

Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Ciclo XVII (2002-2005)

**Costruzione e significato del personaggio drammatico nel
teatro di Edward Bond, David Hare, Sarah Kane**

TUTORI: Proff. Stefano Manferlotti,
Anna Maria Palombi Cataldi, Antonio Saccone

CANDIDATA:

Dott. Lara Sorrentino

COORDINATORE:

Prof. Costanzo Di Girolamo



Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia moderna

2005

INDICE

Premessa.....	3
Capitolo I	
Linee di sviluppo del Novecento teatrale europeo	7
1. Il personaggio drammatico nel teatro moderno: esperienze significative tra Ottocento e Novecento	8
1.1 La nascita del teatro moderno: Ibsen, Antoine, Stanislavskij, Čechov	8
1.2 Il personaggio drammatico e la nuova drammaturgia	13
2. Le “teorie del teatro”: Artaud, Brecht, il Living Theatre	23
3. Il secondo Novecento inglese.....	33
Capitolo II	
Edward Bond	41
1. L’utopia del teatro come strumento rivoluzionario: il testo drammatico tra innovazione formale e impegno politico.....	42
2. In equilibrio tra modelli drammatici antitetici: <i>Saved</i> e la violenza del sottoproletariato urbano.....	54
2.1 La <i>focalizzazione</i> esterna: l’uso ideologico del punto di vista.....	55
2.2 Il sottotesto beckettiano	60
2.3 Strategie drammatiche e dinamiche dei rapporti interpersonali	67
2.4 Sotto il segno di Artaud: il tema della violenza e l’immedesimazione dello spettatore.....	70
3. <i>Early Morning</i>: l’esperimento del dramma in soggettiva	75
3.1 Il Royal Court e il teatro come arte eversiva: l’ultima battaglia della censura	75
3.2 Riscrittura e parodia della Storia: innovazioni sul modello brechtiano	77
3.3 Il punto di vista soggettivo e l’uso del soliloquio come espressione del mondo interiore del protagonista	83
3.4 Il modello del dramma surrealista: la vena ludica e la parodia shakespeariana	90
4. <i>The Bundle</i>: il teatro come laboratorio per l’elaborazione di risposte politiche	97
4.1 Il modello della <i>parabola didattica</i>	97
4.2 La “drammatizzazione dell’analisi” e le altre innovazioni sul modello brechtiano	103

5. Ai confini del genere drammatico: <i>The Worlds</i> e la rappresentazione delle dinamiche di classe.....	118
5.1 Ripartizione degli stili linguistici, formalizzazione del “soliloquio pubblico”, e uso del meccanismo della “doppia enunciazione”	123
Capitolo III	
David Hare	133
1. Tra impegno politico e continuità formale con la tradizione: biografia di un drammaturgo di successo	134
2. <i>Plenty</i>: il destino individuale come simbolo della Storia della nazione	139
2.1 Un personaggio affascinante.....	140
2.2 Funzione simbolica e costruzione psicologica del personaggio	147
2.3 Un finale aperto.....	156
3. <i>A Map of The World</i>: la metafora di un esilio intellettuale	159
3.1 Il doppio livello metanarrativo e il recupero delle “unità aristoteliche”	160
3.2 Il modello del <i>dramma discussione</i>	163
3.3 Lo slittamento del punto di vista come metafora dell’indecifrabilità del reale	170
4. <i>Racing Demon</i>: lo stato del paese nell’era della Thatcher	172
4.1 L’uso del soliloquio come <i>a parte</i> e lo slittamento della prospettiva	173
4.2 Il personaggio come depositario del messaggio morale.....	176
Capitolo IV	
Sarah Kane.....	181
1. Una vicenda artistica breve e intensa	182
2. <i>Blasted</i>, ovvero il doppio statuto del personaggio drammatico	189
2.1 I personaggi: funzioni e modelli	190
2.2 L’utilizzo simbolico delle unità drammatiche	201
2.3 Violenza verbale e violenza di immagini: in scena il tema della guerra	205
3. Verso la dissoluzione del personaggio: <i>Crave</i> e <i>4:48 Psychosis</i>.....	214
BIBLIOGRAFIA	224

Premessa

All'interno della cultura occidentale, il dramma ha tradizionalmente occupato un posto di rilievo, accanto al romanzo e alla poesia, nell'ambito degli studi letterari. Nel secondo Novecento, tuttavia, in concomitanza con l'affermarsi di teorie inclini a postulare un'autonomia della scena rispetto all'opera scritta, si è spesso assistito alla divaricazione, in sede critica, tra l'esercizio della critica filologico-letteraria e la pratica dell'esegesi dei codici propriamente scenico/spettacolari. E la storia del teatro è sembrata procedere su un binario autonomo rispetto a quello proprio della letteratura. A ciò ha contribuito, in tutta evidenza, la natura ibrida che è propria dell'evento teatrale, e il ruolo che vi gioca l'intersezione di segni comunicativi eterogenei per la formulazione del messaggio.

D'altro canto, i presupposti teorici per un approccio letterario allo studio dei generi drammatici sono il frutto di analisi mirate non già a negare l'esistenza dei molteplici livelli di articolazione possibili dei significati, ma a mettere in luce le specificità del linguaggio del testo teatrale. Un caposaldo degli studi in questo ambito è quella *Teoria del dramma moderno* formulata da Szondi a metà del Novecento, in cui per la prima volta si osservava in maniera sistematica il fenomeno dell'*epicizzazione*, ovvero della tendenza, presente in alcuni grandi autori del teatro moderno, ad assimilare nel testo drammatico caratteri e strutture propriamente *diegetici*. Sulla scia di un così autorevole fondamento teorico, nella seconda metà del Novecento si sono succedute analisi finalizzate, di volta in volta, a mettere in luce gli elementi costitutivi del dramma contemporaneo, ad esempio applicando al testo teatrale le categorie già studiate per la narrativa, o sviluppando in fasi distinte lo studio del testo e lo studio dell'evento spettacolare. Nel suo saggio sulla *Semiotica del teatro*, ad esempio, Keir Elam definiva il dramma come “quella modalità di fiction destinata alla rappresentazione scenica e costruita secondo particolari convenzioni («drammatiche»)»¹, e tracciava una distinzione tra “semiotica del testo teatrale” e “semiotica del teatro”, assai utile a portare le riflessioni sul dramma fuori dall'equivoco di un'esegesi perennemente sospesa nella *nowhere land* al confine tra diversi linguaggi.

¹ K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 10.

Gli studi citati, insieme ai numerosi contributi teorici cui si farà riferimento nelle pagine che seguono, costituiscono il presupposto fondante delle letture critiche proposte per i drammi di Edward Bond, David Hare e Sarah Kane.

In Inghilterra più che in altri paesi europei, il Novecento ha conosciuto una ricchissima produzione drammatica, che, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, è coincisa con una sperimentazione che ha investito tanto la scelta dei registri linguistici quanto la costruzione stessa della scena e dei personaggi. In particolare, il teatro inglese dell'ultimo mezzo secolo si è caratterizzato, tra l'altro, per il recupero della centralità del testo scritto e per l'affermazione della sua autonomia artistica rispetto al prodotto teatrale finito. Ha scritto in proposito un noto studioso: "What characterizes British theatre during its golden ages of creativity – Elizabethan and Jacobean, Restoration, Edwardian, and postwar – is not its actors, nor its directors, nor its theorists, but its writers".² Sul piano tematico, il dramma inglese del secondo Novecento ha dedicato grande attenzione alla dimensione politica dei rapporti tra gli individui proponendosi spesso, come si vedrà, come luogo per l'elaborazione di proposte concrete e finanche come vero e proprio strumento di lotta per l'affermazione di un nuovo ordine sociale.

Il presente studio nasce con l'intento di mettere in luce alcune istanze proprie della scrittura teatrale di questa straordinaria stagione. In particolare, mi interessava esaminare l'eredità delle grandi rivoluzioni letterarie e teatrali novecentesche sulla produzione drammatica degli ultimi quarant'anni. Ho scelto pertanto tre autori che fossero particolarmente significativi delle tendenze culturali e delle intenzioni artistiche che hanno caratterizzato la scena inglese a ridosso del nuovo secolo. Ciascuno dei tre autori scelti, inoltre, mi è sembrato svolgere un ruolo decisivo in una fase particolare della storia del teatro contemporaneo. Edward Bond domina, dal 1965 fino al termine degli anni settanta, una stagione teatrale caratterizzata dal radicalismo politico. David Hare, abile nel mescolare le formule del teatro di intrattenimento con uno sguardo attento e critico nei confronti dei vizi della società, ben rappresenta un modello drammatico assai apprezzato negli anni ottanta. Sarah Kane, infine, con la sua scrittura polisemica e con la sua idea di un teatro improntato

² A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2000, p. xi.

all'eccesso scenico e linguistico, mi è sembrata ben rappresentare l'angoscia individuale e l'ansia di ricerca di uno stile originale, tipiche degli scrittori del teatro degli anni novanta.

Nel selezionare gli autori che avrebbero costituito l'oggetto della mia ricerca ha influito, inoltre, la constatazione dell'incostante fortuna che, in Italia, hanno avuto i drammaturghi inglesi dell'ultimo mezzo secolo. A fronte della quasi totale scomparsa dei grandi autori d'oltremarina dalle scene italiane, e dai cataloghi dei nostri editori (eccezion fatta per Beckett e per Pinter), ad esempio, abbiamo assistito, negli ultimi anni, a un vero e proprio 'fenomeno Sarah Kane', tanto che l'autrice precocemente scomparsa è divenuta l'oggetto di culto per una fetta del pubblico italiano che, tuttavia, probabilmente ignora del tutto l'opera di drammaturghi del calibro di Bond, Arden, Brenton, Stoppard, Churchill. Eppure, come ho messo in luce nel corso della mia ricerca, la scrittura della Kane si innesta, formalmente e tematicamente, sulla grande tradizione degli anni sessanta e settanta, e risulta incomprensibile senza l'individuazione dei molteplici rimandi, spesso anche ironici, ai modelli che l'hanno preceduta. In Italia, del resto, nell'ambito degli studi letterari specialistici, dopo una stagione assai produttiva che ha visto la critica di professione, negli anni settanta e ottanta, rivolgere volentieri la propria attenzione alla drammaturgia, con risultati talvolta pregevoli, oggi mancano quasi del tutto lavori monografici approfonditi su opere teatrali che spesso rientrano a pieno diritto nel canone alto della letteratura. Così, il presente lavoro intende dare conto dell'elaborazione tematica e formale dei drammi analizzati, nell'auspicio che presto i dipartimenti delle nostre università e i cataloghi dei nostri editori vogliano concedere lo spazio dovuto a un importante capitolo della storia della cultura europea.

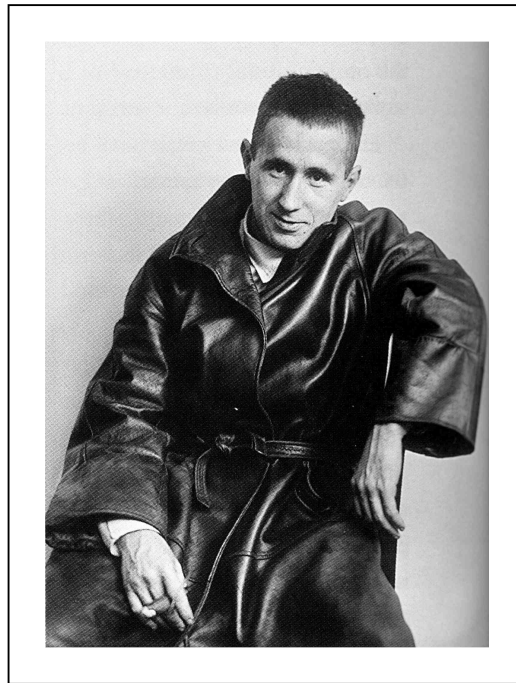
Si noterà che gli argomenti trattati nel capitolo iniziale si collocano al di fuori dell'arco cronologico individuato nell'oggetto della ricerca; ciò è dovuto al fatto che, prima di addentrarmi nel vivo dell'analisi delle opere di Edward Bond, David Hare e Sarah Kane, ho ritenuto opportuno soffermarmi brevemente su alcuni sistemi teorici e modelli formali particolarmente importanti per comprendere i tre autori. Pertanto il primo capitolo va inteso come un'introduzione, che fornisce una panoramica, volutamente sintetica e necessariamente parziale, della storia del teatro moderno

europeo attraverso alcune linee di sviluppo, la cui individuazione permetterà di articolare con maggiore chiarezza le tematiche oggetto dello studio.

Capitolo I

Linee di sviluppo del Novecento teatrale europeo

But at this place, at this moment of
time, all mankind is us, whether
we like it or not. Let us make the
most of it, before it is too late!
S. Beckett, *Waiting for Godot*



Bertolt Brecht, fotografato
alla fine degli anni venti

1. Il personaggio drammatico nel teatro moderno: esperienze significative tra Ottocento e Novecento

1.1 La nascita del teatro moderno: Ibsen, Antoine, Stanislavskij, Čecov

Per un'analisi critica della funzione e del significato del personaggio nella drammaturgia inglese contemporanea è indispensabile soffermarsi brevemente sulle esperienze che in maniera più significativa hanno caratterizzato il teatro europeo del Novecento. In tal modo sarà possibile mettere in luce alcuni degli elementi che, a mio avviso, hanno caratterizzato la scrittura dei drammaturghi che saranno al centro dei successivi capitoli di questa ricerca.

Per quanto possa sembrare paradossale, il teatro moderno europeo nasce, nella seconda metà dell'Ottocento, in un'area geografica situata alla periferia del continente: si è infatti generalmente concordi nell'attribuire a Henrich Ibsen (1828-1906) il merito di avere sperimentato una tecnica drammaturgica nuova, e di aver inaugurato una riflessione sulla scrittura teatrale che percorrerà l'intera cultura letteraria europea del Novecento.

Dopo il giovanile esordio come autore di testi drammatici in versi, Ibsen comincia a maturare l'idea che il dramma debba assumersi l'onere di rappresentare la realtà contemporanea e smascherare l'ipocrisia dei modelli sociali dominanti. Nel celebre *Casa di bambola* (1879), per esempio, il drammaturgo affronta il tema del matrimonio, denunciando il fondo oscuro di falsità e di crudeltà che si cela dietro i comportamenti virtuosi propagandati dalla società borghese. La protagonista del dramma, Nora, scopre a proprie spese che il sistema sociale e familiare del quale è parte mira a soffocare gli istinti più autentici e vitali degli individui, soprattutto delle donne, perché possa perpetuarsi l'ordine costituito. In un celebre monologo Nora annuncia al marito la propria drammatica decisione di lasciare il nido domestico (la *casa di bambola* del titolo) nella speranza di andare incontro a un destino più felice.

Il gesto della protagonista di *Casa di bambola* è anche un simbolo di ciò che vuole essere il teatro di Ibsen: una rottura netta con i modelli passato, la nascita di

un'arte nuova che chiami il pubblico a confrontarsi con situazioni dolorose eppure 'reali'. Nei capolavori degli anni successivi, tra i quali si annoverano *Spettri* (1881), *L'anatra selvatica* (1884), *Hedda Gabler* (1890), Ibsen analizza con maturità espressiva le passioni che motivano l'agire umano, in ciò seguendo i dettami del positivismo.¹ Tuttavia, qualsiasi tentativo di ridurre il dramma ibseniano alla sua mera cifra naturalista è destinato a non dare conto di una parte cospicua del suo significato. Com'è stato notato, di pari passo con il progredire della maturità artistica, le opere di Ibsen si arricchiscono di una componente simbolica che fa del testo drammatico il luogo di una complessità sconosciuta al teatro convenzionale.² Ciò nonostante, la profondità conferita al testo dalla dimensione simbolica non basterebbe da sola a infondere al dramma di Ibsen quella forza innovativa che ne fa il capofila dell'esperienza della modernità in teatro. Tale forza risiede nella costruzione del personaggio, al quale vengono conferiti uno spessore psicologico e una vita interiore credibile perché scissa e contraddittoria; da qui la statura *antierica* dei personaggi ibseniani, che apportano al testo un peso concettuale cospicuo. Ha scritto George Steiner: “[Nel dramma di Ibsen] gli assalti più pericolosi alla ragione e alla vita non vengono dal di fuori, come accade nella tragedia greca e elisabettiana: sorgono nell'anima vacillante. Ibsen parte dalla moderna scoperta della lotta e dello squilibrio presenti nella psiche individuale.”³ È dunque con Ibsen, prima che con i grandi drammaturghi del Novecento, che la forma teatrale comincia a divenire un'“impalcatura per la forma interiore”.⁴

In tal modo, sulla scena teatrale europea si assiste all'assottigliarsi del diaframma tra finzione e realtà, mentre i personaggi perdono l'immobilità monolitica che avevano in tanto teatro del passato e mostrano una natura più autentica, perché contraddittoria e problematica. Più che il meccanismo dell'intreccio drammatico, allora, divengono protagonisti della scena i personaggi come persone (o forse a ben

¹ È noto che fu per iniziativa di Zola che il dramma *Spettri* fu messo in scena a Parigi presso il “Théâtre Libre”, nel maggio del 1890.

² Molti studi critici hanno evidenziato il modo in cui Ibsen riesce a cogliere le istanze del naturalismo, coniugandole con uno spirito romantico mai veramente sopito in Europa. Cfr., ad esempio, F. Ferguson, *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 200: “La scena realistica di Ibsen presenta entrambi gli aspetti della condizione umana: il salotto fotograficamente accurato, in primo piano, soddisfa le esigenze del positivismo, mentre la vuota ma stimolante scena fuori dalla finestra – l'Europa come un vuoto morale, un'immensità inabitata – offre, per così dire, un disegno in bianco allo spirito insaziabile.”

³ G. Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti (1965), 1999, p. 254-255.

⁴ Ivi, p. 256.

vedere, nel caso di Ibsen, come attori di una classe sociale, la borghesia, di cui già il romanzo aveva cominciato a mostrare i lati deboli e oscuri). Con Ibsen si apre la stagione della modernità, non soltanto per il dramma, se è vero che lo stesso James Joyce, negli anni del suo apprendistato teorico e della sua formazione di artista modernista, elogiava, del maestro scandinavo, la capacità di dar voce alle istanze dell'uomo moderno.⁵

Con l'opera di Ibsen ha inizio una stagione di osmosi artistica fruttuosa e incessante tra romanzo e drammaturgia (lo stesso rapporto simbiotico tra poesia e teatro che si era sviluppato in epoca elisabettiana). Il dialogo con le esperienze più significative della scrittura narrativa caratterizzerà infatti le principali esperienze drammaturgiche del Novecento (basti pensare all'esordio di Beckett come autore di narrativa). Contemporaneamente a quanto avviene in forma sperimentale nel romanzo, il personaggio drammatico cessa di essere al servizio dell'intreccio e diviene un'entità problematica e multiforme, vero nucleo significante dell'opera.

Negli anni in cui Ibsen e il suo teatro conquistano notorietà internazionale, in Francia si realizza un'altra esperienza destinata ad avere profonde conseguenze nella storia del teatro contemporaneo. Nel 1883 nasce infatti a Parigi il "Théâtre Libre", il cui direttore André Antoine (1858-1943) sarà l'artefice di una vera e propria rivoluzione relativamente all'idea corrente di interpretazione e di messa in scena. Il programma di Antoine, che molto presto genera un'eco vastissima nei teatri d'Europa, è semplice: l'attore e la scenografia devono costantemente esprimere un senso di verità, che renda credibile ciò che avviene sul palcoscenico. Comincia allora ad affermarsi l'idea che lo spettacolo debba avere luogo dietro un'immaginaria "quarta parete". Tale concezione, che oggi ci appare connaturata alla forma stessa del teatro, influenza in maniera decisiva la drammaturgia del Novecento a partire da Antoine: anche le programmatiche infrazioni alla convenzione della "quarta parete", così frequenti nel teatro di Beckett e dei cosiddetti autori "dell'assurdo", non faranno che affermarne la validità. Ciò che tale concezione presuppone è l'esistenza di una forma, il dramma, che è autosufficiente ed assoluta. Tale *assolutezza* sarà al centro

⁵ Nel saggio *Ibsen's New Drama*, pubblicato nel 1900 sulla rivista "The Fortnightly Review" (tr. it. in James Joyce, *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggeri, Milano, Mondadori, 1992). In Inghilterra le traduzioni dei drammi di Ibsen ad opera di William Archer cominciarono ad apparire nel 1890, mentre un'edizione completa delle opere fu pubblicata tra il 1906 e il 1908.

del dramma novecentesco, che con essa dovrà necessariamente confrontarsi: per esasperarla, fino a farne l’emblema dell’alienante e claustrofobico vivere contemporaneo (si pensi a Sartre, Camus, o allo stesso Beckett); o per smascherarne continuamente l’inconsistenza, in un gioco metateatrale tra realtà e finzione gravido di spunti artistici e filosofici (si pensi a Pirandello, ma anche allo “straniamento” brechtiano).⁶

L’eco dei successi del “Théâtre Libre” e delle idee di Antoine giunse in tutta Europa e perfino in Russia. Proprio a Mosca, nel 1897, sulla scia dei rivoluzionari esperimenti condotti nell’ambito del teatro naturalista, un giovane e facoltoso attore dilettante, che diventerà famoso con lo pseudonimo di Konstantin Stanislavskij (1863-1938), con l’aiuto di un critico affermato, Nemirovič-Dančenko, e il sostegno di un ricco mecenate, ebbe l’idea di fondare un “Teatro d’Arte”. Il lavoro rigorosissimo che il giovane Stanislavskij intraprese sugli attori che entravano a fare parte della compagnia e sulle tecniche di messa in scena rivoluzionava completamente i tradizionali metodi di recitazione, ed ebbe conseguenze enormi sulla successiva storia del teatro europeo. Lo stile retorico e ampolloso del teatro di maniera venne definitivamente sostituito da un approccio di tutt’altro genere. All’attore, in linea con i presupposti teorici del naturalismo, veniva chiesta la completa immedesimazione emotiva nel personaggio da rappresentare, per mantenere costantemente un’impressione di verità della scena. Anche la scelta dei testi rispecchiava la volontà innovativa delle idee stanislavskijane, e per molti anni il “Teatro d’Arte di Mosca” arricchì il proprio repertorio con le opere più interessanti e moderne che la drammaturgia europea fosse in grado di produrre. L’eco del teatro moscovita varcò ben presto i confini della Russia, e il cosiddetto “metodo Stanislavskij” fu presto adottato nelle scuole di attori più all’avanguardia d’Europa e d’America. Lo stesso maestro russo ebbe modo di viaggiare e di diffondere personalmente le sue idee; a Parigi il suo incontro con Antoine Artaud influenzò profondamente le teorie di quest’ultimo.⁷

⁶ Sui tentativi di superamento del carattere assoluto del dramma è incentrato il celebre lavoro di Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, (1956) tr. it. Torino, Einaudi, 1962.

⁷ Due testi autobiografici che raccontano la sua esperienza di lavoro, *La mia vita nell’arte e Il lavoro dell’attore*, furono pubblicati da Stanislavskij rispettivamente nel 1924 e nel 1926.

L'anno successivo alla sua fondazione, il "Teatro d'Arte di Mosca" poté giovarsi del successo derivato dalla messa in scena di un dramma assai significativo. Si trattava de *Il gabbiano* di Anton Pavlovic Čechov (1860-1904), che già aveva sperimentato un'effimera apparizione, ed un clamoroso insuccesso, sulle scene moscovite qualche anno prima. Il gruppo di Stanislavskij si impegnò a mettere in luce il naturalismo e lo psicologismo del lavoro chechoviano, ma anche a valorizzarne le qualità poetiche. Il successo della rappresentazione stabilì le future e fortunate sorti del "Teatro d'Arte", e anche del drammaturgo, che al gruppo di Stanislavskij affidò la messa in scena dei suoi successivi lavori.

Ha scritto uno studioso di teatro russo:

Fu dall'incontro col "Teatro d'Arte" che derivò per Čechov la possibilità di essere interpretato in modo rispondente ai motivi interiori della sua creazione scenica, così come per il Teatro il modo di sperimentare i principi messi a base della propria opera di rinnovamento del teatro russo su un repertorio nuovo.⁸

Non c'è dubbio, d'altronde, che le opere di Čechov sanciscano il definitivo tramonto del teatro ottocentesco: oltre che riportare nei drammi le atmosfere rarefatte dei suoi racconti e la crisi della borghesia russa, l'autore, forse in misura ancora maggiore che Ibsen, apre le porte della scena alla rappresentazione dello spazio interiore dei personaggi. Dopo il debutto al "Teatro d'arte", sempre più in opere come *Lo zio Vanja* (1896), *Le tre sorelle* (1901) o *Il giardino dei ciliegi* (1904), viene impiegata una tecnica per cui lo spazio esterno evocato costituisce un correlativo dei territori interiori dei protagonisti. A questo proposito, Peter Szondi nota che in Čechov le innovazioni dei temi tradizionali della drammaturgia non intaccano in maniera sostanziale la struttura drammatica, che è ancora, in larga misura, tradizionale per quanto riguarda elementi quali il rispetto della linearità cronologica o la sostanziale unità di azione, e che bisognerà aspettare l'esperienza brechtiana per vedere completamente rivoluzionato il tradizionale assetto formale del teatro.⁹ In realtà, la stessa messa in discussione radicale del personaggio drammatico come entità funzionale all'intreccio teatrale fa del dramma un luogo completamente altro rispetto a ciò che era stato in passato. In particolare al dramma come

⁸ E. Lo Gatto (a cura di), *Teatro russo*, Milano, Bompiani, 1955, p. 621.

⁹ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, cit.

intreccio/azione, a partire da Ibsen e dal naturalismo, si sostituisce l'idea di dramma come narrazione/dialogo, che si apre a una vasta gamma di istanze, non ultime la rivelazione del mondo interiore dei personaggi o le rivendicazioni di ordine politico e ideologico.¹⁰

1.2 Il personaggio drammatico e la nuova drammaturgia

Sulla scena teatrale inglese la modernità si apre con l'opera di G. B. Shaw (1856-1950), dublinese di famiglia anglo-irlandese, che a partire dai primi anni novanta dell'Ottocento dedica la sua infaticabile vena di scrittore al servizio del teatro, fino all'anno della morte, dunque per un periodo di oltre cinquant'anni e con un canone forte di ben 53 opere. In realtà il valore di Shaw nell'ambito del teatro inglese del Novecento risiede per la maggior parte nelle opere che risalgono al periodo precedente la Grande Guerra, dal momento che i drammi scritti successivamente, pur caratterizzati da una eccellente vis comica e forti di una solidissima perizia drammaturgica, rimangono ancorati agli schemi già sperimentati nel precedente ventennio.¹¹ Per quanto riguarda la genesi del teatro di Shaw, fondamentale è l'influenza del dramma ibseniano, di cui del resto il drammaturgo irlandese si fece gran sostenitore, dedicandogli un saggio, *The Quintessence of Ibsenism* (1891), e numerosi articoli sulla *Saturday Review* (1895-97). Dal maestro scandinavo Shaw riprende l'idea di un teatro che dia voce a tematiche attuali che riguardano la società e i ruoli che le persone si trovano a svolgere all'interno di essa.

¹⁰ Per concludere questa breve panoramica sul *naturalismo* e per sancire i limiti entro cui il termine va inteso, rimandiamo a uno studio di Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1993. Presentando gli esiti più significativi del teatro di fine Ottocento, lo studioso nota che spesso ci si trova di fronte a elementi decisamente simbolisti e che comunque i modi di scrivere e le intenzioni artistiche dei drammaturghi e dei teatranti sono più eterogenei di quanto risulterebbe da una semplice adesione al *naturalismo*. Allegri conclude che "è la struttura drammaturgica [...] a far apparire unitario anche ciò che nasce da posizioni teoriche e poetiche differenti. Perché quello che per brevità continuiamo a chiamare «naturalista» è il modello di dramma che è restato nella cultura corrente come paradigma della drammaturgia moderna. Se si pensa alla definizione che Peter Szondi dà del dramma moderno – un rete di rapporti interumani, basati sul dialogo più che sull'azione, che coniugano gli avvenimenti sempre al presente, per costruire un dramma che è assoluto e autosufficiente in quanto contiene in sé ogni elemento necessario alla sua comprensione – è proprio a questa tipologia del dramma di fine Ottocento che corre il pensiero." (cit. p. 75).

¹¹ Cfr. P. Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992, e M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese*, Milano, Mondadori, 1981.

Da una tradizione squisitamente autoctona (si pensi, ad esempio, all'opera di Wilde), Shaw trae forza ironica e volontà iconoclasta.

A ben vedere, la lettura che Shaw fa del teatro di Ibsen è parziale e atta ad avvalorare le proprie idee. Membro attivo della "Fabian Society", Shaw vede nel teatro il mezzo per diffondere il proprio credo riformista, smascherare le ipocrisie e l'idealismo della società, istigando il pubblico a prendere posizione e a valutare criticamente le verità imposte dall'ortodossia borghese. E a tematiche di scottante attualità sono dedicate le prime raccolte di drammi, *Plays Pleasant and Unpleasant* (1898) e *Three Plays for Puritans* (1900). La tecnica utilizzata da Shaw prevede quasi sempre il rovesciamento ironico dei luoghi comuni del teatro convenzionale. Mrs. Warren, ad esempio, la protagonista di *Mrs. Warren's Profession*, è una tipica 'donna con un passato' di dumasiana memoria, che però in questo caso è ben orgogliosa della propria intraprendenza e dei vantaggi che il mestiere che esercita le procura; in *Caesar and Cleopatra* il drammaturgo, con spiccato gusto ironico, rovescia in chiave paradossale l'eroismo leggendario dei suoi storici protagonisti, attribuendo loro i difetti e le meschinità della gente comune; *Arms and the Man*, per parte sua, mette in ridicolo le eroiche velleità del militarismo.

Il teatro di Shaw viene apprezzato dal pubblico inglese, che ne gusta lo spirito arguto ed è stimolato dall'attualità degli argomenti trattati: è un "dramma di idee", in cui vengono affrontati e dibattuti una quantità di temi cari alla società civile, come il rapporto tra i sessi, la vita matrimoniale, la discriminazione tra le classi, la speculazione edilizia, le politiche assistenziali, il rapporto tra inglesi e irlandesi. Ciò che ci preme mettere in evidenza qui è il peso dell'influenza che l'opera di Shaw avrà sulle esperienze teatrali in Inghilterra nei decenni successivi, e gli elementi di continuità tra i suoi testi e i lavori dei drammaturghi che verranno dopo di lui. In questa prospettiva non sono tanto lo stile brillante, né le tematiche borghesi, o tanto meno le teorie pseudo-filosofiche che il drammaturgo professava circa "la forza vitale"¹² degli uomini, a fare di Shaw una figura chiave nel teatro inglese del Novecento. È piuttosto l'assunto morale che genera l'opera, nonché l'idea che il teatro debba ispirare i comportamenti del vivere civile, a fare di Shaw il capofila della drammaturgia inglese moderna, forse ben oltre quanto consentirebbe la statura

¹² Sul personale costruito ideologico di G. B. Shaw, che parte da Marx e Darwin per approdare a Lamarck, cfr. P. Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, cit..

artistica, sia pure robusta, delle sue opere. Portavoce di un preciso credo politico, nella fattispecie il riformismo dei fabiani, il drammaturgo per bocca dei personaggi elabora analisi, lancia sferzanti accuse, e propone le idee del suo gruppo. L'idea del teatro come strumento per incidere sulle coscienze della gente, dunque come mezzo di sostegno alla lotta politica, ha avuto gran fortuna in Europa e negli Stati Uniti a partire dal primo dopoguerra (vedremo tra breve le esperienze in tal senso di Artaud, Brecht, o dei gruppi di ricerca sperimentale), ma soltanto in Inghilterra si è sviluppata un robusta corrente drammaturgica che nel fine politico vede (almeno programmaticamente) la propria principale istanza. Addirittura, come vedremo più da vicino a proposito dell'opera di Edward Bond, negli anni settanta del Novecento tale concezione del mezzo teatrale si radicalizza al punto da far ipotizzare l'esistenza di uno *spazio diviso* tra autori politicamente coinvolti e autori disimpegnati.¹³ In realtà, come avremo modo di dimostrare nel corso di questo lavoro, tale netta linea di demarcazione non può e non deve essere tracciata, perché forme nuove e contenuti radicali si mescolano, dando vita a un panorama estremamente complesso.

Una linea drammaturgica completamente diversa rispetto a quella di G. B. Shaw è quella che vede la sua genesi nel teatro sardonico, grottesco e paradossale di Alfred Jarry, la cui opera più celebre, *Ubu roi*, rappresentata per la prima volta a Parigi il 10 dicembre del 1896, scatenò gran clamore di polemiche. Il dramma è, tra l'altro, una parodia del *Macbeth*: il protagonista Padre Ubu, proprio come il protagonista della tragedia di Shakespeare, decide, con l'aiuto di sua moglie, di impadronirsi del trono, trucidando barbaramente il re Vincislao; i personaggi di Jarry, però, sono l'esatto rovesciamento del sublime eroe tragico elisabettiano, e il loro linguaggio è oltremodo colorato e scurrile. Impadronitosi del potere, Ubu comincia a sbarazzarsi dei nobili e dei consiglieri che insidiano la sua autorità, fino all'inevitabile catastrofe finale, con l'arrivo dello zar di Russia che ripristina la giustizia e l'ordine del regno.

Lo spettacolo nasceva dagli ambienti parigini della sperimentazione simbolista, che avevano promosso la messa in scena e sostenuto il giovanissimo autore. Tuttavia

¹³ *Lo spazio diviso* è appunto il titolo di uno studio che S. Maiorana dedicava alle scene inglesi degli anni settanta (Venezia, Marsilio, 1984). L'assunto di base, comune a parecchi esponenti del mondo del teatro inglese di quel decennio, era la netta distinzione tracciata tra chi, tra i drammaturghi, utilizzava il teatro coraggiosamente per cambiare la società, e chi invece rifugiava dall'impegno per rifugiarsi nel "teatro dell'assurdo".

l'*Ubu roi* a una prima analisi appare lontanissimo dal gusto artistico tanto caro alla generazione simbolista, connotato com'è dalla ricerca dell'*Ideale*, della *Bellezza*, del *Mistero*. Al contrario, difficilmente si potrebbe concepire qualcosa di più impoetico dei grossolani e sboccati personaggi di Jarry. Il dramma tutto, infatti, abbonda di oscenità di ogni genere (celeberrimo è lo scandaloso “merdre!” che costituisce la battuta iniziale), che collocano l'opera decisamente in un registro basso/corporeo. Ed infatti il grande poeta irlandese W. B. Yeats, che faceva parte del gruppo che aveva promosso e sostenuto la messa in scena e che aveva assistito alla prima, anni dopo ne scriveva in termini ben poco lusinghieri.¹⁴

Qualcun altro però la pensava molto diversamente, e scorgeva nell'*Ubu* i sintomi di uno sconvolgimento profondo, fertile di sviluppi futuri, del teatro naturalista, e di una pratica di sovversione del linguaggio fino ad allora inusitata.¹⁵ Con Jarry insomma, come presto sarebbe diventato chiaro, il dramma rifiutava di obbedire alle regole della conversazione e alla verosimiglianza dell'azione e dei personaggi. Questa tendenza, occorre metterlo in evidenza con chiarezza, avrà grossa fortuna nel Novecento: si può addirittura affermare che la grandezza del dramma novecentesco sia il frutto dell'incessante alternanza, e nei casi migliori della mescolanza, tra questa concezione, anti-naturalista ma anche viscerale, corporea, e la tendenza opposta, del dramma che mira ad esplorare la psicologia e l'interiorità dei personaggi. Con la rappresentazione dell'*Ubu roi*, e con un personaggio che ben presto assurde alla dimensione di mito novecentesco, la cui sorte doveva superare di gran lunga la misera fortuna di cui godette in vita il suo autore, si apre una stagione ricchissima per il teatro europeo: a quel dramma si ispireranno infatti innanzitutto le Avanguardie, che del teatro faranno un luogo privilegiato per la sperimentazione (fino a giungere a postulare l'autonomia della scena rispetto al testo scritto dal drammaturgo); poi, nella seconda metà del secolo, 'sotto il segno di *Ubu*' fioriranno le eterogenee esperienze di drammaturghi che, attraverso il rovesciamento ironico e

¹⁴ Il testo di Yeats è in *Autobiographies*, London, 1955, ed è riportato da M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia*, Roma, Abete, 1978, pp. 155-156.

