici racchiudevano il nulla esistenziale e lei, come anche Sivia Plath, un'altra bostoniana, ha trattato il tema della depressione e del suicidio attraverso la poesia. Anne Sexton aveva preso le favole dei fratelli Grimm riscrivendole nel testo *Transformations* alla luce del suo malessere di

ragazza americana ricca e apparentemente senza problemi, ma che era stata abusata dal padre. Fu aiutata dalla psicoanalisi, che la indirizzò alla scrittura per far uscire fuori i suoi demoni. Tutto questo ha influenzato il mio immaginario ed il mio stare in scena, soprattutto il fatto di avere un filtro, come le favole noir per i fratelli Grimm o la poesia. Quando mi sono imbattuta in Sarah Kane, ho scoperto che lei racconta tutto in maniera nuda e cruda, talmente nuda e talmente cruda che ti spaventa. Per molto tempo le ho girato a largo. Mi affascinava molto, ma ogni volta che mi avvicinavo avevo una sensazione di fuoco. Avevo come la paura di rimanere scottata. Questo può raccontare il mio strano rapporto con Sarah Kane. Poi tieni conto che lei appartiene quasi alla generazione di mio figlio, essendo nata nel 1971. Una generazione che ho osservato da madre sedicenne, con grande complicità, ma allo stesso tempo con grande timore, apprensione se non paura, perché si tratta di una generazione fragile e, a volte, vittima di dipendenze. Mi sono sempre avvicinata al suo teatro in punta di piedi. Poi mi è capitato di vedere una serie di messe in scene delle sue opere, alcuni filmati inglesi e sono rimasta molto colpita. Era davvero uno spirito libero, una donna che chiaramente amava la libertà. Non a caso i suoi testi sono liberi dai diritti, tutti potrebbero metterli in scena, tanto una giovane compagnia quanto il Piccolo Teatro di Milano. Mi sembra un atto di grande coscienza quello di lasciare aperta la sua opera.

Stai sottolineando da spettatrice soprattutto il lato umano della sua personalità, che dicevi ti affascina e che ti fa anche un poco paura. Nel passaggio da donna spettatrice ad attrice che legge questo tormento in scena, riesci a cogliere qualcosa di più di questa drammaturgia oscillante tra paura e desiderio?

Questa divisione ha fatto sì che, per molto tempo, vedessi in sala il suo teatro ma che non mi ci avvicinassi come attrice o come regista. Ad ogni modo, i suoi temi mi hanno sempre affascinato: donne vittime di se stesse. Questa difficoltà ad avvicinarmi troppo a Sarah Kane mi ha tenuto lontana da attrice. Quando ho visto quei filmati sono rimasta incantata dalla forza, dalla spietatezza, dalla ferocia delle parole di Sarah Kane. Affascinata da quei frammenti di video, ho cominciato a pensare a come avvicinarla, a come affrontarla su un palcoscenico, considerando l'estrema difficoltà di mettere in scena la sua drammaturgia, perché non c'è scampo, lei non ti lascia un bordo sul quale posizionarti per guardare l'interno dall'esterno. Rispetto al

suo teatro non si può stare al riparo, sei costretta ad immergerti dentro completamente. Quando ho pensato, da attrice o da performer, a come aprire la sua porta ed entrare nel mondo di Sarah Kane, ho capito che ci vuole una grande responsabilità perché devi immergerti nella sua opera. Non puoi guardarla, devi viverla per poterla poi raccontare.

Le sue cinque opere presentano una grande varietà. Da Blasted, in cui distrugge la forma della scena, per arrivare a 4:48 Psychosis in cui c'è un lirismo assoluto. Come vedi questo percorso rapido e concentrato di cinque anni in cui si manifesta tutta la sua opera?