¹⁵ In una lettera, Mallarmé scriveva all'autore dell'*Ubu roi*: “Ci avete messo davanti con rara e durevole maestria un personaggio prodigioso e la sua ciurma, come può fare uno scultore sobrio e drammaticamente saldo. Quest'opera rientra nel repertorio del gusto più elevato e mi ossessiona.” S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*, in M. Mazzocchi Doglio, cit., pp. 155.

il ricorso al paradosso, daranno voce ad una componente fondamentale della sensibilità moderna.

Abbiamo visto fin qui che, a partire dal naturalismo, e con l'esclusione dei momenti di sperimentalismo più radicale, il teatro moderno affida al personaggio drammatico gran parte del significato dell'opera. Di conseguenza la scrittura teatrale si sforza di creare personaggi a tutto tondo, che rispondano alla modernissima istanza che l'arte debba rappresentare finanche i più reconditi anfratti del sentire umano. In realtà, come ben insegna la storia del romanzo modernista europeo, è la letteratura tutta che con il Novecento opera una riflessione profonda sulla rappresentabilità del reale. E la storia del dramma, in questo secolo in maniera particolare, è indissolubilmente legata, come abbiamo già notato, alla storia della letteratura nel suo complesso. Lo dimostra, tra l'altro, la presenza di numerosi autori le cui incursioni nel genere drammatico hanno prodotto pregevoli risultati. Tra questi un posto centrale all'interno del nostro discorso è occupato da Luigi Pirandello (1867-1936).

Com'è noto, Pirandello cominciò a scrivere per il teatro quando era già un romanziere affermato, e al principio si limitò a trasporre in forma drammatica alcuni dei suoi racconti, dietro consiglio di amici che praticavano il mondo del teatro. Tuttavia l'artista dovette ritenere che la scrittura teatrale fosse assai affine alla propria sensibilità, se, a partire dal 1917, con *Così è (se vi pare)* cominciò una straordinaria e ricchissima produzione di testi drammatici, destinata ad occupare un posto centralissimo nella storia del teatro del Novecento. A ben vedere c'è un'intuizione di fondo che fa di Pirandello l'autore di un modo estremamente originale di concepire il senso del teatro. Lo scrittore scopre che il genere drammatico possiede per sua natura una serie di elementi di irriducibile ambiguità (il rapporto tra attore e personaggio, l'assenza di un narratore che possa commentare l'azione, etc.), e che pertanto si presta in maniera particolare a esprimere quella sua visione della realtà, già manifestata nei romanzi, come dialettica, interpretabile in modi opposti e dunque priva di una sua oggettiva consistenza. L'uso della forma del dramma come metafora dell'ambiguità della realtà trova la sua massima espressione nei *Sei personaggi in cerca di autore* (1921) e in generale nei drammi del "teatro nel teatro", ma è invero il motivo ispiratore di gran parte dell'opera drammatica

pirandelliana. L'ossessione rispetto all'indecifrabilità del reale, e la 'scoperta' della perfetta rappresentabilità di tale ossessione nella polifonia delle voci che compongono il testo drammatico, è un'eredità alla quale pochi drammaturghi dopo Pirandello hanno potuto sottrarsi.

Nel Novecento molti scrittori sono approdati al teatro dopo essersi affermati come poeti o romanzieri. È il caso di J. P. Sartre e A. Camus, per i quali il ricorso alla scrittura drammatica accompagna l'elaborazione del pensiero filosofico. Entrambi gli autori utilizzano la forma tradizionale del dramma, quella chiusa e "assoluta", sfruttando al fine dell'elaborazione del senso gli stessi elementi che lo costituiscono. Centro indiscutibile dell'azione è il personaggio, chiamato a riflettere sulla propria condizione esistenziale, a confrontarsi con altri individui, e ad affrontare una realtà esterna che è integralmente racchiusa nello spazio immaginario del palcoscenico. Jean-Paul Sartre (1905-1980), in particolare, sfrutta la struttura chiusa del dramma per rappresentare situazioni di angustia¹⁶ (come ad esempio la prigionia di alcuni detenuti politici), che diventano una metafora della condizione umana che, così come l'intende l'autore, è caratterizzata da un profondo senso di isolamento dal mondo sofferto dall'individuo. Illustrano bene questo procedimento opere come *Morti senza tomba* (1946), che mette in scena alcune ore, trascorse in una cella, che precedono l'esecuzione capitale di sei membri di un gruppo della Resistenza, e soprattutto *A porte chiuse* (1944), che presenta tre personaggi in un salotto, che si tormentano e si affliggono a vicenda, fino a scoprire che il loro tormento non avrà fine, perché sono già morti e si trovano all'inferno. L'utilizzo dello scenario tradizionale del dramma borghese, il salotto, che già in Ibsen aveva iniziato a caricarsi di significati inquietanti, serve qui da un lato a concludere l'avvenuto rovesciamento dei valori (il salotto borghese è *l'inferno*), dall'altro è atto a rappresentare, in un rapporto di contiguità metonimica, il dramma stesso, che, con la più classica delle metafore, è la vita. Questo recupero della funzione del testo teatrale come specchio dell'esperienza della vita di ogni individuo, dunque come universale 'laboratorio' di cui la società si serve per elaborare i significati della realtà, è alla base di alcuni degli esiti più interessanti della drammaturgia

¹⁶ P. Szondi parla di una sostanziale affinità tra l'esistenzialismo e quella che lui chiama la "drammaturgia dell'angustia" (*Teoria del dramma moderno 1880-1950*, 1956, cit., p. 83).

novecentesca. In altre opere, come ad esempio *Il diavolo e il buon Dio* (1951), Sartre chiama in causa i personaggi per dibattere i temi filosofici a lui cari.

Anche Albert Camus (1913-1960) utilizza il teatro per dar voce alla propria visione del mondo (che è anche al centro dei suoi due romanzi e di una serie di scritti filosofici). Una concezione del destino dell'individuo come assurdo e beffardo è alla base di uno dei primi drammi: *Il malinteso* (1944) racconta l'alienata quotidianità di una madre e di una figlia, che per denaro assassinano i rari viandanti che si fermano presso la loro locanda. La tragedia si consumerà quando uccideranno il figlio-fratello, non riconosciuto dopo un'assenza di molti anni. Lo stesso tema è oggetto delle riflessioni del protagonista del dramma più celebre di Camus, *Caligola* (1938). La vicenda elabora liberamente le tristi gesta del noto imperatore romano: Caligola, in seguito alla precoce scomparsa della sorella, cui era legato da un rapporto di intensissimo e incestuoso amore, fa esperienza dell'assurdità del mondo e dell'insensatezza dell'agire. Decide perciò di utilizzare il proprio potere oltre il limite di ciò che è dato all'umano, e comincia a dispensare morte alla maniera cieca del destino. Si ha qui il caso di un personaggio drammatico che è il fulcro stesso dell'opera, e che con la sua eloquenza degna di un filosofo scandisce gli atti della sua tragedia. Al di là dell'espedito tematico che consente un simile concentrazione dell'azione drammatica su un singolo individuo (Caligola, a differenza degli anteroi tipici del teatro moderno, è un principe, come Amleto, e dunque possiede un'abilità retorica che gli consente di accompagnare coi suoi soliloqui lo svolgersi della vicenda), il testo di Camus indugia sulla qualità estetica del linguaggio, dimostrando che talvolta essa sola è sufficiente a fare grande un'opera teatrale.

Figura assolutamente centrale del teatro e della letteratura del Novecento, Samuel Beckett (1906-1989) pone al centro della sua opera una concezione davvero innovativa del testo drammatico, pur se intrisa di quanto di più significativo era stato espresso delle esperienze teatrali avanguardistiche della prima metà del Novecento e direttamente influenzata dall'opera dei modernisti. In verità, nonostante la presa di distanza nei confronti della letteratura modernista operata da Beckett ad un certo punto della propria vicenda artistica (e in particolare immediatamente prima della scelta di abbandonare la lingua inglese e di cominciare a scrivere in francese), non si

può fare a meno di vedere nella sua opera lo sviluppo, per quanto estremo, di una linea di ricerca a lui preesistente e ben individuabile. In questa prospettiva il primo e celeberrimo testo beckettiano rappresenta l'estrema propaggine della fervente indagine delle forme del linguaggio tanto dei modernisti che delle avanguardie, il punto di non ritorno che chiude un'epoca. In *Waiting for Godot* (scritto in francese all'inizio del 1949 e successivamente tradotto in inglese dallo stesso autore) viene sferrato l'ultimo, definitivo attacco a quel *modello narrativo* di rappresentazione del mondo, già messo in crisi da decenni di ricerca letteraria: nessuno spiraglio è lasciato alla possibilità di una qualche azione che a sua volta conferisca un senso all'umana vicenda (se non come rovesciamento parodico, come la 'performance del pensare' di Pozzo e Lucky). La messa in scena di un testo nel quale *non accade assolutamente nulla* e in cui l'unica azione è costituita dall'ininterrotta attesa del titolo, rappresenta la (paradossale) sintesi di decenni di riflessione modernista sull'arte e sulla scrittura chiamata a esprimere l'esperienza umana ben oltre il mero succedersi degli accadimenti. Il rifiuto della linearità narrativa e della sequenzialità logica si accompagna alla rivendicazione, da parte dello scrittore, di poter dilatare o restringere a piacimento il tempo all'interno della rappresentazione artistica, per meglio assecondare la dinamica della vita interiore. L'opera è anche il frutto della volontà di individuare un linguaggio letterario aperto alle aporie del reale,¹⁷ che in Beckett sfocia nella disarticolazione della comunicazione e nella ricerca di un *non linguaggio*, perché ogni stile è irreversibilmente inquinato da significati preesistenti: da qui la scelta di abbandonare la propria lingua madre e di 'adattarsi' a una lingua straniera; la prosa sofferta, frutto della scrittura in una lingua che non è quella natale, è il correlativo di una comunicazione costretta a formulare con fatica il proprio oggetto. Il significato ultimo del dramma, e la metafora che lo rappresenta, vengono offerti allo spettatore con ironica chiarezza: nel mondo contemporaneo Godot non arriva, e l'individuo non può approdare ad alcun modello, metafisico o razionale, che ne motivi l'esistenza.

Nella prospettiva della storia della drammaturgia contemporanea, *Waiting for Godot*, e a seguire l'intera produzione drammatica beckettiana, apre la strada ad un modo completamente nuovo di concepire il testo. Com'è noto, Beckett aveva

¹⁷ L'influenza di Joyce sull'opera di Beckett è a tutti ben nota, e non occorre insistervi in questa sede.

esordito come romanziere e solo in un secondo tempo, quasi per caso, si accostò alla scrittura teatrale; successivamente prese l'abitudine di seguire le produzioni dei suoi lavori drammatici come spettatore delle prove, come consulente e infine come regista. La sua vocazione sperimentale lo portò a cimentarsi in modelli drammatici diversi (monologhi, atti senza parole, radio drammi). In realtà, proprio come era avvenuto per Pirandello, Beckett scopre nel genere drammatico un mezzo particolarmente adatto ad esprimere la propria visione del mondo. In effetti, a ben vedere, Beckett opera su alcune strutture logiche e sintattiche che tipicamente costituiscono il testo drammatico, per rovesciarne radicalmente il valore nell'equilibrio del significato globale dell'opera. Alessandro Serpieri, in un bel saggio¹⁸, sottolinea l'uso anomalo che l'autore di *Godot* fa di elementi che generalmente sono fondanti per la coerenza semantica, soprattutto a teatro, come l'anafora o la deissi. In Beckett essi generano una costante confusione di senso, dal momento che non garantiscono la continuità del riferimento iscritta nel loro significato grammaticale. I pronomi personali, ad esempio, vengono meno alla loro funzione di rimando a soggetti già identificati precedentemente nel testo e sono utilizzati in maniera casuale, con un palese effetto di svuotamento del significato del messaggio. Ancora, i deittici spaziali non sono accompagnati dai gesti che dovrebbero completarne il significato [Vladimir: "Where", Estragon (*without gesture*): "Over there"]¹⁹, mentre i riferimenti temporali (ieri, oggi, domani) sono generalmente utilizzati in maniera arbitraria e non garantiscono una coerenza logica. Anche l'espedito narrativo dell'ellissi viene utilizzato da Beckett in maniera dirompente rispetto al significato logico di ciò che viene rappresentato (si pensi a quando, in *Krapp's Last Tape*, il nastro registrato dal protagonista si interrompe in punti che sarebbero cruciali alla comprensione della storia). I nomi propri stessi, infine, "sono provvisori, e non garantiscono un'identità".²⁰

Insieme alla sovversione del tessuto logico grammaticale, vi è in Beckett una palese violazione della verosimiglianza del contesto e un'insistenza sulle situazioni anomale e bizzarre. I personaggi (per i quali non è possibile parlare di coerenza

¹⁸ A. Serpieri, "Oltre il moderno: Samuel Beckett", in F. Marengo, (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Utet, 1995, vol. III.

¹⁹ S. Beckett, *Waiting for Godot* (1956), London, Faber and Faber, 1965, p. 9.

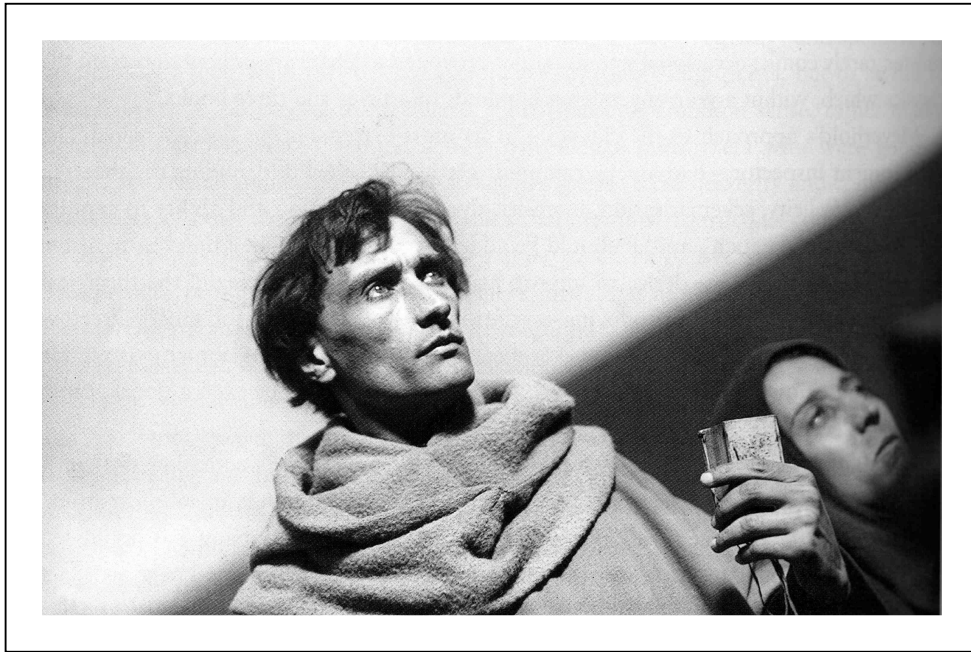
²⁰ A. Serpieri, "Oltre il moderno: Samuel Beckett", cit., p. 749.

psicologica) sono generalmente monopolizzati da ossessioni personali e riproducono sempre il medesimo genere d'azione: in *Happy Days* (1961), la protagonista, Winnie, nel corso dei due atti del dramma, solo occasionalmente interrotta dal consorte, pronuncia un lunghissimo soliloquio nel quale riproduce una conversazione da salotto, incurante del fatto di essere sprofondata nella terra fino all'altezza del bacino.

L'effetto complessivo generato nello spettatore dai drammi di Beckett è quello di un generale disorientamento, dal momento che è necessario continuamente cercare di ricostruire il valore e lo scopo delle azioni (o sarebbe meglio dire non-azioni) che si vedono rappresentate. Questa autentica autocombustione dei meccanismi comunicativi del dramma ha riscontrato grande fortuna in autori successivi, come Pinter, Ionesco, Albee, Stoppard, Genet.

Beckett possiede, poi, una cifra stilistica assolutamente personale e ineguagliata, fatta di personaggi larvali, abissi di solitudine e incomunicabilità radicale, disperata ricerca di percezioni che possano ricordare al soggetto di esistere ancora, voci e corpi disarticolati che occupano lo spazio altrimenti desolato della rappresentazione scenica. Ma tutto questo fa parte dell'opera di una artista di immensa statura, sul quale in questa sede non è possibile soffermarci oltre.

2. Le “teorie del teatro”: Artaud, Brecht, il Living Theatre



Antonin Artaud in *The Passion of Joan of Arc*, diretto da Carl Dreyer

Per tutto il Novecento, in continua dialettica con un’idea di teatro in cui l’autore del testo è il primo responsabile dell’esperienza artistica, si è affermata una concezione del teatro come evento che travalica il testo drammatico, ma del quale vengono di volta in volta evidenziate le varie componenti costitutive (scenica, acustica, corporea, etc.). Secondo un’idea sviluppatasi con il contributo decisivo dell’esperienza di Stanislavskij e di Artaud, e poi diffusa nella pratica di un gran numero di artisti teatranti, il regista è la figura centrale nell’elaborazione dell’opera teatrale, poiché crea lo spettacolo e ne organizza i significati, scavalcando l’autore e reinterpretando artisticamente il testo. Non potendo in questa sede, per ovvi motivi, trattare in dettaglio questo importante capitolo della storia del teatro novecentesco, ci limiteremo a indicare quelle esperienze che a nostro avviso hanno contribuito in maniera decisiva al progredire dell’elaborazione teorica intorno all’arte del teatro, e che hanno avuto un’influenza tangibile sui drammaturghi che costituiscono l’oggetto del presente studio.

Abbiamo già avuto modo di notare, nel paragrafo precedente, come la teoria e prassi del naturalismo in drammaturgia si accompagnasse, in un rapporto di spinte e influenze reciproche, all'opera di uomini di teatro, come Antoine e Stanislavskij, che nella pratica scenica interpretavano le modalità del profondo mutamento delle forme drammatiche. Questo rapporto di interscambio costante tra pratiche teatrali e scrittura drammatica ha continuato a giocare un ruolo decisivo nella produzione artistica novecentesca. Nella seconda metà del secolo l'opera di numerosi drammaturghi è stata in particolare influenzata dall'esperienza di Antonin Artaud (1896-1948). L'elaborazione teorica di Artaud prende forma negli anni in cui il cinema (dapprima muto, poi sonoro) si affermava come "legittimo aspirante all'egemonia dello spettacolo".²¹ Il teatro si trovava allora, proprio come era capitato alla pittura con il diffondersi delle tecniche fotografiche, a dover difendere la propria ragion d'essere e a dover affermare al contempo la propria specificità. Parliamo di elaborazione teorica nel caso di Artaud perché questo particolarissimo filosofo/poeta, che del teatro ha fatto la sua ragione di vita, assume nella storia del teatro novecentesco una centralità che va ben al di là di quanto potrebbero far pensare le sue episodiche prove poetiche e di regia. Ha scritto Franco Ruffini:

Come uomo di teatro, è stato un attore inaffidabile, e un regista più ricco di idee che della capacità di realizzarle. Il suo unico spettacolo dal testo alla recitazione alla regia, *Les Cenci* del 1935, fu un fallimento senza appello. Eppure è al centro del teatro del nostro secolo, e del teatro in generale. Perché?²²

L'ingresso di Artaud nella vita artistica parigina avviene all'inizio degli anni venti, quando il giovanissimo attore, reduce da lunghi periodi di cura in clinica per una malattia nervosa, comincia a frequentare i teatri della capitale francese. Poi è la volta dell'ingresso nel movimento surrealista, da cui verrà espulso per la mancata adesione al marxismo. Infine, nel '27, le sue idee sul teatro vedono un primo momento di concreta realizzazione con la fondazione, intrapresa insieme a Robert Aron e Roger Vitrac, del "Teatro Alfred Jarry". Qui Artaud comincia a tentare di mettere in pratica le sue rivoluzionarie idee sul teatro. Gli esiti, tuttavia, sono ben poco soddisfacenti, sia per le condizioni di estrema precarietà economica in cui

²¹ F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 90.

²² Ivi, p. 7.

vengono realizzate le messe in scena, sia per l'ostilità dei critici e dei surrealisti, ma anche probabilmente per il carattere poco pragmatico dell'idea artaudiana. Tuttavia il giovane ispiratore dell'esperienza del "Teatro Jarry" (che si concluse a soli due anni dalla sua fondazione, nel '29), non abbandona il progetto di riformare radicalmente l'arte del teatro rigenerandone il significato, e continua a perfezionare le proprie teorie negli anni trenta. Nel 1931, in occasione di una rappresentazione per l'Exposition Coloniale, Artaud conosce il teatro balinese, e in esso riscopre un'arte non viziata dalle esigenze commerciali e affine all'essenza spirituale dell'individuo. Inizia, con lo scritto *Sul teatro balinese*, la redazione di una serie di saggi tesi a delineare la propria idea di teatro, i più celebri tra i quali, *Il teatro e la peste* e *Il teatro e la crudeltà*, sono diventati dei veri classici per intere generazioni di teatranti.²³ Il punto di partenza è l'esigenza di riscoprire la *necessità* del teatro, ovvero ciò che rimane come specifica ragion d'essere di questa arte nell'epoca delle comunicazioni di massa e della riproducibilità tecnica del prodotto artistico; Artaud ritrova tutto questo nel rapporto tra attore e pubblico. L'attore è *il corpo vivo in azione*, e a lui è affidata la vera essenza e l'unicità dell'atto teatrale; lo spettatore, a sua volta, deve sperimentare un coinvolgimento totale e viscerale nello spettacolo rappresentato. È il progetto del Teatro della Crudeltà:

Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze, il teatro deve rinnovarsi. Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al suo raziocinio, il Teatro della Crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade.

Se si vuol ritrovare la sua necessità, bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra, e nella pazzia.²⁴

L'intuizione di fondo, che avrebbe incontrato grossa fortuna nei decenni a venire, è l'esaltazione del significato catartico del teatro, e della violenza che nello spettacolo deve essere rappresentata per purificare la società mediante la liberazione

²³ I saggi di Artaud sono stati tradotti in italiano da Ettore Capriolo e raccolti nel volume A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

²⁴ Ivi, pp. 200-201.

delle forze oscure e deterioranti degli individui, che saranno elaborate e sconfitte attraverso la rappresentazione.

Come vedremo, alcuni dei più interessanti esiti teatrali e drammaturgici a partire dagli anni '50 in Europa e negli Stati Uniti, fino al cosiddetto "In-yer-face theatre" negli anni novanta in Inghilterra, non potrebbero essere compresi prescindendo da quanto viene teorizzato in questi brevi, ma densissimi saggi di Artaud. Basti pensare che nel 1963-64, nel pieno di un periodo di intensa ricerca teatrale in Inghilterra, il grande regista Peter Brook, insieme all'americano Charles Marowitz, organizzava per la Royal Shakespearian Company una stagione di lavoro interamente dedicata al Teatro della Crudeltà, conclusasi con la messa in scena, rimasta celebre, del *Marat Sade* di Peter Weiss, in cui tutti gli attori recitavano la parte di malati di mente ed il pubblico era invitato ad assistere alla rappresentazione come se davvero si stesse svolgendo all'interno di un manicomio.

Se Artaud ha assunto la statura del grande teorico, pur avendo prodotto spettacoli di scarso valore artistico, tutt'altro discorso deve essere fatto per il lavoro teorico e per l'opera di Bertolt Brecht (1898-1956), di cui ci occupiamo ora per sottolinearne l'enorme importanza nella storia del teatro del Novecento e la diretta influenza sul teatro inglese a partire dagli anni sessanta.

Bertolt Brecht cominciò a scrivere per il teatro all'inizio degli anni venti, e sin dalle prime opere, in stile tra l'espressionista e il naturalista, portò avanti una vocazione spiccatamente critica nei confronti dello sfruttamento perpetrato dalla società civile ai danni della povera gente. Fondamentale fu l'incontro con il musicista Kurt Weill (1900-1950) con il quale Brecht cominciò molto proficuamente a collaborare. Di grande importanza, come vedremo, per la concezione brechtiana del teatro, è l'uso della musica inscritta nel testo drammatico. I due composero insieme nel 1928 *L'opera da tre soldi*, trasposizione di *The Beggars Opera* di John Gay, del 1728. Nel frattempo Brecht si avvicinava sempre più alle teorie marxiste e andava formulando un'idea di teatro che potesse con esse conciliarsi. Nel 1933 con l'avvento del nazismo fu costretto a lasciare la Germania e cominciò così una lunga vita di esule.

Negli anni che seguirono Brecht produsse una serie di scritti teorici e numerose opere teatrali: a tutte è sottesa l'innovativa idea del Teatro Epico. Per struttura *epica* Brecht intende una rottura della autoreferenzialità del testo drammatico a favore dell'introduzione di momenti che possano commentare l'azione rappresentata. L'idea è che lo spettatore non debba passivamente essere coinvolto nell'azione, ma sia portato a comprendere le cause che motivano la vicenda rappresentata, elaborando così un suo giudizio critico. Da qui l'insistenza da parte di Brecht su elementi atti a favorire lo *straniamento* dello spettatore, individuati nello stile di recitazione, nell'interruzione dell'azione da parte del canto e della musica, negli effetti innaturali prodotti da luce e scenari, nelle proiezioni di documenti, etc.. A tutto ciò si aggiunge la *storicizzazione* del testo, ovvero la collocazione della vicenda in un contesto storicamente lontano dalla realtà del pubblico (il XVII secolo per *Vita di Galileo*, le guerre napoleoniche per *Madre Coraggio*, etc.) al fine di favorire la distanza critica.

Il teatro è inteso dunque in primo luogo come strumento per creare una coscienza critica, e dunque per incidere concretamente sulla società. Con questa idea Brecht, al suo ritorno nella Germania Orientale dopo la guerra, fondò la compagnia del Berliner Ensemble, che avrebbe contribuito in maniera determinante a diffondere le rivoluzionarie idee del Teatro Epico. Ma l'importanza di Brecht è nell'essere riuscito a coniugare una teoria forte con una nuova tecnica drammaturgica.

Ha scritto Luigi Allegri:

Quella brechtiana, per l'enorme influenza che ha avuto nella sua e nelle epoche successive, è divenuta una delle poche idee di teatro in qualche modo universali e riconosciute dal Novecento, assieme a quella stanislavskiana e a quella artaudiana. Ma mentre Stanislavskij e Artaud erano solo registi-attori e teorici ma non drammaturghi [...], Brecht è, oltre che regista e teorico, anche letterato, poeta e drammaturgo. Questo per dire che con Brecht, dopo o comunque a lato della teorizzazione dell'autonomia della scena, riprende centralità nel dibattito culturale novecentesco la teorizzazione del testo drammaturgico come teorizzazione sul teatro (e non solo sulla letteratura). Nella dialettica sempre riproposta tra professionisti del teatro e letterati che periodicamente intervengono a proporre nuove regole e nuove Riforme, con Brecht alla fine le due linee trovano una conciliazione nella sua stessa persona. Di qui la forza della teoresi brechtiana, che offre riflessioni sia per una teoria della scena (tecniche di recitazione, composizione dello spazio, sintassi degli elementi scenici) sia per una teoria del testo.²⁵

²⁵ L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., pp. 149-150.

A questa ‘totalità’ dell’esperienza brechtiana si deve probabilmente la fortuna che le forme del Teatro Epico hanno incontrato nella storia del teatro del secondo Novecento (e in maniera molto particolare su tutta una generazione di drammaturghi inglesi). A ben vedere l’idea brechtiana salda insieme una concezione sperimentale, alternativa, di teatro, con una scrittura fortemente realistica, che rimanda transitivamente al contesto della realtà contemporanea e dunque è atta a funzionare come precisa critica sociale e a farsi sostegno (almeno nelle intenzioni degli autori) di una strategia politica antagonista.

Ma che la forma *epica* del dramma nella concezione brechtiana costituisca davvero un nuovo rapporto tra autore e pubblico, come era nelle intenzioni dell’autore, istaurando tra di essi un dialogo alla pari, è più un auspicio che una concreta realtà: “La funzione aristocratica e «affermativa» dell’arte, che in Brecht usciva dalla porta della catarsi aristotelica, rientrava dalla finestra della scienza emanante dall’alto.”²⁶ In altre parole, il dramma che vuol proporsi come *exemplum*, come percorso per l’assunzione di una consapevolezza, rischia di porsi aristocraticamente come imperativo ideologico. In Brecht, tuttavia, l’impianto fortemente didascalico della rappresentazione, che di per sé sarebbe luogo di intrinseche contraddizioni, è compensato da una scrittura capace di generare quella dialettica di prospettive che, a dispetto di ogni dichiarazione programmatica, è percepibile nel testo.²⁷ Lo stesso effetto “straniante” che lo spettacolo si propone è in qualche modo sospeso e contraddetto dal potere emotivo della parola brechtiana.²⁸ Del resto, la giustapposizione di scene slegate da logiche concatenazioni causali, in tendenza contraria a quanto dettato dal teatro aristotelicamente inteso, se da un lato non annulla il realismo delle singole sezioni, dall’altro non garantisce quella obiettività che si propone, giacché il riordino delle spinte causali delle azioni è imposto a priori dal drammaturgo. Insomma, “demandando all’arte dei compiti propri della scienza” Brecht “viene a cadere in contraddizioni insolubili, che supera

²⁶ C. Cases, “Nota introduttiva” a B. Brecht, *I capolavori*, Torino, Einaudi, 1998, p. XLII.

²⁷ Quella “oscillazione tra motivi stoici ed epicurei” che “domina tutta l’opera di Brecht” (Ivi, p. XIV).

²⁸ Ne è un esempio il problema della ricezione di *Mutter Courage und ihre Kinder (Madre coraggio e i suoi figli)* (1939). Nonostante la protagonista Anna Fierling fosse, nelle intenzioni dell’autore, un personaggio negativo da cui prendere le distanze, il pubblico la vedeva come un’eroina dell’istinto vitale e materno. Questo portò Brecht a introdurre alcune modifiche nel testo, ma soprattutto a insistere sulla necessità di recitare il ruolo con il massimo distacco.

nella prassi solo grazie alle sue potenti doti artistiche”²⁹ Ora, se è evidente che l’obiettivo politico dell’arte, che nel teatro brechtiano è inscindibile dalla prassi artistica, nasce non a caso in un periodo storico (tra le due guerre) particolarmente tragico, che esige l’urgenza di un’assunzione critica di responsabilità (come è dimostrato, negli stessi anni, dal fiorire del romanzo e dalla poesia di impegno politico), pure è la stessa forma del Teatro Epico che si impone nei confronti del teatro tradizionale con la forza di una rivoluzione, analogamente a quanto avveniva col teatro di Beckett. L’opera di Brecht, dunque, ammirevole nel suo intento didascalico e politico (pur se in tale prospettiva non priva di contraddizioni), e mirabile nei suoi esiti, arricchisce l’esperienza teatrale novecentesca di numerosi spunti formali destinati ad influenzare il lavoro di autori e registi nei decenni successivi. Innanzitutto, per il fatto stesso di costituire una novità, di porsi in prospettiva eversiva rispetto alla ristagnante tradizione, il Teatro Epico di Brecht infonde nuovo vigore al genere drammatico. La drammaturgia brechtiana, inoltre, sostituisce al linguaggio evanescente del teatro naturalista un linguaggio saldo e concreto. Per quanto riguarda l’inclusione all’interno del testo di elementi e linguaggi eterogenei, come pure la stessa concezione epica, narrativa, del testo drammatico, il Teatro Epico di Brecht istituzionalizza elementi che già costituivano una tendenza forte del teatro moderno, almeno negli esiti più sperimentali. In questo senso, il teatro aristotelico era già morto da almeno due secoli.

Mentre in Europa l’esperienza brechtiana raccoglieva diffusi consensi, anche negli Stati Uniti si andavano elaborando nuovi modi di intendere la scena. Il 15 agosto 1951 a New York City si tenne lo spettacolo inaugurale del Living Theatre, presso l’appartamento privato dei fondatori del gruppo, i giovanissimi Julian Beck e Judith Malina. Dovranno passare più di dieci anni perché il Living Theatre si affermi negli Stati Uniti, e anche in Europa, come uno dei gruppi più interessanti nel campo della ricerca teatrale. Ma già all’inizio degli anni ’50 erano chiare ai due fondatori le istanze ispiratrici che avrebbero portato all’elaborazione di una cifra stilistica e tematica assai peculiare. Beck e Malina, dunque, intendono fin dal principio portare avanti il progetto di innovare in maniera sostanziale le tradizionali tecniche di

²⁹ C. Cases, “Nota introduttiva”, cit., p. XXIII.

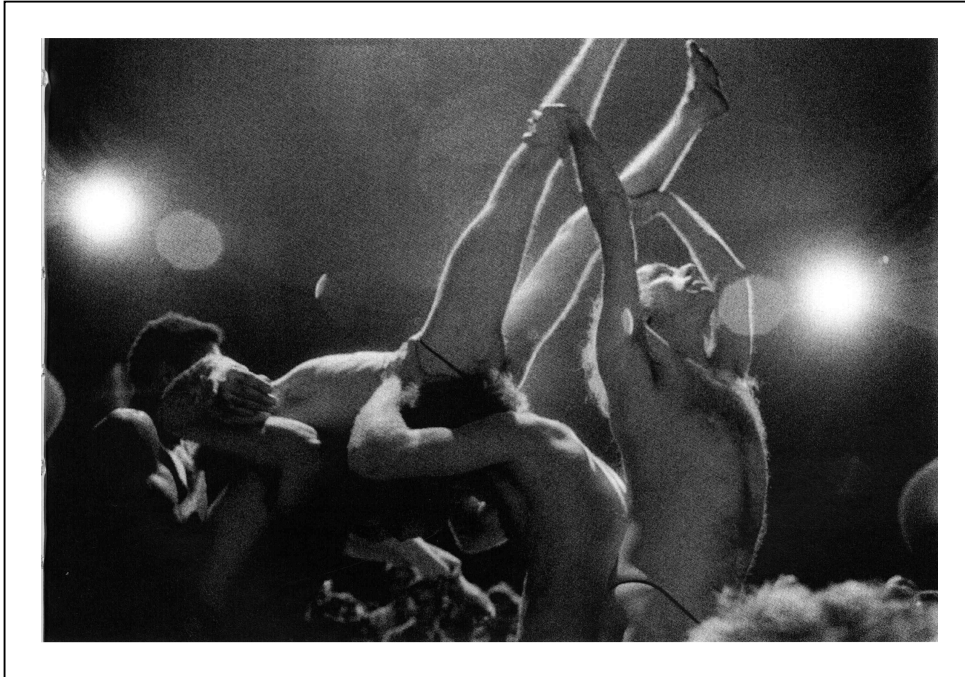
costruzione dello spettacolo teatrale, per risvegliare l'interesse di un pubblico sempre più passivo e distaccato. Beck e Malina non sono dei drammaturghi (almeno nel senso classico con cui generalmente si intende il termine), ma attingono a piene mani dalla tradizione del dramma novecentesco per trovare ciò che possa adattarsi alla loro idea di messa in scena, rielaborando i testi con un metodo che prevede un intenso lavoro di gruppo. In particolare, in una prima fase (all'incirca fino alla metà degli anni cinquanta), il Living Theatre si misura con la tradizione del "dramma poetico" (Lorca, Eliot, Auden, Stein, Goodman e altri). In una seconda fase, man mano che si va delineando con maggiore chiarezza l'idea che lo spettacolo teatrale deve coinvolgere al contempo "il corpo, l'intelletto, le viscere", dunque trascinare lo spettatore in un'esperienza emotiva e intellettuale totalizzante, il gruppo mette al centro della propria ricerca l'espedito del "teatro nel teatro". Ne deriva la 'scoperta' di Pirandello (che fino ad allora era rimasto quasi sconosciuto negli Stati Uniti), con la messa in scena, nel 1955, di *Questa sera si recita a soggetto*, che, con il titolo *Tonight We Improvise*, riscosse un gran successo di pubblico (tanto che il Living Theatre riprenderà più volte il lavoro, fino al 1959). Attraverso Pirandello il Living Theatre intende dare uno stimolo nuovo al pubblico mediante l'insistenza sull'ambiguità del rapporto tra realtà e finzione. Con il medesimo intento, nel 1959 il gruppo produce uno dei suoi più celebri spettacoli, *The Connection*, che rielabora un testo scritto da un oscuro autore ventiseienne, Jack Gelbert. La scena presenta un gruppo di tossicodipendenti riuniti in un appartamento in attesa della cosiddetta *connection*, ovvero il contatto, come in gergo viene indicato lo spacciatore che rifornisce la droga. Ma la pièce prevede che quello che si vede in scena sia un gruppo di 'autentici' drogati, convocati da un regista che intende girare un documentario. I drogati devono improvvisare l'attesa come se si trattasse della realtà, mentre l'autore 'reale' della sceneggiatura interrompe di tanto in tanto la scena per lamentare le numerose infedeltà al testo da parte degli 'attori'. Lo spettacolo ebbe un successo clamoroso (anche di critica, dopo le iniziali ostilità), e non tradì le aspettative di Beck e Malina, poiché produsse gli esiti sperati sul pubblico, che in effetti restava turbato, o perlomeno disorientato, dalla confusione generata dal vertiginoso sovrapporsi di realtà e finzione (sembra che parecchi spettatori, scandalizzati,

reclamassero il rimborso del prezzo del biglietto “perché non erano venuti a vedere un gruppo di persone che provano”³⁰).

A questo punto si compie un ulteriore passaggio evolutivo nella storia artistica del Living Theatre. I fondatori del gruppo, infatti, cominciano a sentire l’esigenza di portare a conseguenze ben più radicali il processo di coinvolgimento dello spettatore sperimentato con l’espedito del teatro nel teatro, e si rendono conto che tale evoluzione deve necessariamente implicare una messa in discussione completa del lavoro dell’attore. Solo in questa nuova fase l’ideologia anarchico-pacifista di Beck e Malina diventa centrale nell’elaborazione del progetto teatrale: la concezione politica del teatro tipica di Brecht, infatti, viene posta al centro dell’interesse del Living Theatre, che cominciano a farsi sostenitori della necessità di utilizzare il teatro come mezzo per incidere sulla coscienza della gente, ma viene rielaborata con concetti desunti dall’opera di Artaud. La traduzione inglese dell’opera del teorico francese esce infatti in America per la Grove Press nel 1958, e diviene immediatamente fonte d’ispirazione per il gruppo, che decide di far propria l’idea che il teatro possa sconfiggere la violenza che affligge la società mediante la sua rappresentazione. Le elaborazioni teoriche che accompagnano questa nuova fase artistica vedono una concreta realizzazione nel lavoro messo in scena nel 1963 e tratto anch’esso, come *The Connection*, dal testo di un giovane autore sconosciuto, tale Kenneth H. Brown. *The Brig*, questo il titolo dell’opera, racconta una giornata nella vita all’interno di un carcere militare. L’apporto originalissimo di Julian Beck e Judit Malina è nel fatto che in questo caso lo spettacolo non doveva essere soltanto *rappresentato* per gli spettatori, ma realmente *vissuto* dagli attori, in un lungo training che sostituì di fatto le classiche prove, che si basò sulla riproduzione della vita degli internati nella prigione militare. Nell’intenzione del regista Julian Beck, soltanto attraverso questo doloroso e completo processo di immedesimazione si poteva trasmettere anche al pubblico l’orrore dell’esperienza di prigionia e della violenza militare. Fu questo, per il Living Theatre, l’inizio di una pratica teatrale attiva nella formazione della coscienza critica della gente e di sostegno alla lotta politica. L’Europa, dove il Living Theatre comincerà ad operare a partire dal 1964, riceverà il messaggio con grande

³⁰ J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982, p. 65.

interesse, e numerosissimi gruppi si formeranno sulla scia di questo capostipite, con conseguenze notevoli anche nei luoghi del teatro tradizionale.



Il Living Theatre in *Paradise Now*

3. Il secondo Novecento inglese

L'influenza della drammaturgia beckettiana è oltremodo significativa nell'opera di uno dei maggiori drammaturghi inglesi del secondo Novecento: Harold Pinter (n. 1930).³¹ Da Beckett, Pinter riprende un universo teatrale nel quale i personaggi sono incapaci di controllare il proprio destino, e nel quale il realismo regredisce fino a lasciare uno spazio assai ampio agli elementi simbolici.

Già nel suo primo dramma in tre atti, *The Birthday Party* (1958), si incontrano molti dei tratti che saranno caratteristici della drammaturgia pinteriana: il fondamento inquietante e oscuro di una realtà apparentemente quotidiana, l'ambiguità del linguaggio comune che emerge per investire gli oggetti e le azioni di nuovi, enigmatici significati; e ancora, lo sfruttamento della dimensione chiusa del dramma per comunicare il senso di una indefinibile angoscia che sottende all'esperienza individuale tutta (gran parte dei drammi di Pinter si svolgono in un unico ambiente chiuso, generalmente una stanza). Il protagonista del dramma, Stanley, ospite nella pensione di un'anziana signora, riceve la visita dei misteriosi Goldberg e McCann, che con un sottile gioco retorico lo riducono progressivamente a una completa prostrazione. Come in *Der Prozess* di Kafka, il protagonista viene perseguitato per una colpa mai nominata. A differenza di Joseph K., però, Stanley sembra conoscere bene i motivi della visita, e anche cosa lo aspetta, dal momento che la sua paura è palpabile sin dall'arrivo dei due misteriosi personaggi. Tutto questo, però, non viene chiarito al pubblico, o al lettore, al quale rimane solo un senso di inquietudine senza oggetto. Questa assenza di moventi per le azioni dei personaggi, dei quali nulla sappiamo all'infuori di ciò che ci viene mostrato nel dramma, è forse uno dei tratti più caratteristici del teatro pinteriano. Con perfetta maestria Pinter utilizza la forma drammatica ma viene meno al patto di verosimiglianza che dovrebbe sottenderla: i personaggi parlano e agiscono, ma nulla garantisce la veridicità delle loro affermazioni; al contrario, ciascuno si autodefinisce non in base a ciò che realmente è, ma secondo l'immagine che vuole presentare di sé. Al contempo le azioni, prive di motivazioni determinate dal contesto o dal carattere dei personaggi, rimangono per la gran parte inspiegabili. Tutto questo convive con la

³¹ La prima inglese di *Waiting for Godot* andò in scena a Londra nel 1955.

creazione di un'atmosfera apparentemente quotidiana e un'ambientazione realistico/borghese, il cui utilizzo eversivo determina un complessivo effetto di incertezza. Una serie di elementi, tanto stilistici quanto tematici, hanno un'origine chiaramente beckettiana. Ad esempio, lo sfruttamento della dimensione chiusa del dramma come correlativo formale dell'angoscia individuale; la confusione sui nomi propri, che sembrano non essere mai definitivi, e sulle affermazioni dei personaggi, che non garantiscono la verità dei fatti; e ancora, l'erosione del linguaggio quotidiano mediante la manifestazione delle sue ambiguità e lo svuotamento dei suoi significati, il capovolgimento della logica grammaticale e sintattica.

Nel contesto del dramma inglese, il teatro di Pinter è stato più volte in sede critica associato al filone beckettiano e dell'assurdo, in contrapposizione al teatro impegnato dei giovani arrabbiati e poi dei cosiddetti "socialist playwrights". In realtà, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, tale rigida contrapposizione non rende giustizia alla specificità delle diverse esperienze artistiche, ed è addirittura fuorviante nell'analisi del significato delle singole opere. Del resto, così come è innegabile la presenza, in alcuni tratti dell'opera di Beckett, di una critica feroce dei rapporti di potere che regolano la società, non è difficile leggere tra le righe dei testi pinteriani un giudizio radicalmente negativo dell'antagonismo di classe e dell'emarginazione dei 'diversi' che caratterizza la società borghese (non a caso, a partire da *One for the Road* del 1984, atto di denuncia dei regimi dittatoriali e della tortura, Pinter ha inaugurato una produzione incentrata su temi direttamente legati all'attualità politica, esplicitando contenuti che, sebbene presenti nelle opere precedenti, non vi erano manifestati in maniera così palese).

Indubbie influenze beckettiane sono riscontrabili altresì nell'opera di Tom Stoppard (n. 1934). Già nel suo primo lavoro di riconosciuto valore artistico, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967), è possibile rintracciare echi ben chiari di *Waiting for Godot*: come Vladimir ed Estragon, i due protagonisti del testo di Stoppard si muovono in un mondo privo di certezze, e come loro attendono il compiersi di eventi sui quali non hanno alcun controllo. Ma il testo in Stoppard si riempie di significati attinti 'all'esterno' del dramma, a partire dalle citazioni shakespeariane che si intrecciano alle battute originali, fino agli espedienti di "teatro

nel teatro” di pirandelliana memoria. Secondo una modalità tipicamente postmoderna, la pagina in Stoppard diviene il luogo di compresenza di significati e linguaggi diversi. Tale approccio alla scrittura drammatica è ancora più evidente in un testo del 1974, *Travesties*, che ha per protagonisti James Joyce, Tristan Tzara e Lenin, che si incontrano in un’improbabile biblioteca della Zurigo del 1917, impegnati a preparare la *propria* rivoluzione, con implicazioni feconde sulla riflessione sul tema del rapporto tra l’artista e l’impegno politico.

A questo punto della storia letteraria inglese, con Pinter, Stoppard ed altri drammaturghi dopo di loro, il personaggio drammatico ha assunto uno statuto ambiguo ed ironico: da un lato lo si vuol connotare come individuo reale, mosso da sentimenti e motivazioni autentici; contemporaneamente se ne mette di continuo in risalto l’artificiosità al servizio del funzionamento del meccanismo teatrale e del puro gusto linguistico.

Di tutt’altro genere, e di ispirazione realistico/politica, è il filone inaugurato nel 1956 da John Osborne (1929-1994), con il dramma *Look Back in Anger*. I ‘giovani arrabbiati’, come vennero frettolosamente etichettati Osborne e i suoi epigoni, utilizzavano il teatro per mostrare le contraddizioni presenti nella società inglese del dopoguerra. Ambientato in una squallida monocamera che fa da appartamento a una giovane coppia di sposi, il dramma dà voce al disagio di tutta una generazione di giovani di estrazione proletaria, delusi dal miraggio illusorio della società del benessere e dal fallimento dell’esperienza laburista. Il portavoce di questa protesta è il protagonista Jimmy Porter, che però non riesce a fare delle sue invettive contro la vita borghese un coerente sistema ideologico, anzi cade nella clamorosa contraddizione di recare all’interno del suo vissuto privato gli stessi meccanismi oppressivi che lamenta al mondo esterno; vittima del suo risentimento è infatti la moglie Alison, soggetta ad ogni sorta di vessazione verbale e poi addirittura al tradimento; né la vicenda del dramma riesce a cambiare la sostanza del destino individuale; al contrario l’apparente movimento regredisce fino a sancire l’immutabilità dell’esperienza in uno sconcertante finale che riproduce la situazione iniziale. Alison, infatti, in seguito al tradimento, decide di andar via di casa, ma questo non muta in maniera sostanziale la vita di Jimmy, incapace di guarire dalla

propria insoddisfazione; alla fine lei ritornerà, riaccolta, nella squallida monocamera, anche se avrà perso il bambino che portava in grembo.

Il lavoro di Osborne suscitò un'eco notevolissima negli ambienti intellettuali del tempo, e la fama del suo autore è rimasta indissolubilmente legata a quell'opera. E in effetti sono almeno due gli elementi di novità che il testo osborniano porta sulle scene inglesi. Il primo attiene al contenuto del dramma, dal momento che in esso c'è un'affermazione assai decisa della tematica sociale e politica come materia privilegiata da affrontare in teatro. Il secondo investe piuttosto gli aspetti più propriamente formali del testo e si può riassumere in quello che è stato definito "naturalismo dello squallore domestico"³², che consiste nell'utilizzo di personaggi proletari o piccolo borghesi e nella cooptazione all'interno del testo del loro linguaggio, senza rinunciare alle espressioni dialettali e scurrili; tuttavia, nonostante questi elementi indubbiamente originali, com'è stato notato l'impianto tradizionale del dramma rimane immutato: "la divisione degli atti, il modo in cui si sviluppa la vicenda, l'unico ambiente in cui si svolge il dramma-conversazione sono pienamente all'interno della tradizione. Non cambia molto se il dramma si svolge in una mansarda invece che in un salotto: il meccanismo è identico".³³

Entrambi gli aspetti, quello tematico e quello formale, vengono programmaticamente ripresi da Arnold Wesker (n. 1932), che compone un'intera trilogia per affrontare, attraverso le vicende di una famiglia londinese, il tema del fallimento dell'ideale socialista. I testi propagandano una ideologia di tipo riformista, e si riferiscono direttamente a fatti del recente passato storico: il primo, in particolare, *Chicken Soup with Barley* (1958), racconta delle lotte politiche di ispirazione comunista dall'epoca dell'antifascismo al dopoguerra, con la vittoria dei laburisti, fino alla rivolta ungherese del 1956. Seguono *Roots* (1959) e *I'm Talking about Jerusalem* (1960), che continuano la riflessione intrapresa nel primo dramma della trilogia in merito alla necessità di attivarsi nel senso dell'impegno politico nonostante le contraddizioni della modernità e le impreviste evoluzioni del panorama politico europeo e mondiale. Il tono dei lavori di Wesker è generalmente assai didascalico; tuttavia l'autore si sforza di costruire dei personaggi che riproducano quanto più fedelmente possibile, anche nel linguaggio, la vita reale. Solo a tratti

³² M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese*, cit., p. 393.

³³ P. Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, cit., p. 139.

questa operazione riesce a raggiungere esiti felici: il più delle volte il tono generale risulta piuttosto meccanico e non del tutto convincente. L'esposizione delle vicende storiche e dei processi politici che fanno da sfondo e motivano l'azione, poi, è sempre affidata alla rievocazione che ne viene fatta dai personaggi protagonisti, che discutono del significato di quei fatti in relazione alle proprie vicende personali. Per concludere questo breve accenno all'opera di Wesker, sottolineiamo che, pur non essendo una personalità assai originale nel panorama teatrale coevo, questo drammaturgo ha avuto il merito di fornire un esempio canonico di dramma politico, contribuendo a un filone assai praticato in Inghilterra, che in alcuni casi darà vita ad opere di indubbio valore artistico.

Una chiara influenza dell'opera di Bertolt Brecht è riscontrabile nel successivo lavoro di Wesker, *Chips with Everything* (1962), soprattutto per quanto riguarda la divisione della vicenda in episodi. In Inghilterra le teorie del Teatro Epico cominciano a diffondersi a partire dal 1956, in conseguenza dell'esibizione a Londra del Berliner Ensemble, e presto suscitano grande interesse negli ambienti teatrali più evoluti della capitale inglese. In verità, la lezione brechtiana in Inghilterra viene recepita in maniera parziale, e diventa piuttosto il pretesto per una sperimentazione che, pur mettendo al centro del dramma temi politici, riutilizza in maniera assai libera le teorie del drammaturgo e poeta tedesco. Il risultato è un panorama ricco e variegato, tra cui spiccano le esperienze dei cosiddetti "socialist playwrights", che avremo modo di esaminare nel dettaglio nei capitoli che seguiranno. Basti sottolineare, per ora, che a partire dagli anni sessanta fino almeno all'inizio degli anni ottanta, 'il teatro politico' inglese, nell'opera di autori come John Arden, Edward Bond, Trevor Griffiths, Howard Brenton, Howard Barker, David Edgar, dà vita ad una varietà di forme, i cui comuni determinatori sono la volontà di esprimere il proprio dissenso nei confronti dell'*establishment*, insieme a un'autentica vocazione sperimentale rispetto ai caratteri formali del testo.

Un drammaturgo generalmente considerato al di fuori del 'teatro politico' è invece Alan Ayckbourn (n. 1939), sebbene anche per lui valga il discorso fatto per Pinter e Beckett, ovvero che l'adozione di toni a prima vista lontani da quelli caratteristici del teatro impegnato non deve far credere di trovarsi di fronte a un autore non critico della realtà contemporanea. Nell'ambito del discorso che

intendiamo sviluppare nel corso della presente ricerca l'opera di questo prolifico drammaturgo, autore di alcune tra le più sottili e divertenti commedie inglesi del secondo Novecento, ci interessa per più di un aspetto. Oltre che per lo spiccato (e inglesissimo) *sense of humor* che caratterizza la sua scrittura, Ayckbourn brilla per la maestria con cui riesce a sfruttare le potenzialità offerte dalla macchina teatrale. *Absurd Person Singular* (1972), ad esempio, mostra la stessa serie di personaggi in tre successive vigilie di Natale; *The Norman Conquest* (1973) narra una singola vicenda mostrando in successione ciò che avviene contemporaneamente in tre ambienti diversi della stessa abitazione. Ciò che ci preme sottolineare qui è che in Ayckbourn il tono farsesco e l'utilizzo degli elementi meccanici della struttura del dramma non intaccano la qualità squisitamente umana che il drammaturgo riesce a infondere ai protagonisti dei suoi testi: in queste esilaranti commedie i personaggi sono creature credibili dal punto di vista sociale e psicologico. Al contempo, nonostante l'adozione di un registro brillante, l'opera contiene sempre un messaggio di critica ai mali della società. Il meccanismo 'a orologeria' di *A Small Family Business* (1987), ad esempio, intende dimostrare, con toni ferocemente ironici, che il sistema capitalista è un ingranaggio micidiale che inevitabilmente conduce alla deflagrazione dei rapporti interpersonali e, in qualche caso, a delitti gravissimi, come l'omicidio.

Una figura assai complessa e assolutamente centrale nella storia del teatro inglese dell'ultimo trentennio è quella di David Hare (n. 1947), al quale sarà dedicato il terzo capitolo di questo lavoro. Si tratta di un drammaturgo 'a tutto tondo' che affronta un gran numero di tematiche (sempre con particolare attenzione al contenuto 'politico') e sperimenta generi diversi (dalla commedia farsesca, al giallo, al *pastiche* fumettistico). Caratteristico di Hare, e di tutta una generazione di drammaturghi che con lui hanno scritto la storia del teatro inglese contemporaneo, è il fecondo rapporto intrattenuto con le forme del 'teatro alternativo', e la ricaduta di tali forme sulla scrittura drammatica. A partire dalla metà degli anni sessanta, infatti, in Inghilterra aveva cominciato a diffondersi una pratica spettacolare che prendeva le distanze dai luoghi stessi del teatro tradizionale (si recitava in luoghi di solito deputati ad altre forme di socialità, come i pub, le scuole, le strade, le sedi sindacali); i gruppi del

teatro cosiddetto *fringe* erano organizzati su base collettiva, e lavoravano con metodi assai diversi rispetto a quelli delle compagnie tradizionali (poche prove, ampio spazio lasciato all'improvvisazione, assenza quasi totale di scenografia). Nel giro di pochi anni tale movimento assunse dimensioni assai vaste, e ancora oggi moltissimi sono i gruppi che operano all'esterno dei luoghi tradizionalmente dedicati al teatro (tanto che ogni anno la città di Edimburgo dedica al fenomeno un celebre festival). Ha scritto in merito molto opportunamente Bertinetti:

Le condizioni in cui lo spettacolo aveva luogo non potevano non imporre un linguaggio teatrale lontanissimo da quello richiesto dagli spazi canonici. E tale ricorso a nuove forme ebbe un'importanza determinante per lo sviluppo di *tutto* il teatro inglese. Il teatro alternativo, aperto a ogni innovazione formale e contenutistica, fu un immenso laboratorio, un luogo di apprendistato da cui il teatro ufficiale attinse a piene mani, reclutando attori, registi, tecnici, riprendendone gli spunti inventivi più riusciti, aprendo ad essi le proprie sedi.

Ma la forza della tradizione autorale fece sì che persino un teatro così lontano da quello di parola fosse laboratorio anche di autori. Nei gruppi del teatro alternativo si formarono quasi tutti i principali drammaturghi degli anni Settanta e Ottanta. Al di là di possibili debiti nei confronti del teatro brechtiano, e perfino di quello tradizionale, la loro scrittura si forgiò all'interno di una proposta teatrale che li obbligava a ignorare completamente non solo le vecchie convenzioni realistiche-naturalistiche, ma gli stessi concetti di arco di proscenio, di palcoscenico separato dalla platea, di sipari, di quinte, di scenografia. Anche quando non scrissero più per il teatro alternativo, anche quando i loro lavori furono messi in scena dalle grandi compagnie istituzionali, essi continuarono a portare nella loro scrittura teatrale l'insegnamento fecondo di quegli esordi.³⁴

In tal senso è emblematica l'esperienza del "Portable Theatre", gruppo fondato nel 1969 dallo stesso Hare insieme ad alcuni collaboratori, che intendeva sperimentare un lavoro drammaturgico che si prestasse alle esigenze della 'portabilità' (all'esterno dei teatri tradizionali) dello spettacolo teatrale. L'esperienza durò solo pochi anni, ma funzionò da vera e propria palestra per i drammaturghi (Brenton, Wilson, Edgar, oltre allo stesso Hare), che vi presero parte.

Il lavoro sperimentale degli autori politicamente impegnati negli anni settanta continuò a dare i suoi frutti nelle opere drammatiche del decennio successivo, via via che gli accenti fortemente critici nei confronti dei mali della società cominciavano a coniugarsi a una gran varietà di stili. Nel periodo che coincide con il governo della Thatcher (che durò dal 1979 al 1990), tuttavia, in seguito alla drastica riduzione dei

³⁴ Ivi, p. 221.

finanziamenti pubblici alle arti, si assiste a una fioritura del teatro commerciale e d'intrattenimento, a discapito delle produzioni d'autore. A causa del mutato clima politico, inoltre, in questi anni i drammaturghi tendono generalmente ad abbandonare le tematiche e i toni tipici del teatro impegnato e, pur senza rinunciare ad una vena critica talvolta spiccata, ricercano linguaggi più astratti e metaforici.

Gli anni novanta hanno portato al successo tutta una generazione di drammaturghi che hanno trovato nella sperimentazione, condotta tanto sul piano del linguaggio utilizzato dai personaggi quanto sull'organizzazione della struttura delle opere, e nell'adozione di registri lontani dai canoni del naturalismo, il mezzo elettivo per esprimere una nuova consapevolezza della complessità del reale. Tra gli autori più interessanti di questi ultimi anni c'è sicuramente Martin Crimp (n. 1956), che raggiunge il massimo del virtuosismo con *Attempts on her Life* (1997), dramma senza trama né personaggi, che alla voce di diciassette soggetti diversi affida la ricostruzione di un'entità sfuggente, la donna evocata dal titolo.

Assai nutrito è il filone drammaturgico, caratterizzato da temi estremi e visionari e da eccessi scenici e verbali, che è stato definito "In-Yer-Face Theatre" (che in italiano potrebbe suonare come "il teatro che ti colpisce in faccia"), che sperimenta un fruttuoso interscambio con il cinema più trasgressivo di questi anni e con la cosiddetta *letteratura pulp*. Spicca tra questi drammaturghi la figura di Mark Ravenhill (n. 1966), che con il suo *Shopping and Fucking* (1996) ha offerto un notevole saggio del potenziale ironico insito nell'uso di immagini di tipo televisivo/pubblicitario in teatro, oltre che una critica feroce alla società dei consumi. La figura simbolo di questo tipo di teatro è comunque quella di Sarah Kane (1971-1999), alla quale sarà dedicata l'ultima parte della presente ricerca.

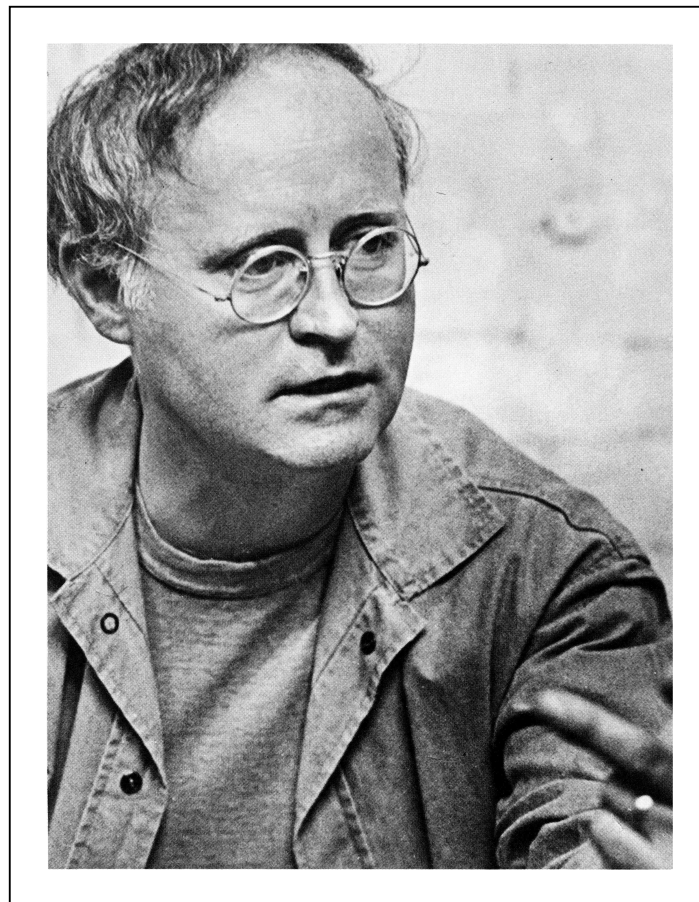
In realtà, a un'analisi attenta, i drammaturghi degli anni novanta utilizzano spesso l'eccesso come segno ironico per eccellenza, e non si prestano ad essere semplificati nell'unica prospettiva della rappresentazione della violenza e della messa in scena di immagini ripugnanti. Piuttosto, la costruzione del testo risulta nei più (come nella stessa Kane) frutto tanto di un dosaggio attento di elementi propri della tradizione drammaturgica inglese ed europea, quanto dell'esigenza di trovare un mezzo espressivo atto a dar voce a genuini sentimenti di orrore e rivolta.

Capitolo II

Edward Bond

To begin with, it is necessary to make a play out of nothing – though something dramatic may come of it. It becomes by breaking through. For a long time one sees shapes of moving figures bulging behind a canvas, and then a hand, a whole arm, a shoulder and even a head, break through.

Edward Bond, 11 November 1963



Edward Bond

1. L'utopia del teatro come strumento rivoluzionario: il testo drammatico tra innovazione formale e impegno politico

La vicenda artistica di Edward Bond è significativa nel contesto del teatro inglese del Novecento per una serie di motivi che tenteremo di mettere in luce nel corso di questa ricerca; ma è anche una vicenda che evidenzia una virtù propria delle istituzioni teatrali in Gran Bretagna, cioè la capacità di portare alla ribalta autori dall'estro originale mediante una politica che, nelle alterne fortune dei governi progressisti, si è prodigata per il sostegno, anche economico, dei gruppi di avanguardia e dei drammaturghi promettenti.

A partire dai primi anni cinquanta in Inghilterra fioriscono numerosi laboratori di teatro sperimentale capaci di agire come centri propulsori di nuove tendenze artistiche, ma si diffonde anche la consuetudine di portare all'interno di sedi teatrali tradizionali metodi e tecniche d'avanguardia.¹ Come abbiamo già avuto modo di notare, è proprio la mescolanza di elementi tipici del teatro sperimentale con un modello di organizzazione dello spettacolo per molti versi tradizionale a dare al teatro inglese del secondo Novecento la sua peculiare ricchezza di esiti originali e artisticamente validi. La solida tradizione drammaturgica inglese, infatti, resta un punto di riferimento per molte esperienze teatrali di ispirazione 'alternativa' che, pur sperimentando tecniche attoriche e registiche nuove, postulano spesso la centralità del testo scritto nella pratica teatrale; anche per questo motivo la storia letteraria inglese del secondo Novecento, più che le coeve esperienze continentali, vanta un numero considerevole di drammaturghi di rilievo. Particolarmente significativa in tal senso è l'opera della *English Stage Company* che, sotto la direzione di George Devine prima e successivamente di William Gaskill, fu promotrice al Royal Court Theatre di un'intensa stagione di teatro sperimentale. Tanto Devine che Gaskill proponevano un'idea dell'arte drammatica che enfatizzasse l'uso dei codici espressivi non verbali, accogliendo in tal modo, almeno in parte, il retaggio del teatro delle avanguardie, ma sostenevano contemporaneamente il primato del testo scritto

¹ Nel 1953, ad esempio, Joan Littlewood si stabilisce con il *Theatre Workshop* in un teatro dell'East End londinese. Nel 1955 la "English Stage Company", sotto la direzione di George Devine, inaugura la prima stagione artistica al Royal Court Theatre.

all'interno del significato complessivo dell'opera. Non a caso, fin dalla sua fondazione il Royal Court si propose come centro di raccolta e selezione di opere di giovani scrittori, molti dei quali sarebbero diventati celebri, come John Osborne, il cui testo d'esordio, *Look Back in Anger*, fu messo in scena nel teatro londinese nel 1956. Anno memorabile, questo, per il teatro inglese, dal momento che il "realismo domestico" inaugurato dal testo osborniano e la tematica politica che era al centro dell'opera influenzarono molti dei prodotti teatrali dei decenni successivi.

La vocazione sperimentale della *English Stage Company*, come quella di molti altri gruppi che operavano in Inghilterra negli stessi anni, ma anche la sottesa intenzione politica dei suoi animatori, portò a mettere in pratica nuove tecniche per la produzione degli spettacoli che prevedessero, tra le altre cose, un'organizzazione 'orizzontale' del lavoro, nel programmatico tentativo di riprodurre, almeno all'interno del gruppo, il modello di una società più giusta. In quest'ottica nacque il *Writers' Group*, laboratorio per giovani scrittori inaugurato nel 1958, a cui venivano chiamati a partecipare i più promettenti tra gli autori che inviavano testi al Royal Court. Concepito inizialmente come un'occasione di incontro tra i drammaturghi e i teatranti, con lo scopo di incoraggiare i giovani scrittori e di far loro conoscere da vicino la vita del teatro, il *Writers' Group* divenne presto il centro propulsore dell'attività della compagnia. Devine si rese presto conto, infatti, che il gruppo poteva essere protagonista di una esperienza formativa in linea con le tecniche e le teorie del *nuovo teatro* e diede avvio a una serie di attività di laboratorio dirette a turno da diversi registi teatrali, con lo scopo di offrire ai partecipanti, oltre che uno stimolo per la scrittura, anche un addestramento sui mezzi espressivi propri della scena attraverso la conoscenza diretta delle tecniche di recitazione; con ritmo quindicinale, per esempio, agli scrittori veniva chiesto di partecipare a sessioni di improvvisazione su metodi di recitazione stanislavskijiani o brechtiani.

Nel 1958 Edward Bond aveva inviato due testi al Royal Court, *Klaxon in Atreus's Place* e *The Fiery Tree*; il 22 dicembre dello stesso anno Michael Geliot, assistente di Devine, scrisse al giovane autore invitandolo a partecipare agli incontri del *Writers' Group*. I due testi non furono mai messi in scena (anche se *Klaxon in Atreus's Place* fornì la base per un lavoro successivo di ben più ampio respiro, *Early Morning*), ma da quel momento la vicenda artistica di Bond si intrecciò strettamente

a quella del celebre teatro londinese. Anche dopo il 1960, quando l'attività del *Writers' Group* cominciò a farsi meno intensa, Edward Bond continuò a lavorare per la *English Stage Company* come lettore di nuovi drammi; solo dopo il successo del suo secondo lavoro messo in scena, *Saved*, poté permettersi di diventare un drammaturgo a tempo pieno.