Io ci vedo la sua discesa agli inferi, al cuore dei suoi demoni, arrivando all'impossibilità di vivere, la consapevolezza di non potercela fare, facendo un giro enorme che dalla Shoah arriva al genocidio della Bosnia, fino alla pazzia e all'ammettere che non c'è niente da fare. Chiude *4:48 Psychosis* proprio nella descrizione su come la ritroveranno morta. Questo suo ultimo testo arriva al fondo e allo stesso tempo al sublime, rovesciando la prospettiva. È difficile giudicare Sarah Kane, va solo sentita a pelle e vissuta. La sua parabola in cinque testi va velocemente verso la fine e *4:48 Psychosis* costituisce l'atto finale.

Che cosa è successo quando la tua Sarah Kane è diventata un atto pubblico?

Quando ho letto per la prima volta in pubblico Sarah Kane ho vinto una paura, anche immaginando come potrebbe essere la suggestione di metterla in scena. Quando al Ridotto del Mercadante di Napoli sono entrata nelle sue parole e mi sono presa la responsabilità di dire quello che lei aveva scritto è stata un'emozione fortissima. Ho fatto una performance con la musica perché mi ha aiutata a far coincidere la voce di dentro con la voce di fuori. È stato un flusso di pensieri fuori dal solito "mood Sarah Kane" con il quale lei è stata sempre interpretarla. L'unico modo che ho saputo trovare per interpretarla è stato quello di abbandonarmi al suono, dal mio intimo, usando la mia voce con pochissimi alti e bassi, con una parola che rotola su un piano appena inclinato. Il testo che ho utilizzato, il famoso monologo di *Crave*, non l'ho mai letto ad alta voce prima di metterlo in scena a teatro perché non volevo togliermi tutto ciò che di sorprendente ci fosse. A volte sentire la tua stessa voce può sorprenderti. Non volevo sprecare la sorpresa di sentire il tipo di voce che sarebbe uscita dal mio pensiero di questo sonoro ininterrotto, fatto di respiri ed affanni. In realtà non so bene quello che ho fatto,

ma so che ero totalmente dentro quello che sentivo. Ma questo era per me l'unico modo di restituire Sarah Kane in una lettura e non in una messinscena. Sono felice che tu mi hai chiesto di farlo perché forse non lo avrei fatto e proprio in questo modo, dato che ancora adesso per me il suo teatro è fatto in maniera troppo prevedibile.

Credi che un certo modo di mettere in scena il suo teatro sia diventato uno stereotipo?

Quello che mi è capitato di vedere in sala va in questa direzione. Per come lo sento io, il suo teatro non può diventare stereotipo. Fino a qualche anno fa c'è stata proprio una tendenza a mettere in scena il teatro di Sarah Kane sempre in certo modo, banale e prevedibile, sempre con gli stessi ingredienti. Se dovessi un giorno aprire di nuovo la sua porta non metterei in scena *4:48 Psychosis*, ma immaginerei di lavorare su *Phaedra's Love*, creando un'altra immagine, lontana dagli anni Novanta, in cui il suo teatro è stato caratterizzato da una performance molto nevrotica. Certo, sono gli anni in cui lei ha scritto le sue opere, ma le sue rappresentazioni sono state troppo "anni Novanta". Non amo particolarmente quegli anni Novanta, un teatro fatto troppo a tavolino, programmaticamente con un palcoscenico vuoto, una recitazione nevrotica, anfi e cappottone e magari un nudo.

Come ripuliresti la drammaturgia di Sarah Kane da queste incrostazioni sceniche e temporali?

Si dovrebbe provare a restituire la morbidezza del lisergico che è contenuto nelle sue parole, nella forza e nella potenza della sua disperazione. Senza didascalie storiche.

Ti riferisci ad un teatro più assoluto, che va oltre le contingenze storiche, che va più al fondo delle cose? Sarah Kane è un classico?

Esatto. La sua drammaturgia è un classico che racconta il malessere, ma questo malessere è fuori dal tempo, perché è un archetipo. C'è classicità nel suo teatro nella misura in cui il male di cui lei parla risale alla notte dei tempi. Lei ci ha raccontato tutto questo nella sua cornice storica, che era la Gran Bretagna degli anni Novanta, ma il suo racconto funziona anche se ci allontana da quei parametri storici. Io andrei in questa direzione se prendessi per mano uno dei testi di Sarah Kane.