Senza il sostegno del Royal Court, e in particolare di Willian Gaskill che successe a Devine come direttore artistico nel 1964, difficilmente una voce eterodossa come quella di Bond avrebbe potuto trovare un proprio spazio espressivo. Del resto la sua vicenda biografica, e in particolare l'adolescenza da autodidatta, non avrebbero probabilmente fatto di lui uno dei maggiori autori drammatici del Novecento inglese se egli non avesse potuto avvalersi dell'apporto formativo fornito dai laboratori organizzati dalla *English Stage Company*.²

Edward Bond era nato nel 1934 in un sobborgo londinese. Il padre, ex bracciante, era giunto a Londra negli anni della grande depressione e si era guadagnato da vivere con impieghi saltuari. Bond trascorse la prima infanzia in un ambiente proletario, caratterizzato da squallore e povertà: "I was brought up in very much the same sort of society as *Saved*" dirà il drammaturgo in un'intervista³. La percezione del disagio, infatti, è l'esperienza autobiografica che dà origine all'arte bondiana, fornendo l'ispirazione per la rappresentazione dell'ambiente dei due primi drammi, *Saved* e *The Pope's Wedding*. Si può affermare, inoltre, che l'ideologia radicale e rivoluzionaria del drammaturgo, che negli anni si manifestò con sempre maggiore insistenza nelle opere, scaturisse dalla conoscenza diretta della condizione di degrado in cui gran parte della popolazione ai margini delle grandi città trascorreva la propria esistenza nel periodo dei grandi mutamenti tecnologici e sociali

² Il debito di riconoscenza nei confronti del Royal Court e della politica dei suoi direttori è esplicitamente riconosciuto da Bond in una lettera del 1978, che ben chiarisce il ruolo che quel teatro ebbe nella storia dello spettacolo e della drammaturgia del secondo Novecento inglese: "The Royal Court has been a very important place for me, and the theatre in general, I think [...] it was the pioneer theatre for new work when I first started to write seriously. It found and encouraged many new writers... Nowadays [1978] young writers get this practical training by working in the fringe. The Court had the resources (or at least pretended it had) of a major European theatre – it didn't have the money, but it certainly had the actors, designers and directors. This was a very fortunate thing for writers, because it meant their work was subjected to the greatest scrutiny and pressure during production, and so they learnt to write to a certain standard [...]. Young writers nowadays are in some ways less fortunate than I was because they don't always have the chance to work to those standards." (cit. in M. Hay, P. Roberts, *Bond. A Study of His Plays*, London, Eyre Methuen, 1980, p. 20).

³ M. Hay, P. Roberts, *Edward Bond. A Companion to the Plays*, London, T.Q. Publications, 1978, p. 7.

del secondo Novecento. La volontà di denunciare tali condizioni di vita e il sistema politico che le determinava divenne motivo e fine ultimo della sua scrittura. Come avrà modo di evidenziare più avanti, Bond espresse sin dall'inizio, in maniera implicita nei drammi ed esplicitamente nelle prefazioni, nelle lettere e nei diari, la propria concezione dell'arte come mezzo per analizzare la realtà effettuale e darle un senso. Più tardi manifestò con crescente determinazione un'idea del teatro come mezzo per incidere sulle scelte ideologiche e politiche di un'intera società.

Il percorso formativo del giovane Bond risente del destino di dissesti e disagi assegnato dalla storia dell'immediato dopoguerra alle classi subalterne. Evacuato in Cornovaglia insieme alla famiglia durante la Seconda Guerra Mondiale, nel 1946 tornò a Londra dove frequentò la scuola superiore, ma soltanto fino all'età di 15 anni. Tuttavia il precoce allontanamento dagli studi divenne per Bond motivo d'orgoglio, come dimostrano alcuni brani di diario e una lettera⁴, dal momento che, a suo modo di vedere, la società plasma e controlla le idee degli individui attraverso la scuola e le università, e soltanto sottraendosi all'influenza delle istituzioni è possibile esercitare la libertà di pensiero. Nei suoi scritti non drammatici Bond esprime spesso, come in questo caso, giudizi estremi e paradossali; tuttavia è innegabile che la sua irregolare formazione abbia contribuito all'originalità formale e tematica dell'opera.

La passione di Bond per il teatro si manifestò già nella prima adolescenza, quando cominciò a frequentare piccoli teatri di prosa. Nel biennio 1953-54 fu a Vienna per assolvere gli obblighi di leva. Il rigore della vita militare, mentre egli già cominciava a praticare l'arte della scrittura, consolidò nel giovane autore un risoluto sentimento di ripulsa delle istituzioni, percepite come organismi fondamentalmente repressivi, contribuendo a dare forma al suo credo politico e alla sua concezione dell'arte. Sembra che già al suo ritorno in Inghilterra fosse deciso a divenire un drammaturgo di professione. Come ho già avuto modo di dire, l'occasione gli si presentò alla fine del 1958 con una lettera dal Royal Court.

Il 9 dicembre 1962 al Royal Court Theatre fu messo in scena per la prima volta un dramma di Edward Bond per una *Sunday night production*. Erano, queste, delle

⁴ "All our culture, education, industrial and legal organization is directed to the task of killing [people psychologically and emotionally]. Education is nothing less than corruption, because it is based on institutionalising the pupil, making him a decent citizen" ("Letter to Irene", 7 gennaio 1970, cit. in M. Hay, P. Roberts, *Edward Bond. A Companion to the Plays*, cit., pp. 43-44).

produzioni organizzate a basso costo e per una sola replica, che avevano lo scopo di far conoscere alla critica e al pubblico il lavoro dei giovani autori. L'opera, *The Pope's Wedding*, si guadagnò un buon numero di recensioni sulle pagine dei quotidiani.⁵ Si tratta di un dramma grottesco, qua e là enigmatico, che racconta dell'interesse, ostinato e apparentemente ingiustificato, nutrito da un giovane proletario di provincia nei confronti di uno strano eremita, Alen. Scopey, questo il nome del protagonista, compie una serie di tentativi per entrare nella vita dell'uomo; così facendo, si allontana progressivamente dagli amici e dalla moglie. Infine, vinto dalla propria morbosa ossessione, uccide l'eremita senza apparente motivazione.

The Pope's Wedding contiene una serie di elementi che saranno sviluppati più avanti con *Saved*. In particolare, soprattutto nelle scene di gruppo, l'autore costruisce dialoghi caratterizzati dalla brevità delle battute e dall'uso di un linguaggio carico di formule dialettali e idiomatiche, rappresentando in maniera efficace l'alienazione e la povertà di strumenti espressivi propria dei giovani delle classi meno abbienti (qui il contesto sociale mostrato è rurale, mentre in *Saved* l'ambientazione è urbana). Accanto alla raffigurazione naturalistica dell'ambiente, tuttavia, il dramma sviluppa uno stile carico di formulazioni ambigue e polisemiche, che ricorda da vicino i drammi di Beckett o di Pinter⁶.

Il discreto successo incontrato dalla messa in scena di *The Pope's Wedding* spinse George Devine a commissionare a Bond un nuovo lavoro. Ma fu William Gaskill, direttore artistico succeduto a Devine, che, letto il dramma a cui Bond lavorò per i tre anni che seguirono, se ne entusiasmò al punto di decidere di dirigerne personalmente la prima messa in scena nel dicembre del 1965. *Saved*, questo il titolo dell'opera, portò improvvisamente il suo autore nel novero dei maggiori drammaturghi del secolo. Il dramma, per diversi aspetti, rappresenta un momento topico nella storia del teatro inglese contemporaneo: innanzitutto perché, per il linguaggio adoperato e per i temi affrontati, si pone come una novità assoluta nel

⁵ Recensì lo spettacolo, tra gli altri, anche il celebre critico Kenneth Tynan (*Observer*, 16-12-1962).

⁶ L'influenza di Pinter in *The Pope's Wedding*, e poi in *Saved*, è stata rilevata da Jenny S. Spencer. La studiosa ha scritto: "*Saved* and *The Pope's Wedding* more closely resemble the work of early Pinter than any socially conscious inheritor of a Shavian tradition. The marginally articulate characters, plotless interactions, elliptical dialogue, and menacing undercurrents of barely repressed violence that characterize Pinter's *The Caretaker*, *The Birthday Party*, *The Room*, and *The Dumbwaiter* (all written before 1962) have clear analogues in Bond's first two plays" (*Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 14-15).

panorama coevo; e poi perché la messa in scena di *Saved* e la disputa giudiziaria in cui furono coinvolti Gaskill e i suoi collaboratori in seguito alla violazione del divieto di rappresentazione imposto dalle autorità diedero avvio a un dibattito nazionale in merito all'istituto della censura che portò nel giro di pochi anni alla sua abolizione. Ancora nel 1965, infatti, una legge prevedeva che tutti i testi teatrali dovessero essere inviati al Lord Chamberlain per ottenere l'approvazione alla messa in scena. Come era prevedibile per chi avesse una certa esperienza di ciò che poteva o non poteva esser detto in un pubblico teatro⁷, il dramma di Bond non ottenne l'approvazione del Lord Chamberlain e fu rimandato indietro con la richiesta di drastici tagli. Il drammaturgo, però, si rifiutò di apportare al testo le modifiche imposte, che avrebbero stravolto il significato complessivo dell'opera. Gaskill e i suoi collaboratori decisero allora che il dramma sarebbe stato messo in scena ugualmente in forma di rappresentazione privata; per l'occasione fu necessario trasformare il Royal Court in un club e consentire l'ingresso ai soli soci tesserati; si sperava così di evitare che l'intervento delle autorità. *Saved* debuttò, in forma integrale, il 3 novembre 1965. Il 13 dicembre la polizia fece irruzione nel teatro e sospese le repliche. Questo evento, e la conseguente azione legale nei confronti del direttore del Royal Court e dei suoi collaboratori, mise in moto un movimento di opinione contro la censura che non tardò ad approdare nelle sedi istituzionali. Tuttavia soltanto nel 1968, in seguito al clamore generato da un altro dramma di Bond, *Early Morning*, del quale il Lord Chamberlain aveva proibito la rappresentazione, si giunse alla definitiva soppressione, in sede parlamentare, dell'istituto della censura.

È significativo notare che, in realtà, *Saved* non conteneva elementi esplicitamente sovversivi nei confronti delle istituzioni e dell'autorità (come avverrà invece per *Early Morning*, che prende di mira la famiglia reale con una feroce parodia della Regina Vittoria). È piuttosto l'uso stesso che del mezzo drammatico viene fatto, come strumento di denuncia del degrado in cui vivono le classi meno abbienti, che genera lo scandalo. Del resto, al di là del divieto di rappresentazione

⁷ Gaskill, che si era entusiasmato alla lettura del dramma di Bond al punto di proporlo per l'apertura della stagione artistica del Royal Court, era preoccupato che il testo potesse essere censurato, e aveva consultato in proposito George Devine. Questi, in una nota datata 28 aprile 1965, elencava tutti i punti del dramma che a suo dire avrebbero potuto essere oggetto di tagli; la previsione si rivelò assai vicina a quanto poi avvenne.

imposto dalle autorità e del conseguente movimento d'opinione contro la censura, il dramma di Bond conteneva in sé elementi tali da stimolare, come di fatto avvenne, un acceso dibattito sulle istanze del teatro e sulla sua funzione sociale, nonché sulla liceità di rappresentare in maniera esplicita la violenza.

“The particular function of art is to give experience meaning, to make sense of life”⁸. La concezione bondiana dell'arte e le sue idee in merito alla funzione del teatro nella società vengono espresse e analizzate in una lunga serie di scritti che accompagnano la redazione dei drammi sin dagli esordi e in misura crescente fino agli anni ottanta. Un'analisi dell'opera di Bond deve anche tenere conto dell'impressionante quantità di pagine che nel corso degli anni il drammaturgo ha prodotto a commento della propria opera. Diari, lettere, prefazioni alle edizioni a stampa dei drammi, introduzioni ai programmi delle messe in scena, oltre alle numerose interviste rilasciate (se ne contano più di un centinaio), disegnano il ritratto di un autore mai stanco di riflettere intorno alle istanze del teatro e della letteratura.⁹ Tali scritti, tuttavia, non sono privi di dichiarazioni contraddittorie e molto spesso, in particolare per quanto riguarda le prefazioni, peccano di un eccessivo didascalismo. Rischiano così di essere fuorvianti per una corretta lettura dei drammi o comunque di far perdere di vista le qualità migliori del teatro di Bond appiattendolo nella prospettiva della militanza politica. Com'è stato notato¹⁰, inoltre, molti dei commenti ai primi drammi, nonché la prefazione al volume primo delle opere¹¹, sono posteriori alla redazione dei drammi stessi e risentono delle mutate condizioni del teatro in

⁸ *Programme Note*, scritta in occasione della produzione di *We Come to the River* al Royal Opera House, Covent Garden, 12 giugno 1976.

⁹ L'intera collezione dei diari di Edward Bond è conservata presso la Doheny Library, University of Southern California. Una buona selezione è contenuta nei due volumi a cura di I. Stuart, *Selections from the Notebooks of Edward Bond*, London, Methuen, 2000. Le lettere sono state pubblicate quasi integralmente in E. Bond, *Letters*, vols. 1-5, ed. by I. Stuart, London, Routledge, 1995/2001. Nel cit. M. Hay, P. Roberts, *Edward Bond. A Companion to the Plays*, è contenuta una selezione di lettere fino al 1977.

¹⁰ Cfr. C. Innes, “The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody”, *Modern Drama*, XXV (giugno 1982), p. 202: “When Bond advocates political violence (as in the misleadingly undated Author's Note in *Plays: One*, which was actually written in 1976 when he was working on *The Bundle*) then he is taking a position that his earlier plays have already convincingly shown to be untenable.”

¹¹ E. Bond, *Plays*, vols. 1-6, London, Methuen, 1978/1998. Per le successive citazioni dai drammi di Bond si farà riferimento a questa edizione.

Inghilterra, del mutato clima sociale (con la svolta politica del thatcherismo) e della radicalizzazione delle posizioni ideologiche dello stesso Bond.¹²

Nel corso della presente analisi dell'opera di Bond si tenterà di dar conto dello sviluppo artistico di questo drammaturgo in relazione al mutare delle condizioni storiche e sociali, nonché di quella che è a mio avviso una *involuzione* nelle modalità di rappresentazione del personaggio drammatico in un percorso che va da *Saved* (1965) fino a un'opera, *The Worlds* (1979), che soffre di un eccessivo carico retorico e che si avvita nella contraddizione di un'arte che vuole essere a tutti i costi rivoluzionaria. In questa prospettiva l'analisi si soffermerà, oltre che sui testi citati, su due drammi significativi tanto per il livello di elaborazione formale quanto per le implicazioni semantiche e ideologiche che li connotano: *Early Morning* (1968) e *The Bundle* (1978). Questo percorso dell'arte bondiana è anche caratterizzato dall'utilizzo di una varietà di registri stilistici, che rivelano, tra le altre cose, l'inesausta vocazione sperimentale del drammaturgo e della 'scuola' del Royal Court. Nel corso di due decenni di intensa attività Bond dimostra di essere in grado di adoperare con maestria modelli formali anche antitetici, passando dall'estetica naturalistica, che impronta la scrittura di *Saved* e *The Pope's Wedding*, allo stile surrealista di *Early Morning*, e poi dalla parabola didascalica di stampo brechtiano di *The Bundle* al "dramma di idee" di *The Worlds*. Come cercherò di dimostrare, con il mutare dello stile si evolve la complessiva geometria drammatica, in particolare per quanto riguarda il sistema dei rapporti tra i personaggi e il *punto di vista* del drammaturgo. Il variare della *prospettiva* si riflette sul piano dell'articolazione del discorso e porta l'autore a introdurre nel testo alcuni elementi che interrompano la *mimesi* vera e propria, come il *soliloquio* come mezzo per consentire la "fuga di notizie" a favore dello spettatore, o la "doppia enunciazione", che consiste nel

¹² Christopher Innes ha opportunamente rilevato che esiste una progressione nella percezione da parte di Bond del suo ruolo sociale come artista, e che le posizioni marxiste radicali assunte negli anni settanta non sono attestate nel periodo dei primi drammi, quando l'ideologia bondiana è piuttosto di tipo anarchico: "In his early plays, what is important is to free the individual from social repression. Any solution in the form of a political programme is seen as simply an alternative structure of coercion." (C. Innes, "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody", cit., p. 201).

manifestare, per bocca del personaggio, un'opinione che appartiene direttamente all'autore.¹³

In sede critica Edward Bond è stato spesso incluso nel novero dei cosiddetti "socialist playwrights": nell'ambito, dunque, della corrente formale del "realismo politico".¹⁴ Si tratta, tuttavia, di letture che riducono la complessità del drammaturgo, sottolineando più del dovuto il mero contenuto politico della sua opera. Lo stesso Bond ha probabilmente contribuito ad alimentare questo tipo di analisi parlando del proprio teatro nei termini di "Rational Theatre"¹⁵, inducendo così in errore chi non operasse una distinzione tra l'impianto stilistico dei testi teatrali e l'ideologia espressa negli scritti non drammatici. Qui il drammaturgo fa spesso uso in modo del tutto personale di categorie proprie della critica di professione, ad esempio parlando di "social realism" in merito ad un dramma, *Early Morning*, che ha uno stile surrealista.¹⁶ Come ho già detto, occorre tenere presente che le idee manifestate negli scritti non drammatici e nelle interviste vanno intese – e in tal modo verranno lette nel corso della presente ricerca – come una testimonianza preziosa ma non come una chiave di lettura privilegiata del teatro bondiano.

A generare confusione sul significato dell'opera di Bond ha contribuito anche il legame, tanto ideologico quanto formale, che la unisce al teatro di Bertolt Brecht. In verità il grande drammaturgo tedesco, conosciuto in Inghilterra a partire dal 1956, quando il Berliner Ensemble rappresentò a Londra *Madre Coraggio e Il cerchio di gesso del Caucaso*, contribuì alla formazione di tutta una generazione di teatranti. Influenze brechtiane dirette si riscontrano in drammaturghi come John Arden e Howard Brenton, oltre che nello stesso Bond nei modi che vedremo, e metodi 'brechtiani' vennero adottati dai gruppi sperimentali degli anni sessanta e settanta (tra questi, come abbiamo visto, il *Writers' Group* al Royal Court Theatre). Più che come modello specifico, tuttavia, Brecht agisce come motivo ispiratore per due dei principali aspetti della sua opera: l'idea che il teatro abbia una funzione politica e

¹³ Per la "fuga di notizie" e la "doppia enunciazione" si veda C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 10.

¹⁴ Cfr. ad esempio S. Maiorana, *Lo spazio diviso. Teoria e pratica del teatro politico inglese contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 1984.

¹⁵ Per esempio nella *Introduction* al volume II dei drammi, intitolata appunto "The Rational Theatre" (Edward Bond, *Plays Two*, cit., p. ix).

¹⁶ Cfr. C. Innes, "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody", cit., pp. 192-193.

possa influenzare le coscienze e l'azione di chi assiste alla rappresentazione; la necessità di innovare profondamente la forma ereditata dalla tradizione (il "teatro aristotelico") al fine di consentire al dramma di rappresentare l'essenza complessa dell'uomo moderno e della realtà che lo circonda. In questo senso l'influenza di Brecht può facilmente essere estesa a gran parte del teatro che è stato prodotto dopo di lui.

Edward Bond si ispira a Brecht innanzitutto per l'idea che l'arte posseda un compito sociale e che l'artista non possa esimersi dall'assumere l'onere dell'impegno politico. Tale argomento è anche il tema di alcuni drammi, segnatamente *Bingo*, *Narrow Road to the Deep North*, e *The Bundle*; quest'ultimo è un dramma che, anche sul piano formale, utilizza elementi esplicitamente brechtiani, come avrà modo di mostrare più avanti. A partire dagli anni settanta Bond si occupa insistentemente, negli scritti non drammatici, del rapporto tra teatro e impegno politico; contemporaneamente, il drammaturgo si sposta su posizioni ideologiche sempre più radicali (che includono, ad esempio, la giustificazione della violenza terrorista come sostegno alla lotta di classe). È probabile che ciò avvenga in risposta al clima di generale inasprimento dei conflitti sociali generato dalla politica del governo di Margaret Thatcher. Questa evoluzione del pensiero di Bond si riflette nei drammi in un crescente didascalismo.

La possibilità di utilizzare il teatro a sostegno della lotta politica ha affascinato un gran numero di drammaturghi nel Novecento. Ogni *teatro politico* reca però in sé un coefficiente irriducibile di contraddizione, dal momento che, come è stato notato, in alcun modo è possibile verificare l'efficacia della sua azione all'interno di un sistema sociale.¹⁷ Il più delle volte, inoltre, il pubblico che assiste allo spettacolo è già a priori predisposto a condividerne il messaggio. Quand'anche così non fosse, il teatro politico contraddirebbe comunque la propria ideologia democratica e anticlassista attraverso l'imposizione di un modello di comunicazione verticale (il drammaturgo, dall'alto della sua consapevolezza, istruisce il popolo su quale sia la verità dei fatti e su quale strada percorrere). Paradigmatica, in tal senso, è tutta l'opera Brecht. Il teatro di Bond non è immune da queste contraddizioni; in

¹⁷ Cfr. C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 22.

particolare, come è stato notato¹⁸, nonostante l'antipatia manifestata nei confronti delle istituzioni e della cultura dominante, il pubblico a cui si rivolge è generalmente 'istruito' e i luoghi in cui si rappresentano i suoi drammi sono quelli del teatro istituzionale, malgrado l'impiego di tecniche sperimentali di recitazione e di regia.

Parlando dei propri drammi, Bond ricorre in più di un'occasione, come abbiamo visto, alla categoria di "Rational Theatre". L'idea che il teatro debba stimolare la comprensione razionale della realtà da parte dello spettatore è desunta da Brecht, ma occorre sottolineare che, a differenza del grande drammaturgo tedesco, che aveva postulato lo *straniamento* come mezzo per interrompere il coinvolgimento emotivo nell'azione rappresentata al fine di dare spazio alla comprensione dei meccanismi di causa ed effetto che producono il dramma, Bond utilizza di frequente, in maniera del tutto intenzionale, immagini e situazioni che con tutta probabilità coinvolgeranno emotivamente lo spettatore. L'assunto ideologico di fondo, tuttavia, è comune ai due autori, e il teatro è visto da entrambi come mezzo per incidere concretamente sulla realtà e per modificare i comportamenti degli individui. La personalità, infatti, secondo Bond come in Brecht, non è innata, ma determinata dalla società. Il capitalismo, in quanto sistema repressivo, genera alienazione e violenza perché, innescando il meccanismo della competizione e dell'aggressività, porta l'individuo a rifiutare il proprio naturale istinto di bontà, percepito come auto-distruttivo¹⁹. Bond riteneva però che il programma formale del Teatro Epico brechtiano fosse in alcuni suoi aspetti troppo legato alla contingenza storica da cui scaturiva. In particolare, secondo Bond, l'esigenza di sospendere l'empatia del pubblico mediante opportune tecniche di *straniamento* sorgeva in reazione alla retorica della propaganda nazista. Il teatro bondiano, dal canto suo, colpisce lo spettatore con immagini forti, utili a generare quello che l'autore stesso definisce "the aggro-effect" in contrapposizione con il brechtiano "alienation-effect":

¹⁸ Cfr. C. Innes, "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody", cit., p. 195: "Bond's plays demand the resources and acting skills of the professional theatre with its predominantly middle-class public. And this demand is implicitly recognized within the plays. After *Saved*, very few of Bond's positive figures are proletarian".

¹⁹ "I've always been very optimistic about human nature. For me people are naturally good, or rather, it is natural for them to be good or bad. What they are depends on their society. I believe that in a good society it is 'natural' for them to be kind. If they are evil, that too has to be created." (Edward Bond, citato in M. Hay, P. Roberts, *Edward Bond. A Companion to the Plays*, cit., p. 26).

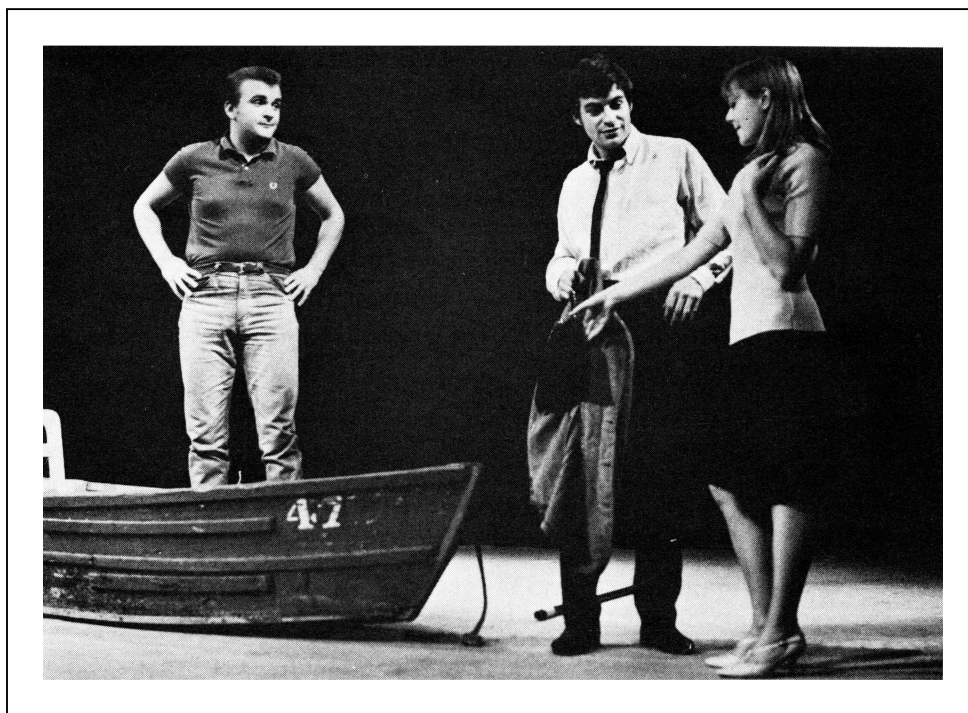
In contrast to Brecht, I think it's necessary to disturb an audience emotionally, to involve them emotionally in my plays, so I've had to find ways of making the "aggro-effect" more complete, which is in a sense to surprise them.²⁰

Avrò modo di tornare su questi aspetti nel corso dell'analisi di *Saved* e in maniera particolare della celebre scena VI. Da quanto si è detto fin qui dovrebbe tuttavia risultare chiaro che la definizione di "teatro razionale" non ha nulla a che fare con gli aspetti stilistici dell'opera di Bond, ma evidenzia l'intenzione dell'artista di contribuire, con la propria opera, alla comprensione dell'assurda e irrazionale realtà del vivere contemporaneo. I protagonisti dei drammi di Bond, attraverso le vicende presentate in scena, compiono un processo di conoscenza della realtà che è speculare a quello dello spettatore. L'identità personaggio/spettatore è una chiave di lettura che si può applicare, come vedremo, ad almeno due dei drammi (*Saved* ed *Early Morning*); Bond costruisce questa identità con maestria e sottile ironia, con effetti sorprendenti per chi assiste alla messa in scena.

²⁰ C. Innes, "Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody", *Canadian Theatre Review*, XIII (Summer 1979), p. 112.

2. In equilibrio tra modelli drammatici antitetici: *Saved* e la violenza del sottoproletariato urbano

Fu dunque nel 1965, con *Saved*, che Edward Bond si impose all'attenzione nazionale, suscitando scandalo e attirandosi le ire della censura. Il clamore che accompagnò l'esordio bondiano era motivato dal tono generale dell'opera, ambientata in uno squallido sobborgo londinese, e dal linguaggio utilizzato dai personaggi, carico di riferimenti osceni, ma soprattutto dalla rappresentazione di una scena di cruda violenza (la lapidazione di un neonato nella carrozzina), abbastanza realistica da generare un viscerale raccapriccio nel pubblico che assisteva alla messa in scena. Tuttavia uomini di teatro e critici del calibro di Laurence Olivier, Kenneth Tynan, Martin Esslin si schierarono immediatamente dalla parte del drammaturgo riconoscendo al dramma non soltanto un'effettiva originalità ma anche una profonda matrice morale. Col tempo anche coloro che in principio si erano detti disgustati dovettero rivedere la propria posizione, e presto *Saved* fu universalmente riconosciuto come un capolavoro della drammaturgia contemporanea. È, infatti, un'opera perfetta, in grado di misurare gli elementi che la compongono in una partitura corale di voci da un mondo povero e violento, in uno scenario di alienazione individuale e di squallore urbano. Ma è anche un'opera che rivela una spiccata capacità, da parte del drammaturgo, di operare scelte stilistiche tenendo conto dell'effetto che si produrrà al momento della trasposizione dal testo alla scena. Per esempio, sul piano dell'articolazione frastica, l'autore tende a utilizzare costrutti sintattici estremamente semplici, e a frammentare il discorso in una serie di battute molto brevi: ciò è funzionale alla caratterizzazione dei personaggi, che possiedono strumenti retorici molto modesti, ma contemporaneamente è un espediente in grado di trasporre la volontà di denuncia del degrado sociale e culturale in un linguaggio teatrale efficace. Vedremo, tra breve, una serie di esempi che lo dimostrano.



Saved al Royal Court Theatre nel 1965 (scena II)

2.1 La focalizzazione esterna: l'uso ideologico del punto di vista

A prima vista *Saved* è un dramma realistico: l'ambiente rappresentato è urbano e sottoproletario. L'estrazione sociale dei protagonisti traspare dal loro linguaggio, privo di costrutti sintattici complessi, povero nel lessico, incapace di astrazioni; la lingua adoperata è un inglese infarcito di espressioni dialettali della periferia meridionale londinese. *Saved*, dirà Bond molti anni dopo in un'intervista, "era una macchina fotografica situata in una stanza o nella strada".²¹ Il drammaturgo mantiene un *punto di vista* esterno ai personaggi, dando in tal modo l'impressione di una rigorosa oggettività rispetto alle vicende rappresentate. Il dramma ha una struttura episodica e presenta, in successione, diversi avvenimenti che si svolgono, alternativamente, in un interno domestico (la casa in cui Pam, una giovane sempliciotta e volgare, vive insieme ai genitori) e in un parco pubblico. Non vi è

²¹ Intervista non pubblicata con S. Maiorana, Cambridge 1981, cit. in Edward Bond, *Teatro* (a cura di M. C. Coco Davani), Genova, Costa & Nolan, 1985.

rapporto di contiguità temporale tra le scene, che pertanto si susseguono come dei *tableau*, in omaggio a una tecnica che si ritrova anche nei lavori di Brecht. La scena I rappresenta l'incontro tra i due giovani protagonisti, Pam e Len, in casa dei genitori di lei; nella scena II apprendiamo che Len si è trasferito in casa della ragazza. La scena III presenta un gruppo di giovani scapestrati al parco pubblico; tra questi c'è Fred, aiutante giovanotto che non tarda a conquistarsi le attenzioni di Pam. Le scene IV e V sono di nuovo ambientate nell'interno domestico della prima scena, ma mostrano una situazione completamente mutata rispetto all'inizio del dramma: Pam ha avuto un bambino, presumibilmente da Fred, dal quale altrettanto presumibilmente è stata poi abbandonata; Len non si rassegna ai mutati sentimenti della ragazza nei suoi confronti e continua ad abitare, come affittuario, sotto lo stesso tetto; sono presenti anche i genitori di lei, Mary e Harry che, a rappresentare il motivo dell'incomunicabilità sotteso al dramma, non si rivolgono la parola e si ignorano da anni. Comincia a delinearsi a questo punto l'intreccio di rapporti familiari conflittuali (in cui viene coinvolto anche Len), che costituisce una delle principali tematiche di *Saved* e che vedrà il suo momento di massima espressione nelle scene conclusive: madre, padre e figlia sono in aperto contrasto tra loro (Mary e Harry non si parlano, e la donna critica di continuo i comportamenti della figlia), e Len viene presto coinvolto, suo malgrado, nella dinamica conflittuale della famiglia; perfino il bambino, del quale nessuno dei presenti sembra in grado di occuparsi, diviene pretesto per i litigi che si succedono nel dramma.

La scena VI si svolge nel parco ed è la più lunga del dramma, oltre che la più celebre. Ha inizio con una conversazione tra Len e Fred, cui fa seguito l'arrivo del gruppo di amici di Fred; sopraggiunge infine Pam, con il bimbo nella carrozzina. La tragedia si sviluppa senza che lo spettatore possa rendersi conto di ciò che sta per succedere. Pam tenta di convincere Fred a tornare a casa con lei e il bambino; l'impossibilità di sortire con le parole l'effetto desiderato la induce a tentare di costringerlo ad assumersi le proprie responsabilità di padre lasciandogli il bimbo nella carrozzina. Fred è incerto sul da farsi, vorrebbe riportare il bambino a casa, ma indugia, ipotizzando che la ragazza possa ritornare. È in questo frattempo che la carrozzina, al centro della scena, diviene oggetto delle attenzioni del gruppo di giovani e del loro sadico gioco.

La scena successiva è ambientata nella cella di un carcere, dove Fred è rinchiuso perché accusato dell'omicidio del piccolo. A fargli visita arrivano in successione Pam e Len. Malgrado la situazione non sia completamente plausibile da un punto di vista logico, la scena è funzionale a rappresentare il rapporto ambiguo e ossessivo che unisce i tre giovani. Pam e Len appaiono in competizione per aggiudicarsi il favore di Fred, che a sua volta non sembra in grado di opporsi alla presenza dei due.

Le scene che seguono si svolgono presumibilmente dopo un lungo periodo di tempo, dal momento che apprendiamo che Fred sta per uscire di prigione. Nulla è cambiato, però, nei rapporti tra i principali personaggi del dramma; Pam spera ancora di riconquistare l'affetto di Fred e riportarlo a casa; Len continua a tentare di ricostruire un rapporto con Pam, malgrado lei lo tratti con disprezzo. Harry e Mary non si parlano; ma l'aggressività latente emerge in un primo violento conflitto verbale tra Pam e Len (scena VIII). Nella scena X (ambientata in un bar) Fred, appena uscito di prigione, viene accolto dal gruppo quasi come un eroe; sono presenti anche Len e Pam; quest'ultima tenta ancora di convincere Fred a tornare a casa, ma viene umiliata e respinta. Di nuovo all'interno della casa assistiamo poi a una scena di furioso litigio tra Harry e Mary (scena XI); lo scontro tra i due coniugi è causato dai sentimenti di gelosia scaturiti dalle attenzioni che Mary aveva palesemente diretto a Len, coinvolgendolo in un involontario gioco pseudo-erotico (scena IX). È a questo punto che, di fronte alla definitiva dissoluzione degli equilibri domestici, Len decide di abbandonare la casa e partire; ma sorprendentemente è proprio Harry a invitarlo a restare. Il quadro finale mostra Len in silenzio occupato ad aggiustare una sedia che era stata rotta nel corso del litigio.

In *Saved Bond* riesce a dare l'impressione di una rappresentazione oggettiva della realtà, impostando una *focalizzazione* esterna ai personaggi. L'apparente distacco con cui vengono mostrati gli avvenimenti, compresi quelli più dolorosi, come l'omicidio del bambino, genera in chi assiste al dramma un senso di disagio e d'impotenza. I protagonisti sono individui incapaci di porre un freno al disordine delle proprie esistenze e gli eventi tragici sembrano seguire un ineluttabile destino di dolore e miseria; il linguaggio utilizzato dai personaggi sancisce la degenerazione del contesto sociale di cui sono parte, e la loro povertà culturale e affettiva si manifesta

nell'impossibilità di formulare un costrutto logico verbale complesso. Com'è stato rilevato, un preciso intento politico sostiene, in Bond, la rappresentazione dell'incapacità di parlare, realizzata attraverso l'uso di una variante linguistica dialettale e l'impiego una sintassi semplificata: "Socially and culturally deprived characters are shown as prisoners of a severely circumscribed language".²² Inoltre, le espressioni violente e volgari utilizzate ripetutamente dai personaggi hanno un correlativo logico nell'esplosione della violenza fisica:

It is a mean-spirited speech, goading, full of taunts, curses, barbs, and threats. [...] The curse barrage of language grates, annoying the audience, provoking the characters; and the violence of the play is a direct continuation of verbal malice. [...] This violence is the fabric of his characters' lives, bred and reflected in the language which maintains and perpetuates it.²³

Il contesto sociale rappresentato emerge principalmente attraverso il linguaggio utilizzato dai personaggi; lo scenario, come indicato nelle brevi didascalie, è disadorno sia nelle scene che si svolgono all'interno dello spazio domestico, che in quelle ambientate all'aperto (nel parco pubblico). William Gaskill, che diresse le prime due produzioni londinesi (1965; 1969), e John Gunter, lo scenografo, si attennero alle indicazioni dell'autore nel progettare una scenografia che contenesse solo i pochi elementi indispensabili allo svolgimento dell'azione. M. Hay e P. Roberts descrivono la scena che si presentava agli occhi del pubblico della prima edizione di *Saved*:

Essentially, therefore, eight of the play's thirteen scenes were played on a set enclosed by a triangle of flats. The three park scenes took place on a bare stage, the café scene had chairs and tables without the flats, and the cell scene was set with a simple door-flat. Thus the setting was of the abstract kind.²⁴

²² J. R. Malkin, *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge, C.U.P., 1992, p. 126. Nel suo studio Malkin accosta il teatro di Bond (in particolare per quanto riguarda *Saved* and *The Pope's Wedding*) a quello del drammaturgo tedesco contemporaneo Franz Xaver Kroetz, anch'egli autore di testi che hanno per protagonisti individui ai margini della società. Un parallelo tra i due autori era già stato tracciato da Innes, nel citato "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody". Lo studioso rilevava infatti che: "To Kroetz, the major contemporary problem is the 'speechlessness' of the socially exploited who have been deprived of the verbal ability to manipulate or even recognise their situation. [...] So, Kroetz's characters use a truncated and brutalized dialogue very reminiscent of the speech in *Saved*" (p. 197).

²³ Ivi, p. 127.

²⁴ M. Hay, P. Roberts, *Bond. A Study of His Plays*, cit. p. 57.

L'uso di uno scenario essenziale, in obbedienza a quanto indicato dalle didascalie, ha due conseguenze fondamentali. Innanzitutto i pochi oggetti presenti in scena assumono un rilievo decisivo nell'economia dell'azione: la carrozzina, la sedia che Len riparerà nell'ultima scena, il televisore al centro del salotto, divengono correlativi simbolici dei significati espressi nel dramma. Gli spazi stretti in cui i personaggi sono costretti a muoversi sottolineano la situazione di disagio e povertà (le scene in interno, ad esempio, si svolgono quasi tutte nel medesimo ambiente, che funge da salotto e stanza da pranzo, nonché da alcova nel primo incontro tra Pam e Len). L'ossessione morbosa più volte espressa dai personaggi, nei confronti degli oggetti, delle persone e degli spazi, è sottolineata nel testo dall'uso insistito dei possessivi (in particolare nella scena XI) e si riproduce nel calibrato utilizzo degli oggetti e dei movimenti scenici:

MARY: An' my cocker! An' my curtains! An' my sheets!

[...]

PAM (*crying*): 'E's killed me baby. Taken me friends. Broken me 'ome.²⁵

La seconda conseguenza dell'essenzialità dell'arredo scenico è che lo spettatore dovrà figurarsi l'ambiente reale (lo squallore e la miseria dell'interno domestico, il degrado del territorio urbano) attraverso il linguaggio e le azioni dei personaggi. Nelle due edizioni dirette da Gaskill la tecnica di recitazione sottolineava una scelta stilistica astratta e figurativa. Nella lezione pubblica di regia presieduta dall'insigne critico Kenneth Tynan che si svolse al Royal Court il 14 novembre 1965, Gaskill dirigeva per due volte, con metodi diversi, la scena IX (il litigio tra Mary e Harry), per dimostrare come una tecnica di recitazione improntata alla sottrazione dell'emotività accentuasse l'effetto della violenza rappresentata.

²⁵ E. Bond, *Saved*, in *Plays One*, cit., pp. 118-122.

2.2 Il sottotesto beckettiano

Da quanto si è detto fino ad ora si può trarre una prima parziale definizione di *Saved* nei termini di un dramma che eredita una serie di elementi propri della concezione brechtiana di teatro (come la sospensione della contiguità temporale tra le scene, il distacco emotivo tra l'autore e le vicende rappresentate), mescolandoli a stili tipici della tradizione autoctona di 'teatro sociale', espresso nel Novecento nella linea che da Shaw arriva fino ad Osborne e Wesker. Tuttavia, se ci fermassimo a questo primo livello di lettura, ridurremmo il significato dell'opera all'unica prospettiva della denuncia dell'intollerabile situazione di vita dei proletari nei sobborghi delle grandi città. Il dramma possiede, invece, una complessa stratificazione di significati che vale la pena di indagare più a fondo. Bond, per esempio, in più di una scena ricorre a forme e temi direttamente desunti non già dalla tradizione shawiana o epico-politica, ma piuttosto al teatro cosiddetto "dell'assurdo", di Beckett e Pinter. Si noti, ad esempio, il dialogo tra Pam e Len nella scena II. I due ragazzi stanno facendo una gita in barca, ma l'atmosfera che traspare è di desolazione e miseria; Pam, in particolare, manifesta una notevole indolenza a qualsiasi iniziativa:

LEN: Tell us about me jumper.

PAM: Ain' got no wool.

LEN: I'll get it t'morra. An' we'll start lookin' for a place t'morra.

PAM: No places round 'ere.²⁶

La mancanza di stimoli all'azione è un tema centrale nel testo di Bond, e produce l'immobilità, esistenziale ed emotiva, a cui i personaggi di *Saved* sono condannati. Ancora nella scena II, Len progetta un futuro dignitoso e felice con Pam:

LEN: I'm 'andy with me 'ands. Yer know, fix up the ol' decoratin' lark and knock up a few things. Yeh. We'll 'ave a fair little place. I ain' livin' in no blinkin' sty.²⁷

²⁶ Ivi, p. 33.

²⁷ Ivi, p. 31

Le grandi speranze espresse da Len vengono investite di un'aura patetica. Il contrasto con la realtà squallida e degradata e con la volgarità di Pam è evidente, e traspare ironicamente nell'incapacità di comprendersi tra i due implicita nello scambio di battute. Sappiamo che Len non realizzerà il suo progetto, e che resterà come affittuario in casa di Pam a riproporre immutato il destino di miseria emotiva della famiglia della ragazza. Il motivo dell'immobilità del destino individuale richiama esplicitamente la condizione tipica di molti dei personaggi del teatro beckettiano. L'autoreferenzialità dell'esperienza umana era infatti espressa da Beckett, sul piano dell'intreccio, mediante la presentazione di situazioni che non mutavano nel corso del dramma; tale azzeramento della dimensione dell'azione ricadeva sui personaggi, che venivano ridotti ad uno stato di passività privo di sviluppi. Anche in *Saved* l'accento è posto sull'incapacità dell'individuo di agire nella direzione di un cambiamento, come risulta evidente dal fatto che i rapporti all'interno della famiglia e tra i giovani del gruppo non mutano neanche dopo l'omicidio del bambino. Il padre di Pam, Harry, è il personaggio che forse più di tutti incarna l'inefficienza a mutare il destino disgraziato assegnatogli dall'esistenza:

HARRY: I left 'er once
LEN: You?
HARRY: I came back.
[...]
HARRY: Yer don't wan'a go.
LEN: Eh?
HARRY: Don't go. No point.
LEN: (*his trousers round his ankles*) Why?
HARRY: Yer'd come back.²⁸

I personaggi nel dramma ostentano spesso un aspetto arruffato e dimesso; in più di un'occasione hanno un'andatura impacciata e movenze clownesche, come mostra la didascalia che introduce la scena sopra citata. Si tratta, ancora una volta, di stilemi tipicamente beckettiani:

²⁸ Ivi, pp. 126-128.

LEN lies face down on the floor. The side of his face is flat against the floorboards. He holds a knife. There is an open suitcase on the bed. In it are a few things. Pause.

*The door opens. HARRY comes in. He wears long white combinations and pale socks. No shoes. His head is in a skull cap of bandages.*²⁹

Bond utilizza questo e altri motivi tipici del teatro di Beckett (e anche del primo Pinter) al fine di raffigurare un universo di esseri mutilati dei più elementari attributi di umanità. Ad esempio, l'uso di battute molto brevi e la sintassi ellittica, che ricordano da vicino il linguaggio di drammi come *Waiting for Godot* o *The Birthday Party*, serve a Bond per articolare la parlata proletaria dei personaggi. In particolare, le scene che hanno per protagonista il gruppo di giovani scapestrati (III, VI, X) sono caratterizzate da una frammentazione del costruito logico-verbale che è funzionale alla rappresentazione della penuria di strumenti di elaborazione propria dei personaggi. È stato notato che in queste scene la brevità delle battute e la concitazione del ritmo producono l'effetto di un unico discorso a più voci, così come unico è il triste destino di alienazione e violenza che appartiene ai componenti del gruppo: "Undifferentiated in language or action, the gang speaks, like the poisonous Hydra, with one multi-tongued voice".³⁰

Con questa tecnica Bond risolve brillantemente la questione, centrale nel dibattito relativo al teatro e alla drammaturgia del Novecento, della teatralizzazione del linguaggio delle classi subalterne.³¹ Pochi drammaturghi sono riusciti, come lui, a costruire un dramma i cui personaggi appartengono, senza eccezioni, ad un ambiente proletario, senza dover ricorrere all'uso di una lingua ai più incomprensibile. Occorre sottolineare che, in fase di recitazione, la brevità delle battute, pronunciate dagli attori in rapida successione, rende il testo particolarmente dinamico per chi ascolta, perché determina una naturale variazione fonica nell'alternarsi delle voci.

La variante linguistica scelta per *Saved*, si diceva, è quella della periferia meridionale di Londra, nelle sue particolarità fonetiche e ortografiche: il lessico è assai semplice, con una netta predominanza dei termini che fanno riferimento ad oggetti concreti della vita quotidiana (*bag, packet, door knob, drawers, church,*

²⁹ Ivi, p. 123.

³⁰ J. R. Malkin, *Verbal Violence in Contemporary Drama*, cit., p. 129.

³¹ Per un'analisi della questione del linguaggio delle classi subalterne nel dramma novecentesco rimando ai già citati studi di P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, e di L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*.

chimney, sweets, dinner, jumper, table, shelf, chair, tray, scissors, meal, stove, bed, etc.); abbondano le espressioni idiomatiche e le allusioni oscene; abbondano anche i termini che si riferiscono alle parti del corpo e alle funzioni fisiologiche (*guts, scratchin', bollocks, fingers, nails, tits, nipples, tongue, blood, legs, cough, sneeze, neck, sweating* etc.); le forme verbali sono contratte e la casistica pronominale semplificata. Il bambino (del quale non si apprende mai il nome) è indicato sempre con il pronome neutro (*it*).

Se nelle scene di gruppo il dialogo è serrato, nelle scene che si svolgono all'interno del nucleo familiare abbondano le pause e i silenzi, che si alternano ai momenti di scambio, anche violento, di battute. Al frastuono della scena IV (che ha per sottofondo l'ininterrotto pianto del bambino) si contrappone il silenzio, più eloquente di tutte le battute pronunciate in precedenza, della scena XIII, l'ultima del dramma, completamente priva di scambi verbali, che vede i membri della famiglia nel salotto, impegnati nelle quotidiane occupazioni mentre Len ripara una sedia. L'opposizione parola/silenzio, oltre che un tratto stilistico, è un motivo tematico centrale nella caratterizzazione dei rapporti familiari. Il dialogo è luogo di insidie e di conflitti insolubili: "Don't speak to 'em at all", Harry consiglierà a Len nella penultima scena "it saves a lot of misunderstanding"³². Del resto Harry e sua moglie Mary non si parlano da anni; il loro silenzio è rotto solo dal violento scontro (fisico oltre che verbale) nella scena XI. Anche Len e Pam, che al principio del dramma riescono a mantenere almeno un livello minimo di dialogo, a partire dalla scena IV innescano modalità comunicative sempre più conflittuali, fino all'alterco della scena VIII. L'assenza di comunicazione è dunque la modalità comportamentale che i componenti della famiglia prediligono, come appare chiaro dalla scena II, in cui Len chiede a Pam cosa pensi sua madre di lui:

LEN: She reckon me, yer reckon?

PAM: Never arst.

LEN: Thought she might'a said.

PAM: Never listen.³³

³² E. Bond, *Saved*, cit., p. 130.

³³ Ivi, p. 30.

Interrogata sui motivi che hanno indotto i suoi genitori a smettere di parlarsi, Pam dà risposte altrettanto laconiche:

LEN: 'Ow'd it start?
PAM: Never arst.
LEN: No one said?
PAM: Never listen. It's their life.
[...]
LEN: 'Ow'd they manage?
PAM: When?
LEN: They writes notes or somethin'?
PAM: No need.
LEN: They must.
PAM: No.
LEN: Why?
PAM: Nothi' t' say.³⁴

Come ha osservato ancora una volta Malkin, esiste nel dramma una connessione diretta tra il deliberato rifiuto di ascoltarsi e l'assenza di risposta emozionale.³⁵ "No one listens"³⁶, ripete Pam piangendo alla fine della scena XI, ignorando quanto Len le sta dicendo. La sordità emotiva dei personaggi, da parte di Pam nei confronti di Len, di Fred nei confronti del bambino che potrebbe essere suo figlio, di Mary nei confronti di Pam e Harry, del gruppo di giovani nei confronti dell'essere umano all'interno della carrozzina, è il terreno di coltura della tragedia esistenziale che si compie nel dramma.

Un'altra modalità adoperata di frequente nel linguaggio dei giovani protagonisti di *Saved* è lo scherzo verbale che sottende significati osceni o irriverenti nei confronti delle istituzioni sociali e religiose. Questo motivo ricorrente sembra essere un'eco delle storielle insensate e degli scherzi buffi che Vladimir ed Estragon si raccontano per passare il tempo in *Waiting for Godot*. Nel dramma di Bond gli scambi di battute che hanno per oggetto questo tipo di scherzo si ripetono in momenti diversi e, mentre connotano l'universo culturale angusto dei personaggi, offrono uno spunto per la decodifica dei meccanismi comunicativi che regolano i rapporti umani nel contesto degradato di *Saved*. Nella prima scena, che rappresenta

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ J. R. Malkin, *Verbal Violence in Contemporary Drama*, cit., p. 131.

³⁶ E. Bond, *Saved*, cit., p. 123

l'incontro tra Len e Pam in casa di lei, il gioco verbale è introdotto dal giovane per smorzare la tensione e differire il momento dell'effettivo approccio sessuale³⁷:

LEN: Why did the woman with three tits shoot 'erself?

PAM: Eh?

LEN: She only 'ad two nipples.³⁸

Più avanti scopriremo che questi scherzi sono parte di una vera e propria parodia della cultura popolare, cui si riferiscono in più occasioni i giovani del degenerato ambiente suburbano rappresentato. Nella scena X una serie di scherzi assai simili vengono riproposti dai giovani che accolgono l'uscita di prigione di Fred:

PETE: Why was the undertaker buried alive?

LIZ: 'Is job got on top a 'im.

They laugh.

BARRY: Why did the woman with three tits 'ave quads?

MIKE: We 'eard it!³⁹

Jenny S. Spencer ha opportunamente notato che il gioco diviene in *Saved* una modalità ricorrente per sciogliere la tensione e disinibire le azioni e le interazioni tra i personaggi.⁴⁰ L'allentamento del freno inibitorio porta al manifestarsi della componente aggressiva, che è tanto più presente laddove l'insicurezza e la frustrazione dei soggetti è maggiore. Tale meccanismo si manifesta già nella prima scena, quando Len, liberatosi delle sue inibizioni attraverso il gioco verbale (che ha sortito l'effetto di far ridere Pam e di concedere a lui un'insperata posizione dominante), trascende in un pesante scherno ai danni di Harry, che solo per poco non degenera in un'autentica zuffa. Nella scena VI, attraverso un meccanismo analogo, il gruppo di giovani si lascerà prendere la mano da un gioco sempre più pesante, che condurrà, come sappiamo, alla morte del bambino. In generale il gruppo manifesta, mediante il ricorso a giochi verbali osceni e cinici, la propria avversione nei

³⁷ Cfr. E. Bond, "First Author's Note to *Saved*", in *Plays One*, cit., p. 310: "The first scene is built on the young man's sexual insecurity – he either invents interruptions himself or is interrupted by the old man".

³⁸ E. Bond, *Saved*, cit., p. 26.

³⁹ Ivi, p. 108.

⁴⁰ J. R. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit., p. 147.

confronti delle istituzioni religiose e sociali che sono spesso il bersaglio degli scherzi; ma anche la propria condizione di frustrazione e alienazione.

I personaggi di *Saved*, dunque, non sono in grado di contrastare la deriva della propria esistenza; le loro azioni (ad esempio l'ossessione che Pam nutre nei confronti di Fred, l'omicidio del bambino, etc.) pongono interrogativi ai quali il dramma non sembra dare risposte; come già accadeva nel teatro di Beckett, infatti, Bond opta per una prospettiva, o *focalizzazione*, esterna ai personaggi; ciò implica che l'autore non esprima un giudizio, sia pur mediato dai ruoli drammatici, in merito agli eventi rappresentati. È noto che in Beckett tale modalità di costruzione del testo era tesa a esprimere quella che per lui era la condizione umana per antonomasia, ovvero l'incapacità di attribuire un significato all'esistenza. Anche in *Saved* le cause che motivano le scelte dei personaggi non sono espresse nel testo, ma ciò avviene perché l'autore intende rimandare, per la loro comprensione, al contesto sociale che produce il disagio, inducendo gli individui a comportamenti patologici. Il nesso tra le azioni e le motivazioni personali, pertanto, non è interno al dramma ma può e deve essere ricostruito dallo spettatore attraverso uno sforzo di comprensione razionale. Si chiarisce così perché Bond parli della propria opera in termini di "Rational Theatre" e in che modo, utilizzando in maniera molto personale una serie di elementi propri del teatro di Brecht, ma anche della tradizione che fa capo a Beckett e a Pinter, giunga a trasmettere con efficacia il proprio messaggio politico.

2.3 Strategie drammatiche e dinamiche dei rapporti interpersonali

Bond ha sottolineato più di una volta, negli scritti e nelle interviste, la propria distanza ideologica dalla tradizione del “teatro dell’assurdo”:

There is theatre of the Absurd (established theatre within established culture) which says there is no meaning to human existence, that moral judgements are finally virtually meaningless and certainly not the premises for action. [...]. Contrasted with that you will have a committed theatre which sees itself an aesthetic experience in its own right but it also sees that in that pleasure and enjoyment is a prescription that the world can be changed, and that there are practical ways of changing it.⁴¹

Eppure la sua stessa opera contraddice nei fatti l’opportunità di segnare un netto confine di demarcazione tra coloro che nell’arte vedono un mezzo per cambiare la società e coloro che non offrono risposte politiche all’interno della propria opera. E quando, negli anni settanta, Bond ha voluto affermare l’esistenza di tale netta linea di demarcazione, è caduto nelle contraddizioni insite in ogni visione manichea del mondo. In *Saved*, invece, è proprio l’ibridazione della tradizione epica e shawiana con i modelli del teatro antinaturalista che dà vita a un testo di sorprendente modernità. Bond assume al centro del suo dramma un tema fondamentale della mitologia beckettiana e del “teatro dell’assurdo”, ovvero l’idea che l’individuo sia perduto in un universo irrazionale, per sostenere che la realtà è davvero assurda e irrazionale, ma che tale stato di cose è il prodotto di un sistema politico che sfrutta gli individui fino a far perdere loro ogni controllo sulla propria esistenza. Nell’ottica di Bond è chiaro, allora, che al pessimismo di un tipo di teatro che, sancendo la realtà come immutabile, non fornisce vie d’uscita per gli individui, *Saved* oppone una visione del mondo più aperta alla soluzione dei conflitti e al cambiamento. Si spiega di conseguenza ciò che il drammaturgo vuole dire nella “First Author’s Note to *Saved*” quando scrive: “*Saved* is almost irresponsibly optimistic.”⁴² L’affermazione è intrisa d’ironia, come è ironica la scena finale del dramma, in cui Len ripara la sedia che era stata rotta durante il litigio. Mentre sancisce l’immutabilità della condizione dei protagonisti – Len non è andato via e la famiglia probabilmente continuerà a riprodurre le dinamiche patologiche cui abbiamo assistito nel dramma – la scena

⁴¹ S. Maiorana, *Lo spazio diviso*, cit., p. 90.

⁴² E. Bond, “First Author’s Note to *Saved*”, cit. p. 309.

indica, nel simbolismo del riparare, la possibilità di un cambiamento e di un futuro migliore.

Scopriamo così l'esistenza, in *Saved*, di una componente ironica che produce un'ambiguità di prospettive in grado di complicare la decodificazione del messaggio. La modalità di costruzione dei personaggi e la rappresentazione dell'ambiente proletario in cui vivono non mira semplicemente a offrire un ritratto veritiero delle condizioni di vita di questa classe sociale. L'autore innesca, attraverso un sapiente uso degli elementi che compongono il testo drammatico, una serie di strategie che coinvolgono lo spettatore in un'esperienza estetica e razionale complessa. A cominciare dalla struttura della vicenda, che presenta quella che a prima vista potrebbe sembrare un'anomalia nella costruzione drammatica. Il momento di violenza, che è anche senza dubbio il culmine emotivo dell'opera (l'uccisione del bambino), che dovrebbe, secondo logica, costituire l'epilogo della vicenda tragica, si colloca al centro esatto del dramma. Questo espediente ha un doppio significato nell'economia del testo: innanzitutto, tematicamente, indica l'immutabilità di quel mondo degradato e violento, sottolineando che la società che produce una tale aberrazione continua a perpetuarsi immutata. In tal modo prende corpo la chiara condanna di una condizione sociale e politica considerata intollerabile. In secondo luogo serve all'autore a portare avanti quella che egli stesso, nella già citata "First Author's Note", indica come la "linea edipica" del testo. A partire dalla scena VII, infatti, si sviluppa un vero e proprio *second plot* che vede protagonisti Len, Mary e Harry. Coinvolto quasi suo malgrado in un gioco erotico con Mary, Len diviene oggetto della gelosia di Harry e pretesto per il furioso litigio che segue. Va detto che nella vicenda l'autore fa sapientemente convergere una serie di motivi già sviluppati nel corso del dramma: gli scherzi osceni tra i giovani del gruppo, che ad un certo punto nella scena III avevano avuto per oggetto proprio una presunta relazione erotica tra Len e Mary, il rapporto di competizione tra madre e figlia, l'incomunicabilità tra i due coniugi, ma anche la morte del bambino che si staglia come un ironico e amaro rovesciamento dell'assassinio del genitore del mito edipico.⁴³ Vi è anche il motivo di un figlio maschio di Harry e Mary morto molti anni prima, di cui apprendiamo nella scena II e del quale, s'intende, Len prende il posto

⁴³ "In particular, the murder of the baby shows the Oedipus, atavistic fury full unleashed" (ivi, p. 310).

nella dinamica domestica. Ma l'intreccio edipico serve a Bond per far dirigere il dramma verso una conclusione inaspettata che è anche la via d'uscita paradossalmente ottimista a cui si fa riferimento nella "First Author's Note". Vi è un momento in cui, molto chiaramente, si compie questo passaggio; alla fine della scena XI Pam sta piangendo, sconvolta dalla violenza del litigio tra i genitori e dall'aver appreso della presunta relazione tra sua madre e Len. Quest'ultimo si avvicina ad Harry con un coltello in mano. Pam è sicura che i due vogliano ammazzarsi:

Pam: (*sitting and crying*) Stop 'im! They'll kill each other!⁴⁴

Ma Len manifesta intenzioni assai diverse da quelle che si sarebbe portati a supporre:

Len: (*stops*) I was goin' to 'elp 'im. [...] I'm tryin' t' 'elp! 'Oo else'll 'elp? If I go will they come back? Will the baby come back? Will 'e come back? I'm the only one that's stayed an' yer wan'a get rid a me!⁴⁵

Lungi dal pensare di aggredire Harry, Len manifesta qui la sua naturale propensione all'altruismo; per di più, a seguito di questo episodio, i due uomini saranno indotti a confrontarsi, per la prima volta, in un sincero dialogo (scena XII). Rifiutando di sottostare al ruolo edipico che il destino ha preparato per lui, e preferendo la via del dialogo a quella della violenza, Len infonde nel dramma un inaspettato barlume di speranza: "By not playing his traditional role in the tragic Oedipus pattern of the play, Len turns it into what is formally a comedy."⁴⁶

Risulta a questo punto assai più comprensibile il senso dell'enigmatico, nonché ironico, titolo del dramma: malgrado il contesto disperato rappresentato, Len è *salvo* perché sa opporsi al destino di violenza di cui sono vittima gli altri giovani personaggi. Anni dopo Bond ritornerà a riflettere sul tema edipico confermando che, a suo modo di vedere, vi è uno stretto rapporto che lega le vicende intime e familiari

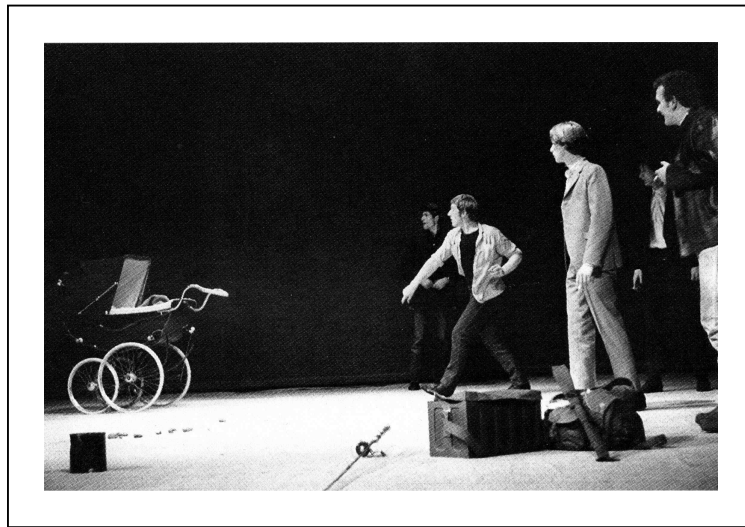
⁴⁴ E. Bond, *Saved*, cit., p. 122.

⁴⁵ Ivi, p. 122-123.

⁴⁶ E. Bond, "First Author's note to *Saved*", cit., p. 310.

con il modo in cui funziona la società: “*Oedipus Rex* isn’t a play about family trouble but about the disorder in a society”.⁴⁷

2.4 Sotto il segno di Artaud: il tema della violenza e l’immedesimazione dello spettatore



Saved al Royal Court Theatre nel 1965 (scena VI)

È chiaro allora che in *Saved* le dinamiche dei rapporti interpersonali sono l’espressione della condizione patologica della società, ed è tale assunto che Bond intende dimostrare. In questa chiave va letto anche l’episodio centrale del dramma, ovvero la lapidazione del neonato, perché risulta evidente che nessuno dei personaggi può dirsi innocente di quella miserabile fine: tutt’al più è possibile operare una distinzione tra coloro che compiono materialmente l’omicidio – Fred e gli altri giovani del gruppo – e coloro che, con la loro negligenza, espongono l’infante a morte certa – Pam, Len, Mary, Harry. Per tutti, tuttavia, in ultima analisi è colpevole la società che ha prodotto condizioni di vita tanto disperate. Si noti, infatti, che il processo degenerativo che conduce all’assassinio è già innescato dai momenti

⁴⁷ E. Bond, “Letter to Tony Coult”, 28 July 1977, in M. Hay, P. Roberts, *Edward Bond. A Companion to the Plays*, cit., p. 74.

iniziali della scena IV, che si svolge all'interno delle pareti domestiche. Questa scena è sconvolgente e penosa per chi vi assiste quanto l'esplicita rappresentazione della violenza che si manifesterà più avanti: il pianto disperato del bambino, infatti, dura parecchi minuti; ad esso si sovrappongono i battibecchi tra Mary, Pam e Len, che si addossano l'un l'altro la responsabilità di accudire il piccolo. In questa occasione Bond riesce a esplicitare la natura ambigua del carattere di Len: pur palesando una inettitudine analoga a quella di Pam nel prendersi cura del bambino, il giovane manifesta almeno intenzioni migliori rispetto agli altri personaggi (per esempio tenta di spronare la ragazza ad andare a consolare il piccolo). Eppure suona come un eccesso di auto-indulgenza la battuta che, almeno nelle sue intenzioni, vorrebbe fornire una giustificazione alla comune incapacità di gestire la situazione: "It'll cry itself t'sleep."⁴⁸ È proprio questa incapacità di prendersi cura del neonato, manifestata dai membri della famiglia, che prelude all'inevitabile misera fine che attende l'innocente. In verità, sembra dire Bond, in una società che produce un tale livello di alienazione e incomunicabilità, il bambino è già morto.

La sapientissima costruzione della scena VI aggiunge, se possibile, orrore all'orrore, dimostrando in maniera efficace che l'innescarsi della violenza può verificarsi senza che chi vi assiste, e chi la compie, si rendano conto di ciò che sta avvenendo.

Occorre sintetizzare brevemente quali sono i passaggi che conducono al tragico epilogo: la scena comincia con Fred e Len a pesca nel parco. Len è deciso a conquistare l'amicizia del coetaneo e, soprattutto, a quanto sembra, di carpire il segreto del suo successo con le donne. Fred manifesta un carattere rozzo e volgare, oltre che uno spiccato gusto sadico, come si evince dalle battute in cui spiega all'amico come utilizzare, e torturare, le esche da pesca:

FRED: Yer take yer worm. Yer roll it in yer 'and t' knock it out. Thass first. Then yer break a bit off. cop 'old o' that. [...] Now yer thread yer 'ook through this bit. Puh it up on yer gut. Leave it. Give us that bit. Ta. Yer thread yer other bit on the 'ook, but yer leave a fair bit 'angin' off like that, why, t' wriggle in the water. Then yer push yer top bit down off the gut and camer-flarge yer shank. Got it?⁴⁹

⁴⁸ E. Bond, *Saved*, cit., p. 48.

⁴⁹ Ivi, p. 59.

La conversazione tra Len e Fred viene interrotta dall'arrivo degli altri giovani Mike, Colin, Pete e Barry, che si preparano a una serata di bagordi. Giunge infine Pam, con il bimbo nella carrozzina, la quale compie una serie di patetici tentativi di convincere Fred a tornare a casa, blandendolo, supplicandolo, e poi manifestando disperazione e rabbia. A questo punto apprendiamo che il bambino è stato drogato con dell'aspirina, e questo spiega perché dalla carrozzina non si udrà alcun suono per l'intero svolgersi della scena. Infine Pam decide di giocare l'ultima arma in suo possesso, lasciando il bambino a Fred nella speranza che questi si senta costretto ad assumere la propria responsabilità di padre; esce così di scena, insieme a Len che le corre dietro.

È a questo punto che i giovani cominciano ad essere attratti dalla carrozzina e a infierire, sempre più brutalmente, sul piccino inerme; lo sviluppo dell'azione è attentamente calibrato secondo un modello per cui ad ogni manifestazione di violenza fa seguito una pausa; ogni volta che l'azione riprende, il grado di aggressività aumenta, e così, a partire da quello che a prima vista appare come un gioco, si procede fino allo scatenarsi della furia finale, il lancio delle pietre che provoca la morte del bambino. È sempre il personaggio di nome Barry (che probabilmente è il più giovane del gruppo e che, nella scena III, era a tratti oggetto dello scherno dei compagni) a 'rilanciare' l'azione del gruppo, proponendo giochi via via più violenti. In un primo momento Fred non prende parte all'attacco; gli altri però riescono presto a coinvolgerlo, ed è lui che scaglia la prima pietra. È facile comprendere lo sconcerto del pubblico di fronte a questa scena. L'autore riesce infatti a rendere un effetto particolarmente inquietante accentuando la qualità simbolica e rituale dell'assassinio mediante il ritmo dell'azione, fatto di pause ed accelerazioni, e facendo in modo che la vittima non sia visibile (è all'interno della carrozzina). Un critico che assisté alla messa in scena londinese del 1969 notò:

We don't see the baby – only a hooded pram with the youths pushing it, sticking their hands or throwing stones into it. We merely hear their words, like the reporting of a Greek messenger or chorus.⁵⁰

⁵⁰ D.A. Jones, *Listener*, 13-02-1969.

La progressione degli eventi che conducono all'omicidio del bambino è sconvolgente per coloro che vi assistono perché manifesta il carattere accidentale ma al contempo inevitabile della violenza ai danni di una vittima inerme. Fu Laurence Olivier a mettere in evidenza che in *Saved* l'espedito dell'assassinio di una vittima che si trova in una condizione tale da non potersi difendere ripropone una situazione simile a quanto avviene in *Macbeth* e *Julius Caesar*, e che pertanto, come in quei drammi, il delitto possiede un carattere di inevitabilità per chi lo compie.⁵¹ La sconvolgente facilità con cui si manifesta la violenza omicida e la sua contiguità con situazioni che il pubblico è abituato a considerare normali, sono assunti centrali nell'opera di Bond. La rappresentazione della violenza era, nel teatro degli anni '60, una questione ideologica ed estetica che si innestava sulla tradizione teatrale di ispirazione ardaudiana e stanislavkijana. Solo due anni prima di *Saved* Peter Brook aveva dato vita con la Royal Shakespearean Company a una stagione sul teatro della crudeltà conclusasi con la messa in scena del *Marat Sade* di Peter Weiss. Ma l'opera di Bond conferisce a tale questione un ruolo di assoluta centralità, affermando a chiare note che non è possibile introdurre in teatro una riflessione sulla realtà contemporanea senza affrontare il tema della violenza. Molto ironicamente lo stesso Bond notava a proposito di *Saved*:

Clearly the stoning to death of a baby in a London park is a typical English understatement. Compared to the 'strategic' bombing of German towns it is a negligible atrocity, compared to the cultural and emotional deprivation of most of our children its consequences are insignificant.⁵²

Bond include la violenza nel dramma per suscitare emozione, sconcerto, e al contempo offrire una rappresentazione veritiera della realtà. Dopo l'uccisione del bambino, tuttavia, un'ulteriore sconvolgente scoperta attende il pubblico di *Saved*. Nella scena VII apprendiamo che Len ha assistito, non visto, all'atto delittuoso:

LEN: I saw.
FRED: What?
LEN: I come back when I couldn't find 'er.
FRED: Yer ain't grassed?

⁵¹ Lettera all'*Observer*, 21-11-1965.

⁵² E. Bond, "First Author's note to *Saved*", cit., p. 311.