Tornerei sulla tua performance al Ridotto del Mercadante nel 2019, di cui forse non ricordi molto, ma che abbiamo registrato, che ha davvero incantato tutti, soprattutto i tanti studenti in sala. Hai messo in scena una performance totalmente altra rispetto al “canone Sarah Kane” di cui abbiamo parlato, mettendo in musica, quasi fosse un concerto rock, un famoso brano da Crave usando il filtro di Janis Joplin. Perché questa scelta?

Perché, non a caso, Janis Joplin ha molti punti in comune con Sarah Kane. Anche lei è figlia del suo tempo, come Anne Sexton: donne fragili e preda della loro fragilità, che diventano dipendenti da qualcosa per sconfiggere la loro stessa fragilità. Donne che hanno dimostrato di essere molto indipendenti e allo stesso tempo dipendenti, dall'alcool o dalle droghe, oppure suicide. Janis Joplin ha raccontato tutto con il solo suono della sua voce, con il colore e la profondità di quel suono. Ho immaginato Sarah Kane con una musica costruita su questo tipo di suono, che va al di là di quello che una mente possa voler dire o fare in un certo momento. Parlo di un suono arcaico, di una voce altra rispetto al soggetto, che viene dal profondo delle viscere o dall'anima. Questo contraddistingue le voci poetiche di Janis Joplin, di Sarah Kane o di Anne Sexton, che condividono anche una certa timidezza. La stessa Anne Sexton fondò addirittura un gruppo rock negli anni '60, facendo delle performance con i suoi racconti. Arrivava con le sue scarpine perfette col tacco e con la sua collana di perle, dicendo “ecco a voi una strega di mezza età, io”. Uno dei sottotitoli delle sue opere diceva “scavandosi l'anima con un martello pneumatico”. Ebbene, Janis Joplin, come Sarah Kane, facevano lo stesso, ognuna nel suo tempo e vivendo modalità diverse, ma il loro demone era lo stesso: un demone molto femminile, che a me affascina e fa paura allo stesso tempo.

La tua performance aveva dentro questi suoni e questa sensibilità?

Quando mi sono affidata a quella performance, mi sono davvero lasciata andare. Io stessa non sapevo bene cosa ne sarebbe venuto fuori perché credo che non potesse essere pensata, né tanto meno prevista. Sapevo solo che ci sarebbe stata una musica prodotta da un musicista che mi conosceva, e che io conoscevo. È partita la musica ed io ho cercato la voce dentro di me. Per me è stata un'emozione fortissima. Mi farebbe molto piacere risentire quella mia voce. Non ricordo quanto sia durata, ma credo che avrei potuto andare avanti per molto tempo.

È stata molto intensa, ed è durata oltre dieci minuti.

Io non c'ero più in scena, ero andata con quel suono. Si tratta di una sensazione che non capita spesso. Ero davvero dentro quelle parole e quel mood di sofferenza. Un modo di mettere in scena Sarah Kane al di là di qualunque storicizzazione, come tu dicevi prima.

Hai parlato molto di 4:48 Psychosis, da cui capisco che si tratta di un testo a cui ti senti legata; ha citato Phaedra's Love come testo che ti piacerebbe mettere in scena; e però alla fine hai scelto di drammatizzare un brano di Crave. Nell'universo kanyano dove possiamo trovare il tuo centro?

Non te lo so dire. *4:48 Psychosis* mi colpisce molto, e mi affascina, perché è di fatto il suo testamento, è un'anatomia e una geografia di una suicida; poi mi avvicinerei a *Phaedra's Love* perché lì c'è il mito, la greicità rivisitata e rivista dagli occhi di Sarah Kane, che io proverei a mettere in scena, come ti ho detto; e, infine, ho scelto *Crave*, è vero, ma in realtà sono stata scelta da questo testo, sono stata attratta dal richiamo del suo flusso di pensieri. Questa mi sembrava la cosa più giusta da proporre a contatto con un pubblico di studenti.