LEN: No.
FRED: O.
LEN: I was in the trees. I saw the pram.
FRED: Yeh.
LEN: I saw the lot.
FRED: Yeh.
LEN: I didn't know what t'do. Well, I should a stopped yer.
FRED: Too late now.
LEN: I juss saw.⁵³

La scoperta della complicità di Len al delitto, pur nel ruolo di involontario spettatore, è sconcertante per chi assiste al dramma perché investe di responsabilità l'unico soggetto con il quale fino a quel momento il pubblico è stato portato a identificarsi. Fin dalla prima scena, infatti, Bond induce a giudicare con particolare condiscendenza l'unico personaggio che, pur partecipando della realtà generalmente degradata del dramma, sembra possedere delle qualità positive. Ma la perversione voyeuristica di Len, implicita nella confessione di aver assistito al delitto, ed evidenziata più avanti nell'insistenza con cui il giovane interroga Fred per sapere cosa ha provato mentre ammazzava il bambino ("Wass it feel like when yer killed it?"⁵⁴), evidenzia la natura speculare del rapporto tra il pubblico e il protagonista, sottintendendo che chi assiste al dramma è in fondo corresponsabile dei mali della società perché, pur testimone dell'esistenza di meccanismi che generano ingiustizie, violenza e infelicità, non fa nulla per modificare il sistema che regola il mondo.

⁵³ E. Bond, *Saved*, cit., p. 86.

⁵⁴ Ivi, p. 113.

3. *Early Morning*: l'esperienza del dramma *in soggettiva*



Early Morning al Royal Court Theatre nel 1969 (scena IV)

3.1 Il Royal Court e il teatro come arte eversiva: l'ultima battaglia della censura

Dall'inizio del '65 fino alla metà del '67 Bond lavorò alla scrittura di un dramma assai diverso, per stile e linguaggio, da *Saved* e *The Pope's Wedding*. L'opera si chiamava *Early Morning* e fu rappresentata per la prima volta al Royal Court Theatre il 31 marzo 1968 con la regia di William Gaskill. Lo spettacolo si svolse in forma privata, come era già accaduto per *Saved*, per aggirare il veto della censura. Il Lord Chamberlain, questa volta, non si era limitato a indicare le parti del testo che avrebbero dovuto essere soppresse, ma lo aveva rimandato indietro con un secco diniego alla messa in scena:

The script of Bond's *Early Morning* was returned to the Royal Court with the shortest Lord Chamberlain's letter anyone there had ever seen. It said, "This play may not be performed". There could be no corrections, trims or rewrites. In its essence, *Early Morning* was incorrigible.⁵⁵

Con ogni probabilità tale intransigente atteggiamento censorio era motivato dall'esplicito riferimento parodico alla corona inglese contenuto nel dramma, ma l'episodio portava a galla il problema del vero e proprio conflitto ideologico creatosi tra due opposte fazioni della società britannica: gli ambienti progressisti dell'arte e della cultura e le autorità preposte al controllo della morale e del pubblico pudore. Di fronte all'ennesima manifestazione dell'esistenza di tale conflitto, la società civile non poteva esimersi dal prendere posizione a favore dell'una o l'altra delle parti in causa: presto fu chiaro che l'istituto della censura era ormai obsoleto in una società che si era lasciata alle spalle gli orrori della guerra e viveva con entusiasmo i mutamenti della nuova era. Nel generale clima di rinnovamento della fine degli anni '60, la linea progressista ebbe la meglio e, tra il giugno e il settembre 1968, il Parlamento votò l'abolizione della censura teatrale. Per Bond, e per Gaskill che più di tutti lo aveva sostenuto e incoraggiato, fu una vittoria; ciò nonostante *Early Morning* dovette affrontare l'ostilità dei molti, tra i critici e il pubblico, che non seppero cogliervi le profonde istanze ideologiche e morali, scorgendovi soltanto la manifestazione di una volontà di trasgressione riprovevole e capricciosa.

⁵⁵ R. Eyre, N. Wright, *Changing Stages*, London, Bloomsbury, 2000, p. 108.

3.2 Riscrittura e parodia della Storia: innovazioni sul modello brechtiano

Come si è detto, l'atteggiamento particolarmente rigido della censura nei confronti di *Early Morning* è probabilmente da ascrivere al fatto che l'autore dirige qui i suoi strali verso la più intoccabile delle istituzioni britanniche, la monarchia. Al centro del dramma c'è infatti una parodia della Regina Vittoria e della sua corte, tanto feroce da risultare indigesta a molti spettatori. Nella prospettiva del percorso artistico globale di Bond e delle sue evoluzioni questo dramma è significativo, tra l'altro, perché inaugura una pratica, quella della *riscrittura della Storia*, che nel suo teatro risulterà fertile di sviluppi futuri. La *riscrittura* di testi preesistenti o di vicende storiche è una prassi tipica del teatro politico: nelle intenzioni dei drammaturghi mira a smascherare le false verità tramandate dell'ideologia della classe dominante. Com'è noto, spesso Brecht incluse nei propri drammi episodi realmente accaduti (si pensi ad esempio a *Mutter Courage und ihre Kinder*, che si svolge nella Guerra dei Trent'Anni, o a *Leben des Galilei*). In linea con tale prassi, l'ambientazione storica di *Early Morning* è funzionale all'espressione del messaggio politico: per Bond le scelte governative e i mutamenti nazionali dell'età vittoriana determineranno gli sviluppi della società civile nel Novecento. Il trionfo dell'imperialismo britannico prelude infatti, nell'ottica del drammaturgo, all'affermazione del rampante capitalismo contemporaneo, e i legami tra i due sistemi vengono evidenziati mediante alcuni espedienti sul piano della forma e su quello del contenuto: l'insistita occorrenza di anacronismi (in questo caso, riferimenti ad oggetti e a personaggi storici posteriori all'età vittoriana), per esempio, è tesa a smascherare la continuità concettuale tra le strutture di potere in atto al tempo della regina Vittoria e la storia del XX secolo.⁵⁶ Va però sottolineato che l'inclusione di personaggi realmente esistiti all'interno del dramma non ha come fine privilegiato rispetto ad altri quello di fornire una ricostruzione plausibile di vicende storiche. Anzi, il tono farsesco del dramma tende anche a sottolineare che la Storia è qui utilizzata in maniera personale

⁵⁶ Cfr. J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit, p. 157: "Despite the Victorian cast, comic anachronism (from cinema queues to radio technology, Hitler's Holocaust, and the bomb) and parodic allusions to present-day literary, cultural, and religious institutions help produce the contemporary frame of reference."

e arbitraria. Perché, più che rivelare verità contingenti, Bond vuole indagare l'ideologia che sottende i meccanismi del potere. A scanso di equivoci, già dalle scene iniziali il drammaturgo esplicita il carattere fantasioso e non documentario della trama. A uno scambio di battute tra Disraeli e il marito della Regina, Albert, segue una conversazione tra il principe ereditario George e suo fratello Arthur:

ARTHUR: She should stop sending you notes
GEORGE: They're state secrets. Goodnight.
ARTHUR: We shouldn't quarrel. It can't be all my fault and -
GEORGE: I try, I shall keep trying, but you'll never respond.
ARTHUR: That's not true! I always give way if it helps. I try to put myself in your shoes: it's not easy being Prince of Wales ... One day you'll have to marry.
GEORGE: Yes.
ARTHUR: I shan't object.
GEORGE: Thank you!
ARTHUR: I can't marry! Have you thought of that?
GEORGE: That's up to you.
ARTHUR: (*angrily*) No, it isn't! How could I involve a woman in this unless I was forced to? When you do marry we must stop quarrelling. She'll have enough to put up with without -
GEORGE: (*suddenly realizing*) You know!
ARTHUR: You talked about it in your sleep.
GEORGE: I did not! I've trained not to talk in my sleep. He told you!
ARTHUR: Who is she?
GEORGE: That's no concern of yours.
ARTHUR: This is impossible!⁵⁷

Come ben sapeva il pubblico londinese, l'erede al trono non si chiamava George bensì Edward. La natura farsesca della Storia secondo Bond si manifesta appieno nella scena III, quando il pubblico scopre che i due principi sono gemelli siamesi. L'effetto comico è accentuato dal fatto che la indivisibilità fisica dei due principi chiarisce, a posteriori, l'enigmatica conversazione svoltasi poco prima:

FOOTMAN: The Prince of Wales and Prince Arthur.
*Arthur and George come on. It is seen they are siamese twins. Bow.*⁵⁸

⁵⁷ E. Bond, *Early Morning*, in *Plays One*, cit., p. 142.

⁵⁸ Ivi, p. 143.

La mescolanza tra Storia e finzione sul piano della *fabula* si riflette, sul piano stilistico-formale, nella coesistenza dei registri tragico e parodico, che si alternano e disegnano un'articolata geometria drammatica. La complessa struttura formale e le molteplici implicazioni semantiche e ideologiche fanno di *Early Morning* un'opera di non facile interpretazione: ciò spiega lo scarso consenso generalmente accordatogli dal pubblico e il fatto che, tra i drammi di Bond, sia uno dei meno rappresentati in Gran Bretagna e all'estero. Jenny S. Spencer ha sintetizzato efficacemente gli elementi linguistico-visivi che si prestano a generare nello spettatore un'intensa risposta emotiva, ma che possono facilmente suscitare sconcerto e addirittura repulsione in chi si soffermi ad un primo, superficiale, livello di lettura:

The disconcerting effect of *Early Morning* is produced, in part, by patterns of imagery that seem deliberately provocative in their use of the human body to represent a corrupt political system. Moreover, by corresponding threats of severe bodily harm, as if the very processes of distortion through which dream thoughts normally evade the punishing censor had been exposed. Images of death and dismemberment, and their analogues in castration, dislocation, evisceration, and devouring are given particular prominence. [...] For many viewers, the result was predictably nightmarish.⁵⁹

Il gran numero di immagini violente e i reiterati riferimenti osceni provocarono reazioni infastidite anche da parte di molti critici teatrali. Il tono parodistico fu inteso da molti come una pura e semplice provocazione:

The [...] fantasy elements led to considerable misunderstanding, compounded by the defamatory caricatures of respected figures from the past: not only Queen Victoria, but Lloyd George and even Florence Nightingale. These were taken as attacks on the historical individuals, rather than as the distorted images of moral attitudes. [...] The grotesque images are so evocative that the political relevance of the play was almost completely overlooked.⁶⁰

Studi più recenti hanno reso giustizia a questo dramma, riconoscendogli un alto valore artistico:

⁵⁹ J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit, p. 154.

⁶⁰ C. Innes, *Modern British Drama*, Cambridge, C.U.P., 1992, pp. 164-165. Tra le reazioni di critici celebri che non apprezzarono il dramma di Bond cito a esempio quella di Irving Wardle ("Upsetting our Idols", *The Times*, 14-03-1969): "[*Early Morning* is] a solipsistic muddle; confusingly plotted and projecting a wrathfully infantile view of existence."

This wonderful play is often described as the one where Queen Victoria has a lesbian affair with Florence Nightingale. It's more than that: a dream, a political epic, a family romance, a periscope-view from the pram: one of the truly visionary plays of modern times.⁶¹

Tuttavia anche le letture maggiormente disposte ad accordare al dramma i suoi meriti hanno generalmente tralasciato di attribuire il giusto peso ad uno degli aspetti che è invece, a mio avviso, fondamentale per la comprensione e corretta valutazione dell'opera e che occorre menzionare prima di procedere ad un'analisi dettagliata: *Early Morning* è in primo luogo un'esilarante parodia alle spalle dell'orgoglio nazionale britannico. La dimensione ludica del testo è stata troppo spesso dimenticata in sede critica,⁶² forse a causa del fatto che molte analisi si sono concentrate sull'interpretazione del messaggio politico. La parodia, invece, costituisce un elemento centrale nell'elaborazione dei significati dell'opera, e, inoltre, regala momenti di autentica comicità, come appare evidente anche da una veloce descrizione di quanto avviene in scena: durante un tentativo di colpo di stato organizzato da Disraeli per spodestare la Regina Vittoria, rimangono uccisi Albert, il principe consorte, e George, il principe ereditario. Arthur, che di George è il gemello siamese, rifiuta di farsi "tagliare via" il cadavere del fratello, riceve la visita del fantasma del padre che gli chiede vendetta, e si risolve a sterminare l'intera popolazione in guerra civile attraverso una finta gara di tiro alla fune sulle scogliere di Dover. Tutti i personaggi si ritrovano in un grottesco *paradiso*, dove ci si divora l'un l'altro e dove i corpi umani ricrescono dopo essere stati mangiati. Florence Nightingale, promessa sposa del principe ereditario nonché amante di una lesbica e mascolina regina Vittoria, svolge la funzione di boia nelle pubbliche esecuzioni, ma si lascia redimere da Arthur e nasconde sotto le proprie gonne la testa di lui quando

⁶¹ R. Eyre, N. Wright, *Changing Stages*, cit. p 108.

⁶² Vi sono, naturalmente, delle eccezioni. Per esempio il già citato studio di J. S. Spencer (*Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*), che basa la lettura di *Early Morning* proprio sull'intento comico-parodico del drammaturgo: "[In *Early Morning*] Bond offers all the subjects of the Grand Guignol – torture murder, rape, ghostly apparitions, suicide and cannibalism, yet does so in the style and tempo of music hall burlesque. [...] We are never far from the feeling that Bond is pulling our leg. [...] Laughter is the pay-off for those who can share Bond's pleasure in turning the obscene and hostile tendencies of working-class wit upon the sacred imagos of a society he wishes to change", (pp. 153-155). La componente ludica del dramma è stata evidenziata anche da F. Rademacher ("Violence and the Comic in the Plays of Edward Bond", *Modern Drama*, XIII, 1980), con particolare riferimento al rapporto tra registro comico e violenza verbale. Su quest'ultimo aspetto avrò modo di soffermarmi più avanti.

la corte al completo tenta di farlo fuori. L'intero dramma è popolato da personaggi improbabili e grotteschi: proletari cannibali, generali sadici, attendenti feticisti, e così via. Ma ci sono anche momenti in cui il registro tragico ha il sopravvento: dopo il fallimento del colpo di stato, ad esempio, si scatena una guerra civile e si avvicendano immagini di patiboli, cadaveri, soldati feriti. Successivamente allo sterminio di massa ad opera di Arthur, i personaggi si ritrovano in un paradiso che, come si diceva, ha ben poco di idilliaco: sulla scena troneggia un gran cesto pieno di brandelli di corpi umani.

A una lettura più attenta l'universo apparentemente caotico rappresentato nel dramma si rivela costellato di simboli che rimandano a significati ben precisi: gli atteggiamenti lascivi dei cortigiani rispecchiano l'ipocrita moralità dell'età vittoriana; l'autoritarismo aggressivo della regina, da un lato, e il populismo ipocrita dei generali rivoluzionari (Disraeli e Gladstone) dall'altro, stigmatizzano la corruzione della politica in epoca imperiale, che a sua volta presagisce il degrado delle istituzioni sociali e governative nell'era del capitalismo. I gemelli siamesi simboleggiano la dualità di istinti conformisti e anarchico-libertari presente in ogni individuo; la depravazione sessuale della Regina Vittoria rispecchia la perversione della personalità di chi esercita il potere. Il paradiso popolato di cannibali è il paradiso cristiano inteso nella sua accezione letterale, come luogo in cui ognuno fa ciò che desidera: gli uomini, quindi, vi possono esercitare i più corrotti istinti senza temere alcun castigo. La simbologia del dramma desume inoltre dall'immaginario psicanalitico alcuni motivi, come la castrazione, di cui si parla esplicitamente nella scena VIII, quando il sicario che ha fallito viene linciato dalla folla e quasi castrato, e nella scena XIII, quando scopriamo che la perdita dei genitali è una delle mutilazioni più comuni tra i soldati che combattono nella guerra civile: ad essi Florence Nightingale dispensa le sue grazie a compensazione del trauma subito. Anche i desideri e le fantasie collegati alla sfera orale, nelle accezioni del mangiare ed essere mangiati, bere o ardere dalla sete, occupano spesso i pensieri dei personaggi, fino al trionfo del cannibalismo nelle ultime scene. Il significato di questi motivi tratti dall'immaginario psicanalitico va ancora una volta interpretato alla luce del messaggio politico del dramma: la castrazione, ad esempio, è l'emblema dell'effetto

devastante prodotto sugli individui dall'esercizio incauto dell'autorità, il cannibalismo simboleggia l'etica capitalistica.

La violenza delle immagini e del linguaggio si intreccia con il registro comico-parodico che impronta tutto il dramma, con effetti singolari e sorprendenti. Si notino, ad esempio, i seguenti scambi di battute:

DISRAELI: All right, but tomorrow I start secret mobilisation. Tonight I'll bring the black list up to date. I was going to shoot them – to demonstrate our military support, you understand. But I've decided on hanging – that will emphasise our respectability. I'll keep the numbers down.

ALBERT: How many?

DISRAELI: We don't know our enemies till we start. So far, eight hundred and thirteen.

ALBERT: Make it fourteen. People are superstitious. (*Scena I*).

[...]

FLORENCE: I'm the first hangwoman in history – public hangwoman, that is. It's part of our war effort. We take over any man's job that it is suitable. [...] Victoria knits the hoods.

VICTORIA: I'm running a knitting circle for ladies. They like to be useful.

FLORENCE: I use a new hood each time. It adds that little touch of feminine sensibility. That's very precious in war. (*Scena XII*).⁶³

Sebbene la combinazione di comicità e violenza sia una delle caratteristiche di tutta l'opera di Bond,⁶⁴ in *Early Morning* questo artificio stilistico è impiegato con particolare insistenza, fino quasi a divenire il filo conduttore del dramma.

L'attitudine sadica che, nella visione del drammaturgo, è propria del potere e dei suoi rappresentanti si incarna nella figura della Regina Vittoria, cui si contrappone, in un sistema bipolare di valori, il personaggio di Arthur. Non a caso solo a seguito dell'eliminazione fisica del principe l'ordine sociale può essere restaurato e Vittoria, nella scena finale, può dichiarare:

VICTORIA: There's no dirt in heaven. There's only peace and happiness, law and order, consent and co-operation. My life's work has borne fruit. It's settled.⁶⁵

⁶³ E. Bond, *Early Morning*, cit., pp. 139 e 188.

⁶⁴ Si vedano in proposito gli studi citati di J. S. Spencer (*Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*) e F. Rademecher ("Violence and the Comic in the Plays of Edward Bond").

⁶⁵ E. Bond, *Early Morning*, cit., p. 223.

Il contrasto Vittoria/Arthur rappresenta dunque l'opposizione bene/male su cui si articola il dramma, ed è nell'ambito di questa polarità ideologica e morale che si collocano tutti gli altri personaggi. Il popolo, in questa distopica immagine della realtà, si sposta a seconda della convenienza verso l'uno o l'altro dei due poli. Se però Vittoria possiede sin dall'inizio una solida visione del mondo, in linea con quella che per Bond è l'ideologia delle classi dominanti, e rimane immobile sulle proprie posizioni fino all'ultima scena, Arthur è assai più incerto e soltanto a fatica elaborerà un'etica alternativa a quella del potere.

3.3 Il punto di vista soggettivo e l'uso del soliloquio come espressione del mondo interiore del protagonista



Early Morning al Royal Court nel 1969 (scena XI)

Sul piano formale il succedersi apparentemente caotico di personaggi e vicende ha una sua spiegazione. Le scelte stilistiche operate da Bond in *Early Morning* sono infatti conseguenti all'assunto che l'intero dramma rappresenti la

proiezione della percezione soggettiva di Arthur, dal momento che la *prospettiva* del protagonista è la lente attraverso cui vengono raccontati gli eventi che si svolgono in scena. Il drammaturgo stesso ha contribuito a fare chiarezza su questo punto:

The whole play is written from [Arthur's] point of view, from his experience, so the audience has to understand this, the various stages that the character goes through, develops or discovers, the various freedoms it finds for itself.⁶⁶

Se in *Saved Bond* si sforzava di offrire una visione il più possibile oggettiva dei fatti narrati, optando per una *prospettiva esterna* ai personaggi, qui sperimenta deliberatamente una visione 'in soggettiva' attraverso gli occhi di Arthur, per poter meglio rivelare i meccanismi della mente che producono le dinamiche del potere. Ciò che vede il pubblico, almeno nelle intenzioni del drammaturgo, corrisponde alla percezione degli eventi da parte del protagonista, il quale, soprattutto nelle prime scene, stenta a comprendere ciò che avviene intorno a lui. La caratterizzazione di tutti gli altri personaggi, lontanissima dalla prassi naturalistica, è deformata proprio perché frutto di un punto di vista particolare.

Il percorso interiore di Arthur, attraverso tre fasi di progressiva presa di coscienza, è motivo conduttore del dramma e veicolo del messaggio politico: in un primo momento il principe si limita a osservare i fatti che si svolgono a corte, e rifiuta di prendere parte ai complotti; possiede un'indole migliore degli altri personaggi, ma è incapace di agire coerentemente con le sue idee:

ARTHUR: How many will you kill?

ALBERT: A few. Every time you open a bridge you know people will throw themselves off it.

ARTHUR: A purge.

ALBERT: No. [...]

ARTHUR: So, have your revolution, get rid of Disraeli when he's done the dirty work, and make yourself Regent. I won't interfere.

ALBERT: No you don't understand. I'm not doing this because of your mother. Hate destroys, I want to build. The people are strong. They want to be *used* – to build empires and railways and factories, to trade and convert and establish law and order. I know there'll be crimes, but we can punish them. The good will always outweigh the bad – in the end perhaps there won't be any bad, though I don't believe that. Arthur I can't do this alone. That would be tragic. You must promise to carry on my work.

⁶⁶ E. Bond citato da M. Hay and P. Roberts (in *Edward Bond, a Companion to the Plays*, cit., p. 14).

ARTHUR: The trouble with the world is it's run by politicians.⁶⁷

Dopo aver assistito al fallimento del colpo di stato, traumatizzato dall'esperienza diretta della violenza (George e Albert sono stati uccisi e una guerra civile devasta il paese), Arthur elabora una "soluzione finale" che a suo avviso dovrebbe porre fine ai mali del mondo nell'unico modo possibile, cioè eliminando l'umanità intera:

ARTHUR: The world's been lucky: there's always been enough dictators to ease its misery. But even Hitler had his limitations. He pretended [...] that he killed for the sake of something else. But I've discovered the logical thing for men to do next. It's a real step in human progress. For the first time in my life I can be useful. Hitler protected his own people. What we need now is the great traitor: who kills both sides, his and theirs.⁶⁸

Infine, nelle ultime scene, nel paradiso in cui gli individui sono dediti al cannibalismo (che rappresenta, come si è detto, il mondo secondo le regole del capitalismo), Arthur giunge a maturare la sua etica personale e mette in atto una prassi comportamentale opposta a quella degli altri personaggi; in tale luce va letto il suo rifiuto di cibarsi dei suoi simili. A questo punto il principe assurge, pur nel tono ironico-grottesco che è proprio del dramma, a figura paradigmatica di martire, e persino a simbolo del Cristo, quando raduna attorno a sé un esercito di derelitti per insegnar loro che esiste una via alternativa alla ferocia antropofaga che regna in quel luogo:

VICTORIA: The mob protects him. He's infected them with his lunacy – they all think they're in pain. He's their messiah.⁶⁹

Si noti che nel paradiso di *Early Morning* i miserabili continuano ad esser tali: sussistono infatti le sperequazioni tra classi sociali proprie del mondo terreno, a

⁶⁷ E. Bond, *Early Morning*, cit., p. 141.

⁶⁸ Ivi, p. 187.

⁶⁹ Ivi, p. 207.

riprova dell'incolmabile distanza esistente tra l'etica capitalistica e la morale cristiana.

L'espedito dell'assunzione del punto di vista di uno dei personaggi consente al drammaturgo, tra l'altro, di introdurre nel testo un gran numero di scene violente e grottesche, salvaguardando l'interna coerenza del dramma. Gli permette, inoltre, di non temere di tradire le convenzioni che tradizionalmente regolano la scrittura di un'opera teatrale.⁷⁰ Dal punto di vista stilistico per molti aspetti *Early Morning* si rifà al teatro surrealista (in particolare, come vedremo, all'*Ubu roi* di Jarry), di cui condivide l'atmosfera onirica, l'ironia e l'uso del paradosso nella caratterizzazione dei personaggi, ma dal quale si differenzia radicalmente appunto perché pone alla sua origine un fondamento realistico, la presupposta *focalizzazione interna* che rende plausibile la deformazione della realtà come visione e interpretazione soggettiva di uno dei protagonisti. Tale espedito mira a coinvolgere lo spettatore nel processo di conoscenza intrapreso dal personaggio, secondo un intento artistico esplicitamente manifestato dall'autore: "I want to take [the audience] through the learning process of the characters' lives."⁷¹

Alla luce di quanto detto fin qui è possibile interpretare correttamente il pensiero di Bond quando parla di *Early Morning* nei termini di "Social realism"⁷²: come accadeva già in *Saved*, questo dramma mira a stimolare nello spettatore un processo di analisi razionale dei meccanismi che regolano il funzionamento della società. Dunque, pur senza possedere i requisiti stilistici del realismo letterario, ambisce a porsi come strumento di conoscenza della realtà e sostegno della lotta politica. Come si è già detto, assunta tale concezione del teatro ed intrapresa la conseguente pratica sperimentale di scrittura, Bond trae dall'opera di Bertolt Brecht molti spunti formali, ma contemporaneamente opera scelte stilistiche del tutto personali. Ad esempio, *Early Morning* desume dal teatro brechtiano la struttura a episodi e l'uso di personaggi storici, ma ne capovolge sostanzialmente l'impostazione: laddove il drammaturgo tedesco raccomandava per la messa in scena

⁷⁰ Cfr. J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit., p. 158: "The dream-like narrative not only seems appropriate for a dissection of human subjectivity and its relation to history, but suggests the technical means whereby an enormous amount of thought can be physically represented onstage."

⁷¹ E. Bond, "Letter to Ruth Leeson, 14 January 1977, in M. Hay, P. Roberts, *Edward Bond. A companion to the Plays*, cit., p. 67.

⁷² Cfr. la nota 16 di questo capitolo.

l'ostentazione di fondali ed elementi scenografici per tradire l'illusione di verosimiglianza e ricordare allo spettatore la natura artificiosa della rappresentazione, Bond opta per uno spazio teatrale neutro, che lasci alla sola parola drammatica il potere di evocare le immagini. Si veda in proposito l'indicazione contenuta nella didascalia iniziale: "Very little scenery should be used, and in the last six scenes probably none at all."⁷³ È stato notato che nelle occasioni in cui si è voluto accentuare il carattere fantastico di *Early Morning* per mezzo di un arredo scenico che riproducesse visivamente l'atmosfera surreale del testo, come nella produzione diretta da Peter Stein a Zurigo (1969), il pubblico è stato indotto a conclusioni assai diverse da quelle previste dal drammaturgo.⁷⁴

Rispetto a *The Pope's Wedding* e a *Saved*, *Early Morning* rivela la volontà, da parte di Bond, di rinnovare profondamente il proprio linguaggio drammatico, elevandolo a un superiore livello di complessità formale: di ciò sono sintomo l'inclusione nel dramma di registri stilistici diversi, l'uso di un eloquio denso di figure retoriche, l'impiego di immagini sceniche ad alto potenziale simbolico; ma anche, sul piano del contenuto, l'inclusione della Storia nella materia drammatica, la rappresentazione della violenza come prassi sistematica dell'esercizio del potere (e non più soltanto come manifestazione di una socialità deviata), il riferimento esplicito a testi preesistenti (in questo caso, come vedremo, *Hamlet* di Shakespeare e *Ubu roi* di Jarry). Prende avvio anche la prassi, che assumerà un ruolo centrale nella successiva produzione di Bond, di riproporre temi e motivi propri del teatro shakespeariano.

Com'è noto, Shakespeare è stato oggetto di innumerevoli riscritture nel teatro del Novecento, non soltanto nelle culture anglofone. Tali operazioni hanno avuto tuttavia, perlopiù, un carattere parodico. Nelle opere di Bond, invece, il riutilizzo del materiale shakespeariano è innanzitutto un modo per dar forma al messaggio

⁷³ E. Bond, *Early Morning*, cit., p. 138.

⁷⁴ "There [in the Peter Stein's production in Zurich] the setting was indeed grotesque and fantastical, with distorted perspectives and surrealistic effects. Victoria sat on elaborate throne, like a tennis umpire's chair perched on a ladder, in a room of melting architectural shapes, with seemingly organic and sinisterly womb-like walls. In the garden-party scene the actors were dwarfed by a gigantic folding deck-chair extending up into the flies, which became successively a gallows, a mountain, a mausoleum. The effect of this hallucinatory illusion was to shift the play's viewpoint to inside the mad world, so that Arthur's insanity became its norm. As a result, Zurich critics were misled into thinking that «Bond wants total negation», because «the only humanly possible society is one that is definitively dead. Only when there are no men does man have a chance»."(C. Innes, *Modern British Drama*, cit., p. 168).

politico, e si realizza attraverso l'adozione di registri stilistici diversi (a partire dalla trasposizione ironico-grottesca dell'*Hamlet* in *Early Morning*). Un parallelo tra la realtà socio-politica elisabettiana e la contemporaneità è alla base del dramma *Lear* (1971), in cui Bond adatta il contenuto del *King Lear* alla luce delle proprie convinzioni politiche. Egli ritiene che nell'Inghilterra contemporanea, come agli albori della società moderna, la violenza giochi un ruolo determinante sui destini degli individui:

I write about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners. Violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future. People who do not want writers to write about violence want to stop them writing about us and our time. It would be immoral not to write about violence.⁷⁵

In linea con una concezione del teatro come 'specchio del mondo', tipica degli elisabettiani, il testo drammatico è qui inteso come rappresentazione ed elaborazione dei mali di una società.

Ma Bond si rifà all'opera di Shakespeare anche per trarre spunto per una riflessione di ampio respiro in merito a quello che diventerà uno dei principali temi del suo teatro negli anni '70, ovvero la responsabilità dell'artista e il suo ruolo nella società. Una prima elaborazione teorica su questo tema è contenuta in un dramma scritto quasi in contemporanea ad *Early Morning* e rappresentato pochi mesi dopo, *Narrow Road to the Deep North*. L'eroe negativo di quest'opera è infatti Bashō, il celebre poeta-filosofo giapponese del XVII secolo, che qui rifiuta di schierarsi al fianco degli umili e degli oppressi per rifugiarsi in un astratto ideale di arte. È però in un dramma del 1974, *Bingo*, che Bond chiarisce ed affina le sue idee relative al rapporto tra arte e impegno politico: il protagonista è qui lo stesso Shakespeare, 'fotografato' da Bond negli ultimi anni della sua vita, dilaniato dall'interiore conflitto tra gli ideali di giustizia sociale propagandati in teatro e il sostegno personalmente fornito ad un sistema politico ed economico iniquo. Ispirandosi a documenti storici autentici e a episodi contenuti nelle biografie shakespeariane, l'autore fa di lui un proprietario terriero che mette in atto nelle campagne di Stratford una politica

⁷⁵ E. Bond, "Author's Preface to *Lear*", in *Plays Two*, cit., p. 3.

economica proto-capitalista.⁷⁶ La percezione della contraddizione tra arte e vita trascina il protagonista di *Bingo* in una prostrazione profondissima. Nel dramma successivo, *The Fool* (1976), Bond analizza il prototipo opposto, quello cioè dell'artista che rifiuta il compromesso e porta fino alle estreme conseguenze le idee espresse nelle opere, compiendo la propria vicenda esistenziale in una condizione di isolamento ed emarginazione. A ben vedere, l'evoluzione dell'idea del ruolo dell'artista nella società e della funzione politica del teatro va di pari passo con la progressiva assunzione di un'ideologia di tipo socialista-rivoluzionaria da parte del drammaturgo, testimoniata in opere come *The Bundle* (1978) e *The Worlds* (1979), che avremo modo di analizzare in dettaglio più avanti. In *Early Morning*, però, il pensiero politico di Bond ha piuttosto un carattere anarchico-libertario, e più che additare modelli politici concreti il drammaturgo sembra sostenere la liberazione del singolo individuo attraverso la presa di coscienza dell'iniquità del sistema sociale; è quello accade ad Arthur, che da uno stato iniziale di inconsapevolezza attraverso l'esperienza diretta del carattere intrinsecamente violento dell'esercizio del potere giunge a conquistare una libertà interiore, anche se il prezzo che deve pagare è la perdita, più o meno metaforica, della vita terrena. La 'resurrezione' della scena finale fa auspicare l'avvento di un'esistenza più degna:

Arthur steps out of the coffin [...]. He is draped in a long white smock or shawl. Part of his old clothes are seen underneath. He arranges the smock so that it hangs more comfortably. The others don't see him. They eat and talk.

[...]

*Arthur start rise in the air. His hands are half raised against his chest. The shawl hangs behind him.*⁷⁷

⁷⁶ “[*Bingo*] is based on the material historical facts so far as they're known, and on psychological truth so far as I know it. The consequences that follow in the play follow from the facts. They're not polemical inventions. [...] Shakespeare's plays show this need for sanity and its political expression, justice. But how did he live? His behaviour as a property-owner made him closer to Goneril than Lear. He supported and benefited from the Goneril-society – with its prisons, workhouses, whipping, starvation, mutilation, pulpit-hysteria and all the rest of it.” E. Bond, “Introduction to *Bingo*”, in *Plays Three*, cit., pp. 4-6.

⁷⁷ E. Bond, *Early Morning*, cit., p. 223.

3.4 Il modello del dramma surrealista: la vena ludica e la parodia shakespeariana

Come si è detto, nella costruzione dei personaggi di *Early Morning Bond* fa esplicitamente riferimento a testi preesistenti. Si noti, ad esempio, il discorso della Regina Vittoria al suo primo ingresso in scena:

FOOTMAN: The Queen.

VICTORIA: [...] Our kingdom is degenerating. Our people cannot walk on our highways in peace. They cannot count their money in safety, even though our head is on it. We cannot understand most of what is called our English. Our prisons are full. Instead of fighting our enemies our armies are putting down strikers and guarding our judges. Our peace is broken. You know that the prince of Wales poses certain constitutional questions. Because of this the anarchists and immoralists say that the monarchy must end with our death, and so they shoot at us. They are wrong. Our son will follow our footsteps, with his brother at his side, and in time his son will follow him. Our line began at Stonehenge, and we shall not fall till Stonehenge falls. We shall not abandon this kingdom to anarchy. That is why our son will have a normal marriage.⁷⁸

Questa allocuzione, che mediante l'impiego dell'ironia e del paradosso palesa la prosopopea e l'iperbolica avidità della regina, riecheggia i dialoghi tra i protagonisti di *Ubu roi*, Padre Ubu e Madre Ubu, sui quali sembra ricalcato il personaggio di Vittoria; una breve citazione dalla prima scena del dramma di Jarry sarà sufficiente a chiarire i nessi tematici e stilistici esistenti tra i due testi:

MÈRE UBU: Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ?

PÈRE UBU: De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux ?

MÈRE UBU: Comment ! Après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à celle d'Aragon ?

[...]

PÈRE UBU: De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant ; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ?

MÈRE UBU: Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?

⁷⁸ Ivi, p. 144.

PÈRE UBU: Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole.

MÈRE UBU: Eh ! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?

PÈRE UBU: Eh vraiment ! et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres ?

MÈRE UBU: À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais argumenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

PÈRE UBU: Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée.

MÈRE UBU: Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

PÈRE UBU: Ah ! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure.

MÈRE UBU: Ah ! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.⁷⁹

Sul piano dello stile, *Early Morning* condivide la vena ludica e irriverente di *Ubu roi*, e utilizza, a tratti, un linguaggio analogamente triviale e impudico; sul piano dei contenuti, fa propria la rappresentazione della ragion di stato in chiave cinico-grottesca tipica di quel dramma. Tuttavia, l'esplicito rimando al capolavoro del teatro surrealista non fa che anticipare il vero bersaglio della parodia di Bond. Come in *Ubu roi*, al centro della vicenda di *Early Morning* c'è una congiura di palazzo: il Primo Ministro Disraeli trama contro la Regina, con l'appoggio del principe consorte Albert. La congiura fallisce per l'incapacità del sicario, ma Vittoria, che ha intuito l'esistenza di un piano per spodestarla, riesce a mettere a segno una contro-offensiva e fa avvelenare il marito traditore. Nel trambusto, tuttavia, viene colpito a morte anche uno dei due gemelli siamesi, George, il principe ereditario. Solo a questo punto Arthur comincia a delinearsi, tra gli altri, come personaggio protagonista e vero nucleo semantico del dramma. Nelle scene successive alla congiura, infatti, il principe manifesterà una personale vocazione ad opporsi al nichilismo dominante e gradualmente acquisterà una levatura morale che finirà per conferirgli una peculiare statura eroica. In un mondo caotico e malvagio, dove la ragion di stato e l'individuale avidità di potere soffocano ogni istinto umanitario, la bizzarra figura del giovane principe che se ne va in giro trascinandosi dietro il corpo in progressiva decomposizione del gemello è comica e patetica allo stesso tempo. Il rimando

⁷⁹ A. Jarry, *Ubu roi, ou les Polonais*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 353-354.

parodico alla figura del Principe Amleto, alla corte di Elsinore, e al cadavere di Polonio, è sottile al principio, ma diviene manifesto quando Arthur riceve la visita del fantasma del padre ucciso che chiede vendetta:

Albert comes out of the grave. He wears a brown shroud

[...]

ALBERT: Help me.

ARTHUR: How? How?

ALBERT: Kill the Queen. Make yourself King. Let the country live in peace.

Let us die in peace.

ARTHUR: George is King!

ALBERT: Kill him too!

ARTHUR: No!⁸⁰

Come Amleto, Arthur non è in grado di esercitare la propria autorità di monarca ereditario, e come lui ha una madre lubrica amata e odiata al contempo. Florence Nightingale, coinvolta suo malgrado nelle oscure trame di palazzo, a sua volta rappresenta il rovesciamento parodico della figura di Ofelia. Bond traspone il modello shakespeariano in una rappresentazione esilarante e grottesca. La perversione della Regina Madre, per esempio, è ostentata e scandalosa:

FLORENCE: I'm changed. Queen Victoria raped me. I never dreamed that would happen. [...] Her legs are covered in shiny black hairs.⁸¹

Come si è detto, Vittoria incarna la depravazione propria di tanti che occupano una posizione dominante nella scala sociale. Tuttavia i suoi oppositori, Disraeli e Gladstone, non posseggono migliori virtù morali, e appare presto chiaro che è soltanto la brama di potere che li spinge ad agire contro la corona, anche se le loro azioni sono ammantate di retorica demagogica. D'altronde, il popolo stesso è connotato da pessimi attributi, come si evince dalla caratterizzazione del principale personaggio proletario del dramma, il sicario ingaggiato per uccidere la Regina. Costui porta, non a caso, lo stesso nome del protagonista di *Saved*; per contrasto, la distanza che separa i due "Len" è profonda: se il primo si sforzava di mantenere un atteggiamento umano in un mondo moralmente corrotto, il Len di *Early Morning*

⁸⁰ E. Bond, *Early Morning*, cit, p. 167.

⁸¹ Ivi, p. 155.

incarna in prima persona l'abiezione e la miseria morale proprie dell'ambiente sociale a cui appartiene. In obbedienza al registro stilistico del dramma, anche questo personaggio è presentato nel segno dell'eccesso e del paradosso. Prima ancora che faccia il suo ingresso in scena è descritto come un individuo privo di scrupoli: "He'd murder his mother for five shillings, if he hadn't done it already for the experience".⁸² Poco dopo lo troviamo, insieme alla compagna Joyce, imputato in un grottesco processo: deve difendersi dall'accusa di aver ucciso un uomo e di averlo mangiato. La sua versione dei fatti è un'iperbolica espressione di sadismo:

LEN: Look, we're stood outside the State for 'Buriede Alive on 'Ampstead 'Eath' – right? – me gut rumbles and there's this bleeder stood up front with 'is 'ead in 'is paper – right? – so I grab 'is ears, jerks 'im back by the 'ead, she karate-chopos 'im cross the front with the use of 'er 'andbag, and down 'e goes like a sack with a 'ole both ends – right? – and she starts stabbin' 'im with 'er stilletos, in twist out, like they show you in the army, though she ain' bin in but with 'er it comes natural, an 'e says "'Ere, thass my place", an then 'e don't say no more, just bubbles like a nipper, and I take this 'andy man-'ole cover out the gutter and drops it on 'is 'ead - right? – and the queue moves up one.⁸³

Rispetto al dramma precedente, sebbene la lingua utilizzata dai proletari sia qui egualmente infarcita di espressioni dialettali e colloquialismi, si evidenzia una trasformazione significativa nella *distanza* tra l'autore e la classe sociale rappresentata: in *Saved* la penuria di strumenti di elaborazione critica della realtà da parte dei personaggi si rifletteva in un linguaggio che tendeva a riprodurre in maniera naturalista la parlata popolare, e la loro bestialità emergeva d'improvviso nell'azione violenta; qui l'autore assume un ironico distacco nei confronti dell'universo rappresentato, e i discorsi di Len e Joyce devono essere decodificati e reinterpretati alla luce del messaggio politico implicito nel dramma. Se il Len di *Saved* riusciva a preservare delle qualità positive individuali pur vivendo in un ambiente degradato, questo Len prende parte attivamente alla brutalità del mondo e ne trae persino una presunta morale egualitaria:

⁸² Ivi, p. 147.

⁸³ Ivi, p. 150.

ARTHUR: Why did you kill him?

LEN: No fancy questions [...]. I got a right to be guilty same as you!⁸⁴

Alla raffigurazione pseudo-naturalistica dei personaggi di estrazione popolare di *Saved*, si sostituisce in questo dramma una rappresentazione ironica, dal significato più ambiguo e complesso. L'autore di *Early Morning* sembra sfidare l'intelligenza di chi assiste al dramma con una serie infinita di slittamenti semantici. Anche l'uso parodico dell'*Hamlet* persegue più di uno scopo nella globale economia dell'opera. Innanzitutto Bond intende ri-contestualizzare i significati del testo shakespeariano, dal quale desume, a livello semantico, la metafora della corruzione della materia e della carne come corruzione di un sistema sociale e politico. Condivido, su questo punto, l'interpretazione di J. S. Spencer: "Although the parody is broad and intermittent, *Early Morning* shares with Shakespeare's play its metaphors of a diseased, rotten, and corrupt state, a morbid queen, a murdered father, and a central figure roused to action by a ghost."⁸⁵

Il significato politico di *Early Morning* è dunque in qualche modo trasmesso attraverso la parodia del pre-testo shakespeariano.

Sul piano formale, il riferimento all'*Hamlet* si traduce in una particolare articolazione drammatica, come appare evidente dalla presenza di una serie di monologhi che esplicitano il punto di vista individuale del protagonista:

ARTHUR: Why do men hate life? Is it the light? Is it more comfortable to be mud and ashes? Why do the good man work for the bed man? [...] Not many people rise to the heights of Hitler. Most of them only nurse little hates. They kill under license. [...] Hitler had a vision. He knew we hated ourselves, and each other, so out of charity he let us kill and be killed.⁸⁶

In tal modo il pubblico viene messo in condizione di seguire l'evolversi del pensiero del personaggio, che giungerà a concepire un progetto di rigenerazione dell'umanità attraverso la soppressione fisica di tutti gli individui (il piano si realizzerà in una esilarante scena collettiva sulle scogliere di Dover). Arthur, dunque, esprime a voce alta ciò che la sua mente concepisce, collocandosi in più occasioni su

⁸⁴ Ivi, p. 153.

⁸⁵ J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit., p. 155.

⁸⁶ E. Bond, *Early Morning*, cit., p. 186.

un livello comico-grottesco, secondo quell'alternanza tra registro tragico e registro parodico che, come si è detto, è caratteristica di questo dramma:

ARTHUR: I've brought a long rope. I'll arrange a tug of war between our armies. We'll say it's the final effort. [...] We'll start pulling in the normal way, and when everyone's pulling flat out I – or you – give a signal. Immediately everyone on your side drops the rope. My side will be pulling flat out. They'll rush back over the precipice and be killed.

[...] *He goes out.*

VICTORIA: I prayed for this to happen! He's mad. But that doesn't matter.⁸⁷

La follia di Arthur, reale o simulata, lo accomuna ad Amleto, e così il suo aspetto esteriore, dimesso e arruffato. Il parallelo, anche visivo, tra il principe shakespeariano e il protagonista di *Early Morning* è manifesto, anche nella riproduzione dell'iconografia generalmente associata al principe danese:

ARTHUR: (*He talks to the skull*) Have you guessed? This riddle isn't hard. When my men go over the side what will hers do? What can trust them to do? What would you expect them to do? What's the natural thing, the normal thing, the human thing to do? Run to the edge and watch the others die. Her whole army will stand along the edge. That's why I chose it. It's weak, it'll give, and her men will fall down on top of my men and they'll all be killed, both lots together.⁸⁸

L'uso insistito del soliloquio è dunque formalmente legato alla parodia dell'*Hamlet*, e non a caso l'autore vi ricorre soprattutto nella parte centrale del dramma (scene X – XVI), in cui è più esplicito il richiamo al testo shakespeariano; nelle prime scene, invece, il protagonista era piuttosto spettatore/ascoltatore dei dialoghi che si svolgevano tra gli altri personaggi.

Occorre sottolineare che, come Amleto, Arthur è un principe; dunque è la sua stessa collocazione sociale, oltre che l'inclinazione caratteriale, a rendere plausibile l'attitudine a verbalizzare i propri pensieri. Lo stesso non si poteva dire di Len, il protagonista di *Saved*, la cui visione del mondo traspariva, più che attraverso le battute, mediante i comportamenti da lui adottati nelle varie situazioni; non a caso la

⁸⁷ Ivi, p. 189-190.

⁸⁸ Ivi, p. 194.

scena finale, che come si ricorderà era priva di parole, esprimeva con particolare efficacia la dimensione interiore del personaggio.

In un'intervista rilasciata molti anni dopo aver scritto *Early Morning*, Bond partirà proprio da una riflessione su Shakespeare per sottolineare l'importanza che, nella sua esperienza di autore di teatro, ha assunto la ricerca di modalità di scrittura che permettano di esprimere le visioni del mondo individuali dei soggetti che agiscono nel dramma:

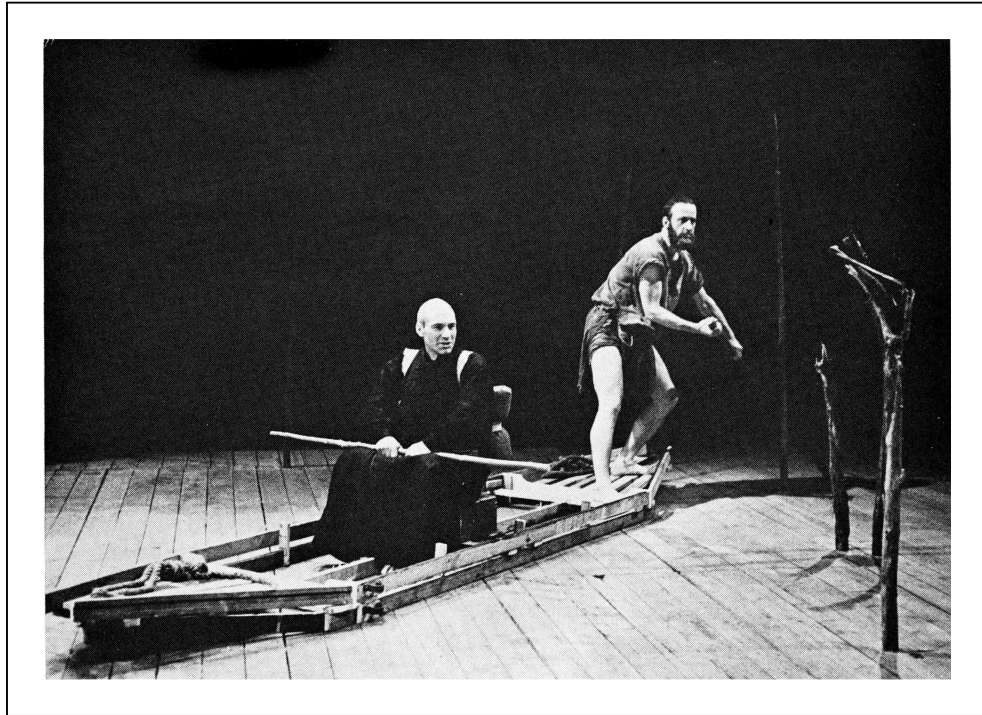
Epic theatre for me has to do with the device called public soliloquy. If the mind is captured in its processes, the Greek theatre invented the idea of a chorus that could be outside the action and comment on it, by referring to a mythological context in which society was supposed to exist, so that there was a way of putting meaning into what people were doing.

Shakespeare more or less invented the idea of soliloquy, which was somebody saying to the audience, *I think this*, which is a revolutionary device so that you start listening to the human mind thinking.⁸⁹

Tutta la ricerca formale di Bond, in quasi tre decenni di attività, può essere letta come tentativo di realizzare un *teatro epico*, in cui i personaggi siano in grado di trasmettere al pubblico le proprie idee e la propria esperienza esistenziale. Occorre notare però che in *Early Morning*, a differenza di quanto accadrà in molte delle opere successive, il personaggio non funge da portavoce delle idee del drammaturgo, malgrado questi ne adotti formalmente il punto di vista e nonostante l'insistito ricorso al soliloquio. Arthur è una figura troppo connotata dal paradosso e dall'ironia perché sia possibile confondere le sue idee con quelle dell'autore. In questo senso, siamo qui ancora lontani dall'uso didascalico del teatro che caratterizzerà i drammi di Bond a partire dagli anni '70.

⁸⁹ H. Klein, "Edward Bond: An Interview", *Modern Drama*, XXXVIII (1995), p.412.

4. *The Bundle*: il teatro come laboratorio per l'elaborazione di risposte politiche



The Bundle al Royal Shakespeare Company's Warehouse theatre nel 1978 (scena I)

4.1 Il modello della *parabola didattica*

In una lettera datata 28 luglio 1977 Bond esprime alcune riflessioni in merito al teatro politico e formula il programma artistico che sarà alla base dei suoi drammi nel periodo immediatamente successivo: “We mustn’t write only problem plays, we must write answer plays – or at least plays which make answers clearer and more practical.”⁹⁰

Due mesi dopo, nel settembre dello stesso anno, Bond completa *The Bundle*, il testo che inaugura la serie dei cosiddetti “answer plays”, i “drammi risposta” nei

⁹⁰ “Letter to Tony Coult”, in M. Hay, P. Roberts, *Edward Bond. A Companion to the Plays*, cit., p. 75.

quali, secondo l'efficace sintesi di Maiorana, "è presente l'alternativa politica al superamento delle contraddizioni sociali."⁹¹

L'analisi da me svolta fin qui dovrebbe aver dimostrato che l'istanza politica è implicita nella drammaturgia bondiana sin dal principio, e che alcune opere scritte negli anni settanta (in particolare *Bingo*) si spingono al di là della messa in discussione di un problema e tendono a suggerire risposte concrete alle questioni poste. Tuttavia con *The Bundle* l'uso del teatro come strumento didattico-politico si fa più consapevole e meditato; ciò influenza in maniera significativa il piano stilistico-formale del dramma. Come Innes ha ben evidenziato, infatti, in Bond il consolidarsi della convinzione che lo spettacolo teatrale debba essere il momento di elaborazione collettiva di un vissuto politico a partire dalla prospettiva indicata dal drammaturgo non implica soltanto un adattamento dei contenuti, ma produce trasformazioni importanti nella struttura complessiva dell'opera; segnatamente, come si vedrà, nella caratterizzazione dei personaggi:

The switch from 'question' to 'answer plays' is more than just a change in material. As the 'answers' become more explicit, the audience is required to accept them without questioning – a shift signalled in particular by characterization.⁹²

The Bundle fu messo in scena nel gennaio del 1978 al Royal Shakespeare Company's Warehouse theatre, per la regia di Howard Davies, che di Bond aveva già diretto *Early Morning* e *Narrow Road to the Deep North* a Bristol, e *Bingo* a Stratford. La storia già narrata da Bond in *Narrow Road to the Deep North* (scritto nel 1968 e rappresentato per la prima volta quello stesso anno al Belgrade Theatre di Londra con buon successo di critica e pubblico) è alla base della vicenda di *The Bundle*, che nell'edizione a stampa porta proprio il sottotitolo di "The new *Narrow Road to the Deep North*".

Al fine di argomentare il nostro discorso in merito all'evoluzione della scrittura bondiana, sarà utile procedere a un'analisi delle differenze che intervengono nel secondo dramma rispetto al primo sul piano formale e nei contenuti.

⁹¹ S. Maiorana, *Lo spazio diviso*, cit. p. 67.

⁹² C. Innes, *Modern British Drama*, cit., p. 175.

La vicenda di *Narrow Road to the Deep North* prende spunto da un libro di memorie scritto da Bashō, il celebre poeta giapponese del XVII secolo, e, in particolare, da un episodio in cui egli racconta di aver un giorno trovato un bambino abbandonato sulla riva di un fiume, ma di averlo lasciato dov'era per non ostacolare la propria ricerca spirituale.⁹³ L'aneddoto, ripreso da Bond nella scena iniziale del dramma, assurge a metafora dell'artista che, per inseguire un ideale astratto di arte, si rende corresponsabile delle ingiustizie del mondo. L'insistenza su tale significato metaforico e la volontà di porre ancora una volta al centro dell'opera il tema della responsabilità sociale dell'artista⁹⁴, sono alla base della scelta di includere lo stesso personaggio – il poeta Bashō – tra i protagonisti di *The Bundle*, la cui scena I riprende proprio l'episodio del neonato abbandonato sulla riva del fiume. Ma, al di là dell'inizio comune, le vicende dei due drammi seguono sviluppi molto diversi: in *Narrow Road to the Deep North* quel bambino diventerà, per gli oscuri disegni del destino e per un ironico meccanismo di contrappasso, il tiranno del villaggio; nel dramma del 1978, che come vedremo mira ad offrire un messaggio assai più 'politico', il piccolo, salvato da un barcaiolo povero e di buon cuore, diventerà un giovane rivoluzionario, mentre Bashō, di ritorno dal suo viaggio nel "profondo nord" alla ricerca dell'*illuminazione*, si metterà al servizio del potere. I due drammi reinterpretano la *parabola didattica* di stampo brechtiano, come si evince da una serie di aspetti formali che metteremo in evidenza nel corso dell'analisi e da precisi riferimenti tematici⁹⁵, ma è in *The Bundle* che l'intento didascalico del *teatro epico* viene programmaticamente ripreso e attuato sulla base di un preciso metodo di scrittura drammatica.

Sin dalla prima scena *Narrow Road to the Deep North* palesa elementi brechtiani, tanto nell'ambientazione (connotata da un luogo remoto e da un tempo passato, in ossequio alla prassi, tipica del *teatro epico*, della *storicizzazione* della vicenda drammatica), che nello stile, con i personaggi che a tratti infrangono la

⁹³ I racconti di viaggio di Bashō furono tradotti e pubblicati in Gran Bretagna nel volume *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*, translated and introduced by N. Yuasa, Harmondsworth, Penguin, 1966.

⁹⁴ Tale tema è assai caro al nostro autore e su di esso, come ho avuto già modo di ricordare, sono concentrati i drammi *Bingo* e *The Fool*.

⁹⁵ In particolare *The Bundle* riprende dal brechtiano *Der gute Mensch von Sezuan* (1953) il nome di uno dei personaggi principali, Wang, e l'ambientazione asiatica. Un richiamo esplicito a *Der kaukasische Kreidekreis* (1955) si trova invece, come vedremo, nella scena I.

finzione naturalistica e si rivolgono direttamente al pubblico in una sorta di pubblico soliloquio:

BASHO: My name is Basho. I am, as you know, the great seventeenth-century Japanese poet, who brought the haiku verse form to perfection and gave it greater range and depth. [...] I've just left my home in the village here and I'm going on a journey along the narrow road to the deep north and when I reach there I shall become a hermit and get enlightenment. But just now when I was walking along this river bank I heard crying. There's a little baby lying in some rags on the edge of the river. It's about two years old. Why did its parents do that to it?

[...]

PEASANT: We're poor and there's no food. We have five other children and if we let this one go perhaps the others will live. Better lose one than all of them. People do it every day. You just leave the little thing here and hope someone with money finds it and looks after it.⁹⁶

L'uso ricorrente di simili monologhi, che hanno innanzitutto la funzione di informare lo spettatore su quanto accade, rimanda ad analoghe modalità espressive proprie del dramma didattico brechtiano. Via via che si susseguono le scene, tuttavia, il dramma palesa un registro ironico e surreale, cosicché nel complesso risulta più simile nello stile a *Early Morning* (che era stato scritto solo qualche mese prima) e agli spettacoli del teatro *agit prop* che alle forme del realismo politico. Come ha opportunamente notato J. S. Spencer, *Narrow Road to the Deep North* fa un uso più che altro parodico del modello del dramma didattico:

The play works most effectively on the level of satire, not only in the humorous treatment of its central figures, but in the potential parody that underlies Bond's use of a didactic form. In this regard *Narrow Road* seems closer to the agit-prop theatre that found a home in the British fringe in the late sixties and early seventies than to the work of Brecht, whose name was invoked at the time to describe it.⁹⁷

In *The Bundle* il medesimo spunto narrativo iniziale si concretizza in una forma drammatica molto differente. L'azione si svolge in una società asiatica 'primitiva'. La deliberata approssimazione delle coordinate cronologiche e geografiche, che si riscontra spesso anche in Brecht, permette al drammaturgo di decontestualizzare le dinamiche e i conflitti sociali e di mettere a punto un'analisi atta a funzionare anche a

⁹⁶ E. Bond, *Narrow Road to the Deep North*, in *Plays Two*, cit., pp. 174-175.

⁹⁷ J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit. p. 115.

prescindere da quella precisa vicenda storica.⁹⁸ Il dramma, piuttosto che mostrare lo sviluppo di un intreccio narrativo, privilegia la rappresentazione di una condizione di vita e della dialettica di classe che si genera a partire dalla presa di coscienza, da parte di alcuni protagonisti, della inaccettabilità di tale stato di fatto. Lo dimostra, già dalla prima scena, l'uso di registri linguistici contrapposti: quello semplice e colloquiale del barcaiolo e quello oscuro, ricercato e letterario, di Basho:

BASHO: Child, I am Basho the great seventeenth-century poet. I have bought the haiku to perfection. Listen!
The sains's feet are hands
Washing the dusty earth
On the narrow road
That leads to enlightenment
I'm often asked to recite that. Of course you understand nothing yet. But my words are a blessing. Child we are both by the river at the start of our journey. Yours may end at this river. I shall cross many rivers. Neither you nor I has a coin to pay the ferryman or lay on our eyes. Learn to be patient. Would the sky alter by one tear if I took you with me? Does the ant on the mountain ask the pines why they sight? One can take nothing into the mirror of eternity but the vision of oneself.

Basho goes. The ferryman stands by his boat and looks at the child.

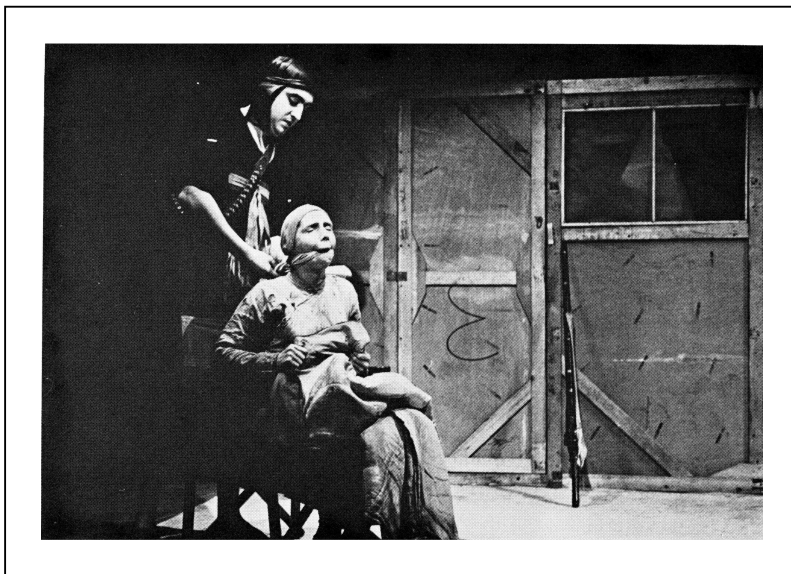
FERRYMAN: In my house you'd be hungry. Wake up at night with the cold. And I'm not a good man. My wife wouldn't be able to save you from my wicked temper. Wicked. Sometimes I wait all day and no one comes. On those evenings I couldn't stand your crying – though I was crying myself.⁹⁹

La versatilità stilistica di Bond, manifestata nell'adozione di registri diversissimi all'interno dei drammi scritti tra gli anni '60 e '70, viene qui messa a frutto per rappresentare la sperequazione tra le classi e, al contempo, l'esistenza di due visioni del mondo antitetiche: quella astratta e idealizzante del poeta e quella concreta e disincantata del barcaiolo. Sin da questa prima scena le battute, pur se inserite in un dialogo, costituiscono di fatto dei monologhi per mezzo dei quali i vari personaggi, più che comunicare tra loro, parlano direttamente al pubblico e manifestano la propria visione del mondo. Tale metodologia comunicativa è

⁹⁸ Il già citato *Der gute Mensch von Sezuan* di Brecht reca nella didascalia iniziale la seguente indicazione: "Luogo dell'azione: la capitale semieuropeizzata del Sezuan. La provincia del Sezuan, che nella presente parabola simboleggia tutti i luoghi dove gli uomini sono sfruttati dagli uomini, oggi non fa più parte di questi luoghi" (B. Brecht, *L'anima buona del Sezuan*, in *I capolavori*, Torino, Einaudi, 1998, p. 135).

⁹⁹ E. Bond, *The Bundle*, in *Plays Five*, cit. pp. 142-143.

adoperata in numerose parti del testo e riguarda una serie di personaggi diversi (il barcaiolo e Basho, come si è visto, ma anche Wang, Tiger, la moglie del barcaiolo, la madre del bambino abbandonato nella scena IV). Come si è già ricordato nel paragrafo precedente, Bond si rifà direttamente alla tradizione shakespeariana per giustificare l'uso del soliloquio come espressione diretta del pensiero dei personaggi. Bisogna notare, tuttavia, che se in *Early Morning* il soliloquio era motivato a livello *tematico*, e pertanto era attribuito a una personalità (quella del principe Arthur) che possedeva i requisiti psicologici e sociali che rendevano plausibile la verbalizzazione delle istanze interiori, in *The Bundle* esso si afferma sul piano *formale* dell'opera, sospendendo, per così dire, la *finzione mimetica* e divenendo parte della modalità espressiva del drammaturgo indipendentemente dal carattere e dalla connotazione sociale del personaggio. In tal modo il dramma esplica quella funzione didascalica che, come si è visto, è una delle sue principali istanze comunicative. Infatti, le ricorrenti infrazioni alle regole della rappresentazione naturalistica, realizzate mediante l'introduzione del soliloquio come elemento strutturale, rivelano l'esistenza di una distanza ironica tra l'autore e i personaggi che, nelle intenzioni del drammaturgo, dovrebbe riverberarsi sul pubblico che assiste alla messa in scena, favorendo la comprensione razionale delle dinamiche in atto.



The Bundle al Royal Shakespeare Company's Warehouse theatre nel 1978 (scena VIII)

4.2 La “drammatizzazione dell’analisi” e le altre innovazioni sul modello brechtiano

Accanto all’uso frequente del soliloquio come comunicazione diretta del pensiero del personaggio il dramma di Bond ricorre, come vedremo, a una serie di espedienti formali utili alla trasmissione dei significati, introducendo, ad esempio, dei correlativi simbolici che completano sul piano semantico le azioni rappresentate, o costruendo situazioni metateatrali con funzione didattica (scena V). Sul piano stilistico l’uso di tali espedienti immerge occasionalmente il testo in un’atmosfera irreal e fiabesca, cui contribuiscono la connotazione arcaica e la remota geografia del mondo rappresentato. L’intreccio, al contempo, si articola in una serie di situazioni fra loro collegate da corrispondenze metaforiche, che fanno del dramma un *racconto esemplare* che, analogamente alle parabole didattiche di Brecht cui s’ispira, mira a trasmettere un significato morale e politico forte. Il legame con il teatro di Brecht, infatti, che in altri drammi di Bond è limitato ad alcuni aspetti, è in *The Bundle* intenzionale e manifesto, come testimonia la nota introduttiva, intitolata significativamente “A Note on Dramatic Method”, che precede il dramma nell’edizione a stampa.¹⁰⁰ Qui il drammaturgo espone il proprio metodo, sottolinea affinità e divergenze con l’opera dell’ideatore del *teatro epico*, e si sofferma a chiarire le proprie scelte in merito all’organizzazione dell’intreccio, per dimostrare che la successione delle scene in *The Bundle* è funzionale all’intento didascalico:

Remember, the story will no longer interpret itself, as a joke can, or absolve the audience from the need to interpret it, as myth might once have done. So the way the performers interpret the problems of performing the play can involve the audience in the interpretation of the meaning, the analysis, of the play.

Brecht sometimes suggests that each scene can be complete in itself and that this isolation of scenes can be used to interpret reality. But the connection between the scenes is essential because it is part of the analysis. Scenes cannot, it is true, relate to one another merely for the purposes of the story, because audiences can no longer passively interpret stories and so the dramatist cannot confront the audience with truth in this way. Instead, the choice and ordering of scenes is decided by the analysis – that is, the analysis will dictate the structure of the story. [...] The epic’s structure must have meaning – it is not a collection of scenes showing that meaning is logically possible. The epic must have a unity based on practical truth, just as once it was based on mythological coherence. This unity comes from

¹⁰⁰ “A Note on Dramatic Method”, introduzione a *The Bundle*, in *Plays Five*, cit..

the analysis, which demonstrates, embodies cause and effect in a coherent way. The scenes in *The Bundle* were chosen and ordered for this reason.¹⁰¹

Il modo in cui è organizzata la trama, in linea con un intento che Bond sintetizza come “*drammatizzazione dell’analisi*”¹⁰², mira a enfatizzare i momenti topici e a mettere in relazione differenti episodi, guidando lo spettatore alla corretta interpretazione del significato. Una sintesi della vicenda, così come si struttura nella successione delle dieci scene che compongono del dramma, sarà utile a comprendere meglio in che modo l’autore metta in pratica il metodo sopra esposto. Come si è detto, la scena iniziale introduce i personaggi di Basho e del barcaiolo, contrapponendoli sul piano sociale (in base al registro linguistico adoperato da ciascuno dei due) e su quello morale (evidenziando le differenti scelte operate di fronte alla medesima situazione). Il poeta, infatti, preoccupato per la salvezza dell’anima, rifiuta di compiere un gesto di umana pietà; il barcaiolo, al contrario, si lascia vincere dalla propria natura generosa e decide di portare a casa il bambino pur sapendo che subirà in prima persona, con un ulteriore inasprirsi delle condizioni di vita, le conseguenze della sua scelta:

FERRYMAN: God knows what my wife will say. I’ll leave you outside the door where she’ll find you. Then she’ll be guilty. Or say a god came walking over the water as brazen as anything and when I lifted my hands to cover my face – you were dropped in them – Tch! She’d box my ears! No supper tonight. She’ll say: ‘If I feed this I an’t feed you’.

The Ferryman picks up the child.

This is a bad thing. Not a wise one. We throw kindness around as we were kings. Yes, I shall eat tonight – I must be strong to work. So I’ve taken my wife’s bread. She’ll go without every night. Soon she’ll grow weak. Her life will be half a life. She’s shared my sorrows for years. I love her. Yet I betray her for love for you. I kill her. (*Poles*) Where is the wisdom in that? If you understood you’d be shocked. Look, I row gently so that you sleep there on the floor of my boat. Your fingers lie on your chest like chips from a gravestone. I must hope you’re dead. Or you die in the crossing. Then all I need do is dig your grave. That would be best. We’d be spared the results of this folly. Where is the wisdom in that?¹⁰³

¹⁰¹ Ivi, pp. 135-136.

¹⁰² “The ‘dramatization of the analysis instead of the story’, in both the choice and ordering of the scenes and in the incidents dramatically emphasized in the scenes, is a way of reinstating meaning in literature”, ivi, p. 136.

¹⁰³ E. Bond, *The Bundle*, cit., pp. 144-145.

La scena successiva presenta la medesima ambientazione e gli stessi personaggi; sono però trascorsi quattordici anni. Gli elementi di rottura e quelli di continuità rispetto alla situazione iniziale vengono posti in risalto e contemporaneamente si afferma la prospettiva politica che sarà dominante nel corso del dramma. Il bambino della prima scena è diventato un ragazzo, Wang; suo padre adottivo, il barcaiolo, sopporta passivamente la propria indigenza e lo sfruttamento di classe:

WANG: It's not our boat.

FERRYMAN: Not now.

WANG: Why not?

FERRYMAN: It went in taxes.

WANG: Why?

FERRYMAN: No money. So few passengers.

WANG: Why?

FERRYMAN: Robbers. People don't like to travel.

WANG: (*after a slight silence*). The wind ruffles my sleeve like the water. What are taxes?

FERRYMAN: Taxes make sure the country's well run.

WANG: Father –

FERRYMAN: Sh!

WANG: But...

FERRYMAN: (*after a slight silence*). I'll try to explain. It's true: the other day I got this cut on my head. I took two hefty young men on the boat. They said they were going to join the emperor's army. What a pleasure for an old man to row two strong young man to their glory. In the middle of the stream they laughed and said: 'Give us the taking'. I said: 'Boys, you're my only passengers this week and so far you've given me nothing'. Then because they were angry and because they wanted to amuse themselves, they said 'Let's sink the boat'. I said: 'Boys, this boat is the landowner's'. Their whole manner changed. If the boat had been mine they would have sunk it. With so many robbers about the police have many more important things to protect then us. But if they'd sunk the landowner's boat they'd have been hunted down the ends of China. So, that's taxes: the soldiers left me the boat and only cracked my head.¹⁰⁴

A questo punto giunge Basho, che ripropone la contrapposizione di caratteri e ruoli sociali già emersa nella prima scena; la figura del poeta assume qui una coloritura patetico-grottesca che contribuisce a rafforzare l'immagine di decadenza intellettuale che, secondo il drammaturgo, è propria di coloro che disgiungono l'arte dall'impegno politico:

¹⁰⁴ Ivi, pp. 145-146.