APPENDICE

Pubblichiamo di seguito l'articolo di Rodolfo di Giammarco sulla prima londinese dell'ultima opera di Sarah Kane, pubblicato dal quotidiano *La Repubblica* il 1 agosto 2000.

Un suicidio annunciato: in scena l'ultimo spettacolo di Sarah Kane
A Londra il commovente "4.48 Psychosis", testamento teatrale della giovane autrice

Dal nostro inviato Rodolfo di Giammarco

LONDRA - È bello e coinvolgente da far accapponare la pelle, l'ultimo testo scritto da Sarah Kane prima che a 28 anni si togliesse la vita impiccandosi nel febbraio dell'anno scorso in un ospedale di Londra, e il titolo del lavoro presentato nella sala superiore del Royal Court Theatre, 4.48 Psychosis, sta a simboleggiare l'ora in cui le facoltà mentali umane toccano la soglia più inerte, vale anche a dire il momento più pericoloso per coloro che hanno tendenza al suicidio.

È un poema testamentario, quello ideato da questa autrice ardita e autodistruttiva che a buon titolo era divenuta in cinque anni, a partire dal clamore messo a segno dall'accusatorio e barbarico "Blasted", la portavoce europea più estrema di uno scenario e di un linguaggio del disincanto.

Quanti avessero ammirato o screditato certa sua propensione all'orrore giunta al culmine in "Cleansed", qui sarebbero spiazzati perché gli ottanta minuti di un così intimo poema di congedo dall'esistenza sono veramente struggenti, lirici, di introversa sintesi beckettiana (come già si percepiva in un altro oratorio angoscioso, "Crave"), e un tale franco resoconto d'una depressione ci rivela in modo commovente l'insopportabile piaga d'un amore

della Kane non ricambiato da un'altra donna, la carente armonia con i genitori, la sfiducia per ogni contesto sociale e perfino un indiretto senso di colpa per i genocidi inflitti a ebrei, curdi, arabi e bambini.

Questi temi, tra cui il più lancinante anche se avvolto da discrezione è quello di un sentimento fatto cadere nel nulla da una mancata partner, s'alternano, corredati da grotteschi calvari, a una terapia minuziosissima a base di medicinali ansiolitici, supportata da dialoghi terminali col Dottor Questo e Dottor Quello.

E c'è un toccante stato di grazia, nel mescolare menomazioni e slanci di cuore, sogni e rifiuti, numeri e nomenclature, oltraggi e candori, con la consapevolezza di stare sempre lì per troncane i fili della vita.

Il tutto detto per blocchi di domande sospese, dialoghi frapposti a silenzi, sfoghi anche incandescenti, e manifestazioni d'amore nel vuoto che ci hanno turbato, ci hanno commosso, ci hanno ricordato *qualcosa*.

La valenza straordinaria di questo spettacolo d'una morte (vera) annunciata con lievità è anche nella messinscena londinese ad opera di James Macdonald, con appostamenti naturali e discorsivi di tre attori, terna ottimale ma non imposta dalla stesura libera del copione, di volta in volta seduti o stesi su una piattaforma disadorna con effetti ragguardevolmente duplicati da un enorme specchio sospeso a ponte levatoio sull'ambiente. La superficie riflettente insinua varchi filmati di finestre aperte sul mondo, o fosforescenze tipiche di schermi televisivi, o ombre di passanti, insomma incubi adeguati di una testa che trasmette il dramma di non volerci più essere.

E la cosa serena e sorprendente di questa tragedia del sentirsi rifiutati e del preludere alla fine, un lavoro tutto sostenuto con dolcezza, assertività e rabbia dagli esemplari Daniel Evans, Jo McInnes e Madeleine Potter, sta nel finale, quando giunge la battuta «Per piacere aprite il sipario», e qui vengono aperte le finestre che fanno vedere gli alberi di Sloane Square, e si fanno ascoltare i rumori del traffico. Un'ultima eco delle azioni altrui. Prima di ripensare, noi, con un'emozione che non si può dire, all'autrice che se ne distaccò.

RINGRAZIAMENTI

Dopo oltre due anni di lavoro questo volume finalmente vede la luce, figlio del dialogo vivace e fecondo tra il mondo dell'accademia e quello del teatro. In realtà la vita di questo libro è iniziata molti anni prima, quando il teatro di Sarah Kane mi sedusse da giovane studente dell'Orientale, generando echi giunti fino al convegno al quale nel 2019 il Teatro Mercadante ha aperto le sue porte. Molti o forse troppo pochi i ringraziamenti che sento di dover fare: innanzitutto allo Stabile di Napoli, al direttore di allora Luca De Fusco, sostenitore da subito dell'idea di un convegno internazionale sulla figura di Sarah Kane, all'attuale direttore Roberto Andò, che ha incoraggiato e sostenuto questa pubblicazione. Un grazie speciale a Mimmo Basso, a Stefania Maraucci, a Marzia D'Alesio, a Francesca Matteoli, a Sergio Marra, instancabili e preziose anime del Mercadante, ai miei colleghi del consiglio di amministrazione e a tutto il personale del teatro, sempre disponibile e attento. Devo un abbraccio speciale a Graham Saunders e Helen Iball, studiosi finissimi di teatro inglese contemporaneo, generosamente con noi al convegno napoletano e ispiratori delle ricerche e delle riflessioni di questo volume. Un ringraziamento sentito ai miei compagni di Arci Movie, a cui devo ore di infaticabile documentazione e grazie agli studenti che hanno affollato la sala di partecipazione e di domande. Il ringraziamento più importante va alla mia collega e amica Bianca Del Villano, che ha seguito con grande cura il lavoro per questo volume. Si ringrazia, infine, *La Repubblica*, per avere concesso la riproduzione dell'articolo di Rodolfo di Giammarco.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
prodotto nel mese di ottobre 2022

A vent'anni dalla sua tragica scomparsa e ad oltre dieci di distanza dagli ultimi importanti studi critici anglosassoni sulla sua opera teatrale, la figura di Sarah Kane sembra suscitare ancora interesse nel dibattito critico in merito all'elemento autobiografico nei suoi drammi, alla sua ricerca di una poetica universale, alla collocazione delle sue opere in un'estetica modernista, post-modernista o post-umanista, ai rapporti con il dibattito femminista, alla sua cifra di drammaturga dell'impegno politico e alla sua concezione dell'amore. La stessa critica, nell'accostarsi all'opera di Sarah Kane, si è divisa tra una prospettiva di iper-realismo sociale *in-yer-face*, la ricerca di forme di un classicismo che affonda nelle origini del teatro, e l'adesione alla nuova vulgata post-drammatica. A fronte di una consistente fortuna scenica in Italia, l'interesse critico non è stato finora particolarmente rilevante: il volume, e il convegno da cui è nato, nasce dal desiderio di contribuire a colmare il vuoto della ricerca italiana sul teatro di Sarah Kane.

ROBERTO D'AVASCIO insegna Letteratura Inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale e Storia dello Spettacolo Teatrale e Musicale presso l'Università degli Studi di Salerno. I suoi ambiti di ricerca includono il teatro inglese del Seicento, focalizzandosi sulla drammaturgia barocca e le problematiche tra teatro e religione, il teatro britannico del Novecento, in particolare la scena *in-yer-face* di fine secolo, e il rapporto tra cinema e scuola, concentrandosi sulla *film literacy*. Ha pubblicato i volumi *Media Education: esperienze di promozione della cultura cinematografica nella scuola italiana* (UCCA, 2010), *La scena crudele: performance dell'eccesso nel teatro di John Ford* (Liguori, 2011), *Teatro Match: il teatro come non l'avete mai letto* (Iemme, 2015) e *Porgendo uno specchio alla natura: note sul teatro elisabettiano* (Dante&Decartes, 2021). È attualmente presidente di Arci Movie e membro del Consiglio di Amministrazione del Teatro Nazionale di Napoli-Teatro Mercadante, per il quale dirige la rivista semestrale *Perseo, la sfida del teatro*.