BASHO: Ferryman, is this the way to the deep north?
 FERRYMAN: This is your village.
 BASHO: My village?
 FERRYMAN: Yes reverend sir.
 BASHO: My village? This is my village?
 FERRYMAN: Yes reverend sir.
 [...]
 BASHO: (*turning round in a circle*) I've taken the wrong road. Walked in a circle. I must go back. Where is the road to the deep north? [...]
Basho falls in a faint. [...] Wang throws water in Basho's face. Basho comes round.
 BASHO: The water! Enlightenment!
 FERRYMAN: Sir?
 BASHO: Enlightenment. The water on my face..... Enlightenment! I have enlightenment! The meaning of my journey! – Heaven has shown me the mirror on my doorstep! Enlightenment!¹⁰⁵

L'*illuminazione* affannosamente cercata dal poeta è in netta antitesi con la sua cecità rispetto alla realtà che lo circonda. È chiaro che siffatto artista-intellettuale non può dare alcun contributo positivo alla società. E infatti, nella scene successive, Basho si metterà al servizio del padrone e si presterà a perpetuare lo sfruttamento dei più deboli.

La scena III presenta un quadro di distruzione, carestia e morte: il fiume ha rotto gli argini, la popolazione disperata si è rifugiata su una collina, ma soffre la fame ed è esposta alle intemperie; gli uomini del padrone si offrono di trasportare sulle loro barche chi abbia denaro o oggetti con cui pagare. Wang, privo di ogni cosa, pur di aiutare i genitori adottivi, decide di offrire se stesso, e sceglie la schiavitù come unica alternativa per la salvezza dei suoi cari:

WANG: (*Yells*) Buy me! Buy me! Buy me!
 [...]
 FERRYMAN: We're going to be saved! Saved!
 WIFE: Our son. He saves us.
 FERRYMAN: Our son.
 WANG: (*Yelling desperately*) Buy me! Buy me! Buy me!¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ivi, pp. 147-148.

¹⁰⁶ Ivi, p. 161.

La crudezza delle immagini evocate e il linguaggio, fortemente icastico, utilizzato dai personaggi in questa scena e in molte di quelle successive, contribuiscono al crescendo emotivo con cui il pubblico, o il lettore, seguirà d'ora in poi lo svolgersi dell'azione.

La scena IV, di nuovo ambientata sulla riva del fiume, si svolge dopo un intervallo di tempo di nove anni e propone una situazione per molti versi speculari a quella rappresentata nella scena I. Wang ha completato il periodo in cui è stato obbligato al servizio di Basho; questi vorrebbe convincerlo a restare presso di lui, ma il giovane ha già in mente per sé un futuro di lotta al fianco degli oppressi, e rifiuta categoricamente. A questo punto Wang scorge, sulla riva del fiume, un bambino abbandonato: si ripresenta in tal modo la condizione in cui si erano trovati, al principio del dramma, lo stesso Basho e il barcaiolo; il primo aveva rifiutato di tenere il bambino ritenendo che gli avrebbe impedito di proseguire il proprio viaggio alla ricerca dell'illuminazione; il secondo aveva deciso di allevarlo nonostante la propria condizione di indigenza. Wang vive adesso un lacerante dilemma morale; decide infine di non prendere il bambino con sé, dal momento che farlo significherebbe rinunciare al proprio progetto rivoluzionario:

WANG: How may babies are left to die by the river? How many? For how many centuries? Left! – Rot! Eaten! Drowned! Sold! All waste! How many? Till when? All men are torn from their mother's womb: that is the law of nature. All men are torn from their mother's arms: that is the law of men! Is this all? One little gush of sweetness and I pick up a child? Who picks up the rest? How can I hold my arms wide enough to hold them all? Feed them? Care for them? All of them? Must the whole world lie by this river like a corpse?¹⁰⁷

Le differenti scelte operate da Wang, da Basho e dal barcaiolo sono funzionali alla trasmissione di un messaggio ideologico: Basho, come si è detto, è il portatore di una cultura rigida e nichilista. La scelta del barcaiolo è un atto individuale di umana pietà, che in quanto tale non è utile al cambiamento della società. Wang non salva il bambino, anzi lo uccide; ma così facendo, nella logica del dramma agisce in modo profondamente morale, perché sacrifica un istinto naturale a favore di una giusta causa, la lotta di classe.

¹⁰⁷ Ivi, p. 169.

Nella scena successiva Wang si unisce a un gruppo di fuorilegge, che diventeranno i suoi compagni nella rivolta. A questo punto viene rappresentato una sorta di ‘dramma nel dramma’: l’esperienza della povera gente in balia dei potenti e delle calamità naturali viene drammatizzata da Wang, che impersona il padrone, e da due dei fuorilegge, Tiger e Sheul, che impersonano rispettivamente il fiume e una povera donna. La simulazione ha un valore politico-didattico sia all’interno del dramma per i personaggi presenti in scena, che per il pubblico; serve infatti a svelare le dinamiche dell’oppressione dei più deboli da parte del padrone, e a suggerire una possibile soluzione allo sfruttamento di classe: “Why don’t the people built a wall round the river?” commenta uno dei fuorilegge rivolgendosi al “padrone” Wang, “Then they don’t need your protection.”¹⁰⁸

Nelle scene successive Wang e il gruppo di fuorilegge cominciano a compiere la loro azione rivoluzionaria, manifestandosi ai poveri e ai derelitti come portatori di un nuovo, e più giusto, ordine sociale. La lotta intrapresa implica l’uso delle armi, che nel dramma viene giustificato come una violenza giusta e utile, opposta alla violenza ingiusta del padrone. Wang convince persino il barcaiolo a collaborare al buon esito della rivoluzione trasportando sulla propria barca i fucili che adopereranno i combattenti. La repressione da parte del potere non tarda a manifestarsi in modo feroce e brutale: Tiger viene catturato e torturato dai soldati del padrone; nella scena VIII Basho lo conduce, ormai moribondo, in casa del barcaiolo, per convincere quest’ultimo a rivelare dove si nasconda Wang. Il barcaiolo però non cede, e viene ucciso.

Le scene IX e X rappresentano l’atto finale della rivoluzione e, infine, il nuovo ordine sociale basato sull’eguaglianza di classe.

L’organizzazione sequenziale delle scene, come si è visto, è funzionale alla trasmissione del messaggio. Dal punto di vista del significato politico, *The Bundle* presenta un sistema di valori schematico e tutt’altro che ambiguo; stabilisce infatti una distinzione netta tra i *giusti* e gli *ingiusti*, presentando due mondi contrapposti e fornendo al contempo gli elementi per stabilire quale dei due sia superiore sul piano morale. Lo stesso Bond, nella nota introduttiva, precisa:

¹⁰⁸ Ivi, p. 179.

The play is not best understood as a story of hero Wang but as a demonstration of how the words ‘good’ and ‘bad’, and moral concepts in general, work in a society and how they ought to work if men are to live rationally with their technology, with nature and with one another.¹⁰⁹

In questa prospettiva, Maiorana nota che il sistema epistemologico del dramma è basato su “un’assiologia degli opposti [...] che può essere rappresentata da un asse semantico i cui termini contrari sono:

<i>Mito</i>	<i>Realtà</i>
istinto	razionalità
repressione	violenza rivoluzionaria
schiavitù	libertà
<i>assurdo</i>	<i>umano.</i> ” ¹¹⁰

Alla consacrazione di tale sistema di valori contribuisce la struttura ‘chiusa’ del dramma, che presenta una vicenda che si evolve e una situazione finale diversa da quella di partenza: a conferma di ciò, la scena X rappresenta la realizzazione degli ideali di eguaglianza e giustizia in nome dei quali il protagonista ha combattuto la sua battaglia. In tutta evidenza, l’autore intende trasmettere l’idea che il mutamento sociale è la conseguenza, possibile e auspicabile, della presa di coscienza da parte degli individui della iniquità di un determinato sistema politico. L’artista, secondo Bond, può contribuire a questo processo, e operare a favore dell’evoluzione positiva di una società, oppure può rifugiarsi, come Basho, in un ideale astratto e in ultima istanza nichilista. È implicita qui una presa di posizione contro forme di letteratura e di teatro ‘non impegnate’, che, nell’ottica del drammaturgo, non soltanto non si oppongono alle logiche del potere, ma finiscono per contribuire alla conservazione dello *status quo*; in alternativa a quelle forme egli intende proporre un modello drammatico razionale e progressista:

If you look at the theatre of absurd it has no middle and only a beginning and an end. Because it has no meaning. [...] You can only find the true meaning of history when you look at the beginning, middle, end. It is a whole story and gives meaning back to human experience. So I want to tell stories in a way in which perhaps Brecht thought unnecessary.

¹⁰⁹ E. Bond, “A Note on Dramatic Method”, cit., p. 135.

¹¹⁰ S. Maiorana, *Lo spazio diviso*, cit. pp. 73-74.

There's room for pure brechtian Theatre, but I also think that it is very important that we have the beginning, middle, and end stories, because it is necessary for people to talk of their experiences in those terms. Without a beginning, a middle, and an end there's no moral culture.¹¹¹

Ancora una volta il nostro autore mette in diretto rapporto il fine politico del teatro con la forma utilizzata, motivando ideologicamente la propria avversione alle pratiche drammaturgiche più intransitive.

L'insistenza di Bond nel motivare le proprie scelte stilistiche nell'ambito di un programma artistico con un fine politico-didascalico lo accosta, come abbiamo visto, a Brecht. Tuttavia, proprio come avviene nel caso delle opere del celebre drammaturgo tedesco, l'intento programmatico non è sufficiente a dar conto delle profondità semantiche effettivamente espresse dalla scrittura. Del resto, se *The Bundle* fosse un manifesto politico e non un'opera teatrale, gli si potrebbe imputare quantomeno una semplificazione delle problematiche in gioco; inoltre, difficilmente una rivoluzione di contadini in un'Asia di qualche secolo fa potrebbe porsi a modello per la classe operaia inglese degli anni settanta. Occorre ancora una volta ricordare, infine, che i drammi di Bond sono prodotti e rappresentati all'interno di spazi teatrali istituzionali e che, nonostante le idee in essi contenute, sono l'espressione di una sensibilità artistica individuale piuttosto che delle istanze di un gruppo sociale. Non deve sorprendere allora che in *The Bundle* la semplicità didascalica del modello assiologico proposto sia contraddetta da una strutturale complessità e da una ricchezza semantica che va ben oltre il messaggio politico. Ne è prova la caratterizzazione dei personaggi, che si avvale tanto di una polifonia linguistica che non esaurisce il suo compito nella rappresentazione delle differenze di classe, quanto di numerosi espedienti innovativi rispetto alle consuetudini formali del dramma realistico. Ho già avuto modo di sottolineare l'ampio uso del soliloquio, che sospende la finzione naturalistica e persegue una finalità esplicativa per il pubblico, rendendo manifeste le motivazioni che orientano le azioni dei personaggi; tale modalità espressiva, tuttavia, produce anche un altro effetto significativo nell'articolazione globale del senso, costituendo di fatto un'apertura sul mondo interiore dei protagonisti, segnatamente di Wang, del barcaiolo e di sua moglie, che

¹¹¹ Ivi, p. 91.

acquisiscono così una dimensione individuale profonda, superando allo stesso tempo la connotazione di classe che è loro attribuita nella dinamica del dramma. Il rigido schema di valori contrapposti indicato prima è allora di scarsa utilità perché il significato complessivo dell'opera, in questa prospettiva, è ben più ambiguo, mentre i personaggi, invece di irrigidirsi in tipologie utili a evidenziare l'aspetto didascalico della vicenda, emergono come individui veri e propri, dotati cioè di spessore psicologico e morale. La razionale visione del mondo di Wang, che gli consente di compiere delle scelte difficili nella prospettiva della lotta rivoluzionaria, non produrrebbe l'esito positivo cui si giunge al termine della vicenda senza la partecipazione dei suoi genitori adottivi, le cui qualità umane costituiscono, forse al di là delle intenzioni del drammaturgo, la vera matrice morale del dramma. Del resto, a ben vedere, lo sviluppo dell'intreccio rivela che è il loro personale sacrificio a rendere possibile il progetto rivoluzionario di Wang. Una scena emblematica, in tal senso, è la VIII, in cui i soldati, scoperto che il barcaiolo aiuta i rivoluzionari trasportando le loro armi sul battello, gli impongono di condurli al luogo dell'appuntamento. Il barcaiolo, però, escogita uno stratagemma per segnalare a chi lo attende la presenza di un pericolo (lascia cadere un remo nell'acqua), pagando con la propria vita la salvezza del figlio, così come a sua volta il giovane aveva anteposto la vita dei genitori alla propria libertà. Sebbene Bond metta in risalto la crescente coscienza rivoluzionaria che porta il barcaiolo a operare al fianco dei rivoltosi, qui il testo sembra far prevalere il fattore emotivo rispetto a quello razionale, e si ha l'impressione che il personaggio offra la propria vita per amore del figlio prima che per l'ideale rivoluzionario. Un discorso analogo si può fare in merito alla figura della moglie del barcaiolo, che come lui si sacrifica materialmente per il bene di Wang:

WIFE: There are old grandmothers who walk like girls. If I'd eaten better and kept warm in the wet winters I'd still look young. I went without food till I was so weak I had to hold on to things to stand. The skin shrivelled on my hands. I was grey so soon. He got bigger and stronger. I heard him running on the bank. Shouting. What luck! – to give my life and see him grow. Then I became his mother – I died in this slow childbirth.¹¹²

¹¹² E. Bond, *The Bundle*, cit. p. 184.

È lei che induce il marito a prestare ascolto alla richiesta dei rivoluzionari e a trasportare le armi sul battello, e ancora una volta viene da pensare che lo faccia per affetto materno più che per convinzione ideologica:

WIFE: Yes, I will die. But you mustn't speak to your father like that. The night he brought you home I shut the door. He sat with you in the boat. I said: 'Good, let him be cold.' He put up the little canvas awning. It flapped in the wind. You started to cry so he cried too. Sat in the boat and cried with you. You were a greedy child. Always after more. We gave it – when we could. You are right, that's why I've lived like a cripple and can't fight this sickness. And now – strange – you come over the river – hiding for your life – and ask for more – not with a gun – but something stronger – even stronger – as you have shown. Father, do what he wants.

FERRYMAN: Yes. If you'd drowned in the river someone else would have been asked the same question. I'll take the rifles. I've loved and hated. The river kept me alive and almost killed me. Now it will carry the rifles. I shall be careful. Your mother will be safe.¹¹³

Si ha l'impressione, insomma, che se da un lato viene posta in risalto l'inutilità degli atti di bontà individuali (salvare un solo bambino può significare lasciare che molti altri continuino a morire), sono proprio atti del genere a conferire spessore etico agli individui. In questa prospettiva diviene difficile tracciare con certezza una linea che separa ciò che è giusto da ciò che non lo è. La battuta finale, affidata a Wang, sembra riconoscere l'irriducibile complessità della vicenda umana:

WANG. We live in a time of great change. It is easy to find monsters – and as easy to find heroes. To judge rightly what is good – to choose between good and evil – that is all that it is to be human.¹¹⁴

L'uso insistito della forma del monologo non è l'unico espediente utilizzato da Bond per includere nel dramma elementi utili alla definizione della personalità dei personaggi. Maiorana, ad esempio, segnala giustamente il valore della *prosemica recitativa*, ovvero la dinamica spaziale degli attori, iscritta nel testo di alcune scene (ad esempio la I), che non è soltanto tesa a formalizzare un aspetto stilistico-estetico,

¹¹³ Ivi, p. 188.

¹¹⁴ Ivi, p. 218.

ma contribuisce a connotare il carattere dei protagonisti, oltre che a produrre un determinato effetto sullo spettatore.¹¹⁵

Vi è poi tutto un tessuto di elementi visivo-sonori che acquisiscono un valore particolare proprio in relazione alla caratterizzazione dei personaggi, e che contemporaneamente esplicano una funzione empatica per lo spettatore e perseguono una finalità esplicativa delle dinamiche in atto. È necessario procedere per esempi concreti, dal momento che si tratta di un uso piuttosto inconsueto in ambito drammatico. Nella scena I il barcaiolo, rimasto solo con il bambino, tenta di convincersi a lasciarlo dov'è:

FERRYMAN: You're a poor man's child – you must learn to understand. Be grateful to your parents. Look at the good cloth you're wrapped in! They could have sold that and lived like lords. Your mother didn't have a cloth to dry her eyes. She looked down at you and said: 'Now the cradle clothes are a shroud' Yes, well. You have much to understand and forgive. The poet was right: patience.

A curlew calls. The ferryman stops.

There'd be no harm in making sure you're properly wrapped. (*He starts to punt back to the child.*) You could have kicked your clothes loose. Or they could be too tight. Your parents didn't want to hurt you. I owe it to them to look. You're not crying. It can't be too bad. Perhaps the worst's already over. It would be wrong to wake you. I'll just straighten your clothes.

The Ferryman gets out of the boat, goes to the child and arranges its wrapping.

I won't pick you up. Better not. I'll tell my passengers: a little boy. A mouth to feed now, two hands to work later. Sow in spring, eat in winter. (*He goes back to the boat.*) Whoever gets you's in luck. They'll fight over you. Heaven must have meant you for someone better than me. If I took you I'd be stealing from the gods. This is the passenger bell. (*He rings a note on the bell.*) They ring and I come. I help them into the boat. Young and old, rich and poor, innocent and some so guilty the river couldn't wash them clean. I take them all across. That is the bell.

The Ferryman gets into the boat and begins to pole.

We have no children. Heaven was kind. It knew we couldn't feed them. When you welcome us to heaven you'll understand why I left you. You'll be young and happy for ever, we'll be old and soiled.

The curlew calls. The ferryman stops rowing.

Terrible to be poor. We have nothing and the world is a mouth wide open saying: 'Give!' We must be hard to live. Yet at any moment a curlew can call and we are lost.

*The Ferryman poles back to the child.*¹¹⁶

¹¹⁵ Cfr. S. Maiorana, *Lo spazio diviso*, cit., p. 68.

¹¹⁶ E. Bond, *The Bundle*, cit. p. 143-144.

Il canto del chiurlo rimarca l'intensità del dilemma interiore del barcaiolo, scandendo il passaggio da uno stato d'animo all'altro, ma è anche un correlativo simbolico della sua condizione emotiva; in quanto tale, viene ripreso *tematicamente* per motivare la decisione finale ("at any moment a curlew can call and we are lost").¹¹⁷ Più avanti, nella scena VII, Wang e Tiger, travestiti da pellegrini, assistono impotenti ai soprusi perpetrati sugli abitanti del villaggio dai soldati del padrone. Tiger vorrebbe intervenire, ma Wang si rende conto che è necessario attendere un momento più propizio per entrare in azione. Il personaggio pronuncia un monologo che motiva la scelta di rimandare l'uso della forza, nella prospettiva di un'imminente rivoluzione. Il tono freddo e risoluto della battuta esprime la volontà raziocinante del protagonista; ma un rivolo di sangue che gli scorre giù per il mento denota la sua dimensione emotiva ed esplicita l'esistenza di un doloroso conflitto interiore:

WANG: (*there is a sudden fall of blood from Wang's mouth. As he talks it runs down his chin.*) No. The ox bears the yoke. Break the yoke. Another yoke is put on its neck. The farmer has fifty yokes in his store. Stop being an ox. What is the use of breaking a window when it has iron bars? The landowner still controls. When he needs soldiers he sends – and they come. So people fear him. If we're kind to the women – he must be crueller to the people. So they say: 'She deserves to be punished'. They act out of fear. That is their morality. The only morality they can have. Learn it: the government makes not only laws, but a morality, a way of life, what people are in their very nature. We have not yet earned the right to be kind. I say it with blood in my mouth. When the landowner is no longer feared then our kindness will move mountains. That is our morality, Tiger. Today we should look on kindness with suspicion. Here only the evil can afford to do good.¹¹⁸

¹¹⁷ La scena ripropone una situazione analoga presente in *Der kaukasische Kreidekreis* di Brecht, e precisamente il momento in cui la sguattera Gruša decide di prendere con sé un neonato abbandonato. Si noti, tuttavia, che Brecht affida a un personaggio esterno (un *cantore*) il compito di narrare lo svolgersi dell'azione: "IL CANTORE: Mentre così stava tra porta e portone, udì o credette di udire un fievole richiamo. Il bambino la chiamava, non con vagiti ma con parole sensate. Almeno così le parve. «Donna, - diceva - aiutami» e continuava, non con vagiti, ma parlando parole assennate: «Sappi, donna, che chi non ode il grido d'aiuto ma passa con orecchi indifferenti, mai più udrà il lieve richiamo dell'amato, né il grido del merlo all'alba, né il sospiro di contentezza del vendemmiatore stanco al suono dell'avemaria. » Ciò udendo [*Gruša muove qualche passo verso il bambino e si china su di lui*] ella tornò indietro per dare un ultimo sguardo al bambino: solo per sedere con lui ancora un istante, solo finché altri venissero, forse la madre o chiunque altro, [*Gruša si siede in faccia al bambino, guardandolo, appoggiata al baule*] in attesa di fuggire, ché troppo grande era il pericolo, la città piena di fiamme e di pianti. [...] Terribile è la tentazione della bontà. [...] A lungo sedette accanto al bimbo, finché venne la sera, finché scese la notte finché spuntò l'alba. Troppo a lungo sedette, troppo a lungo guardò il tenero respiro, i pugnetti serrati. Finché verso mattina la tentazione la travolse ed ella si alzò, si chinò e sospirando prese il bambino e se lo portò via. [...] Come una preda lo portò con sé, come un ladro scivolò via." (B. Brecht, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, in *I capolavori*, cit., pp. 393-394).

¹¹⁸ E. Bond, *The Bundle*, cit., p. 194.

Bond cita questo episodio, insieme ad altri all'interno del testo, come uno dei momenti in cui si realizza quella *drammatizzazione dell'analisi* che, come abbiamo visto, è alla base del suo metodo.¹¹⁹ Con questa definizione il drammaturgo intende indicare quei momenti in cui il testo non ha per oggetto il procedere dell'azione ma l'espressione di un pensiero analitico; a tal fine vengono spesso impiegati elementi non linguistici che completano il significato della scena.

Una sequenza assai significativa per comprendere appieno questa tecnica si trova all'interno della scena VIII, che illustra un momento cruciale per il destino del barcaiolo e di sua moglie. Basho sospetta, a ragione, che essi siano complici dei rivoltosi, e irrompe in casa loro, accompagnato da alcuni soldati e da Tiger, cui è stata tagliata una mano e la lingua: l'ostentazione degli effetti devastanti della tortura dovrebbe convincere il barcaiolo, nelle intenzioni di Basho e dei soldati, a cedere e confessare. Il barcaiolo, però, antepone a tanta brutalità ancora una volta la propria umana pietà, e chiede di potere offrire una ciotola d'acqua al prigioniero:

FERRYMAN: (*to the First soldier, points to Tiger*) Some water...?

FIRS SOLDIER: Why bother? Too late.

The Ferryman holds a cup of water for Tiger to drink. Tiger drinks messily and greedily.

BASHO: (*suddenly very angry*). I said wait! In quiet!

FIRS SOLDIER: (*to the other soldiers*). Outside.

*The third soldier takes the bowl from Tiger's mouth. The second and third soldiers take tiger out through the door. The first soldier closes it behind them. The Ferryman still holds the bowl.*¹²⁰

¹¹⁹ “These are some of the moments in *The Bundle* when the analysis is dramatized: in scene seven, when Wang speaks calmly as the blood flows down his chin; at the end of scene five, in the play-within-the-play; in scene nine, the merchant's sudden animal shouts of ‘Yu!’ [...]; at the end of scene three, Wang's choice of the word ‘buy’ when he shouts; in scene eight (c), the mother's struggle to move and her scream; in scene eight (a), the use of the water bowl – at first this is an object in the story and then it is abstracted from the story and put into the analysis, when the ferryman with a calm, simple gesture places it on the ground and offers the audience an elucidation, just as earlier he had offered Tiger the clear water. The changing of the bundle by the river from a baby in scenes one and four to rifles in scene eight (b) is also a dramatization of the analysis. The director, designer and actors must use such moments as dramatic high-points. They are not ‘bits of business’.”, E. Bond, “A Note on Dramatic Method”, *ivi*, p. 134.

¹²⁰ E. Bond, *The Bundle*, *cit.*, p. 203.

Com'è stato notato, la scena sembrerebbe proporre ancora una volta il motivo della bontà d'animo del barcaiolo, e dell'inutilità delle sue iniziative individuali, ma non è così:

The soldier's remark ['too late'] introduces into our minds the suspicion that the ferryman is about to indulge in yet another humane gesture which will unfortunately do nothing to change Tiger's situation, or Wang's, or his own. Instead, the bowl is the focus of the Ferryman's decision to resist Basho and to save Wang.¹²¹

Il gesto del barcaiolo sospende la vicenda drammatica, rallentando lo svolgersi dell'azione, e offrendo così al pubblico la possibilità di soffermarsi a riflettere su quanto sta accadendo. Al tempo stesso, apre uno spazio all'espressione del vissuto interiore che condurrà il personaggio a prendere la sua decisione:

FERRYMAN: (*simply and calmly, as if he no longer had to struggle with his thoughts but knew what to say. He holds the water in front of him. Close to his chest*). Why are our lives wasted? We have minds to see how we suffer. Why don't we use them to change the world? A god would wipe us off the board with a cloud: a mistake. But as there is only ourselves shouldn't we change our lives so that we don't suffer? Or at least suffer only in changing them? (*Noiselessly, carefully he puts down the bowl.*)

*The ferry bell in the distance: one stroke.*¹²²

Il suono della campana, come il canto del chiurlo nella prima scena, sottolinea il momento in cui la decisione è presa, e suggella il lungo e lento gesto che ha accompagnato la battuta del barcaiolo; tali elementi testuali non verbali, analogamente agli altri fin qui elencati, vengono pertanto investiti di un senso che è proiezione esterna di un'identità soggettiva: allorquando il linguaggio verbale è percepito come inadeguato o insufficiente a esprimere il mondo interiore di colui che pronuncia la battuta, il vissuto psicologico che deve essere trasmesso è trasferito in un altro codice, visivo/sonoro/gestuale.

È probabilmente in questa complessa tecnica di costruzione e descrizione del personaggio che va individuato l'esito più significativo della ricerca formale di Bond a questo punto della sua vicenda artistica. Nel suo teatro Brecht aveva utilizzato sistematicamente una prassi assai simile, affidando al canto e alla musica la

¹²¹ M. Hay, P. Roberts, *Bond. A Study of his Plays*, cit., p. 283.

¹²² E. Bond, *The Bundle*, cit., p. 204.

comunicazione dei nodi emotivi e concettuali che la parola non poteva che lambire. In entrambi casi si tratta di tecniche tese a superare i limiti insiti nella natura, prevalentemente performativa, dell'enunciato drammatico.¹²³ Attraverso queste modalità espressive, infatti, i due autori portano il dramma oltre i suoi stessi confini e lo conducono nel territorio proprio della *diegesi*, realizzando, a tratti, l'utopia del *teatro epico*.

¹²³ La natura prevalentemente performativa del discorso drammatico è stata messa in evidenza da A. Serpieri, "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", in *Strumenti critici*, XI, 1977, pp. 90-134: "Lo specifico teatrale consiste nell'organizzarsi delle parole *come* dei movimenti dei personaggi in rapporto reciproco o rispetto a oggetti e a spazi della scena, secondo *relazione deittiche, ostensive, spaziali*" (p. 100). Ma si veda in proposito anche C. Segre, *Teatro e romanzo*, cit., pp. 9-13.

5. Ai confini del genere drammatico: *The Worlds* e la rappresentazione delle dinamiche di classe

The Worlds is an experimental play. It tries out various dramatic devices. It tries to find new ways to tell and prove the truth. [...] There are no aesthetic answers to political problems and so none to the problems of drama. There are only political answer to aesthetic problems – which is harder to prove. It implies there's a political way to cut bread, wear shoes and see sunsets.¹²⁴

Gli elementi di novità che emergono all'interno della scrittura bondiana con il dramma *The Worlds* sono numerosi, tanto che l'autore ritenne opportuno argomentare le proprie scelte stilistiche in una serie di brevi saggi scritti in occasione della prima rappresentazione londinese dell'opera e pubblicati insieme al testo.¹²⁵ Ma *The Worlds* rappresenta anche, a mio avviso, il punto più estremo raggiunto dal drammaturgo nella sperimentazione condotta intorno alla caratterizzazione del personaggio, dal momento che l'esigenza di adattare il modello formale al contenuto politico vi appare, come vedremo, determinante: per tale motivo l'analisi di questo testo conclude e completa il presente studio sul teatro di Edward Bond.

The Words si differenzia dai precedenti testi del nostro autore innanzitutto perché fu concepito sin dal principio come canovaccio per un'attività teatrale di laboratorio; non a caso Bond diresse personalmente la messa in scena una prima volta presso la Newcastle Playhouse nel marzo 1978, e successivamente (novembre 1979) presso il "Theatre Upstairs" del Royal Court. La seconda produzione fu realizzata insieme agli attori di una compagnia afferente al gruppo del Royal Court, "The Activists Youth Theatre Club", che diede anche il nome alla già citata raccolta di scritti che accompagnano il dramma nella edizione a stampa. La peculiare concezione dell'opera teatrale presupposta in questo dramma sin dalla sua genesi ne sbilancia l'intera impalcatura semiotica in favore della funzione politico-didattica, e si riscontra sul piano linguistico-formale in una serie di modalità funzionali all'espressione dei significati. L'edizione a stampa, per esempio, presenta tracce evidenti del lavoro svolto dal drammaturgo insieme agli attori, poiché il testo vi

¹²⁴ E. Bond, *The Activists Papers*, in *Plays Four*, cit..

¹²⁵ Si tratta, appunto, di *The Activists Papers*, che raccoglie brani in prosa e in versi scritti nel periodo in cui Bond lavorava alla regia per la produzione londinese del dramma.

appare suddiviso in numerose sottosezioni introdotte da altrettanti titoli che si riferiscono a diversi stili di comunicazione e al contenuto delle battute: “An Advertisement”, “A Menu”, “A Confused Reading of an Ultimatum”, “An Invitation”, “A Speech”, “A Public Soliloquy”, “A Poem”, “A Story”, “A Lecture”, “A Confession”, etc. I titoli delle varie sezioni non furono introdotti dall’autore come elementi da comunicare al pubblico perché, come accade con le didascalie, servivano come ‘note di regia’ per gli attori durante le fasi precedenti la messa in scena.¹²⁶ La variazione stilistica segnalata dall’indicazione delle differenti modalità comunicative, tuttavia, dà al dramma una particolare cadenza ritmica (questa sì percepibile anche al pubblico che non legge il testo) modulata sulle singole sottosezioni piuttosto che sulla suddivisione delle scene. Anche l’uso di oggetti dal valore iconico e simbolico, prescritti nel testo come parte della scenografia, testimonia l’attenzione particolare dedicata dal drammaturgo ai codici non verbali e dunque agli aspetti più direttamente legati alla fase di messa in scena dell’opera.¹²⁷

La trama di *The Worlds* narra vicende che potrebbero ben essere tratte dalla cronaca recente, con un richiamo esplicito all’attualità che capovolge la *storicizzazione* di stampo brechtiano che era alla base di molti dei lavori precedenti. L’ambientazione contemporanea e proletaria di questo dramma è la stessa dei primi testi di Bond, *The Pope’s Wedding* e *Saved*, ma, come tenterò di mettere in luce nelle pagine che seguono, le differenze tra questo testo e quelli scritti nella prima metà degli anni sessanta sono, sia per quanto riguarda la struttura dell’opera che per ciò che concerne la caratterizzazione dei personaggi, assai rilevanti. Uno degli aspetti che più di tutti dovettero colpire il pubblico all’epoca della prima messa in scena londinese è che in questo dramma Bond analizza fattori storico-sociali che si rivelarono cruciali nella svolta intervenuta nella politica del paese con l’avvento al governo dei conservatori di Margaret Thatcher, dimostrando una perspicacia davvero

¹²⁶ La didascalia iniziale recita infatti: “Some of the speeches in this play have titles. The titles are not to be spoken by the actors. They are intended to be a guide to interpretation”. (E. Bond, *The Worlds*, in *Plays Four*, cit., p. 3).

¹²⁷ Ad esempio l’enorme quadro che occupa il centro della stanza nella scena VI, parte I, che, come vedremo ha un significato simbolico e caricaturale, oppure la scrivania del presidente della grande azienda (scena III, parte II), che da semplice elemento scenografico diviene emblema di un’intera classe sociale. Nota in proposito Maiorana “Bond, regista del suo lavoro teatrale, dà molto rilievo alla «pictoriality» del palcoscenico, che si esprime non solo con la parola, ma anche con alcune immagini iconiche: *la sedia* e *il tavolo*. Sono questi espedienti che permettono al personaggio di «oggettivare» il suo «monologo»” (*Lo spazio diviso*, cit., p. 80).

sorprendente nell'individuare i meccanismi che determinano l'andamento delle vicende politiche contemporanee:

In 1979, the broadly allusive, generically “newsworthy” events of the play – a winter workers’ strike, two terrorist kidnappings, and the corporate restructuring of a major firm – provided instantly recognizable situations for the British audience of a recently elected Conservative government. Indeed, the combination of a failing economy, disabling winter strikes, and growing terrorist activity at home and abroad have since been seen as key factors in Thatcher’s rise to power.¹²⁸

Prima di procedere a un’analisi dettagliata del testo, occorre chiarire le istanze che conducono il nostro autore a tornare in questo dramma, a soltanto pochi mesi da *The Bundle* e a quasi tre lustri da *Saved*, a un’ambientazione contemporanea e a tematiche di scottante attualità. Come tenterò di dimostrare, ritengo che questa scelta abbia a che fare con l’intensificarsi della vocazione didascalica del drammaturgo, e al contempo con l’irrigidirsi delle sue posizioni ideologiche. Intendendo trasmettere un messaggio politico assai preciso, Bond ritiene necessario esprimersi, letteralmente, fuori di metafora, abbandonando l’astrattezza simbolica dei precedenti lavori ed enfatizzando i rapporti tra le vicende rappresentate e le esperienze concretamente vissute dal pubblico. In tal modo egli compie un passo in avanti rispetto a *The Bundle* (e anche rispetto al teatro brechtiano) nella direzione dell’interpretazione in chiave politico-didascalica della funzione del teatro. A tale scopo rimodella gli aspetti formali del testo fino quasi a spingersi oltre i limiti, pur vasti, che definiscono il genere drammatico in quanto tale.

Con *The Worlds* l’autore intende fornire un’interpretazione *di classe* delle dinamiche politico-sociali del paese e proporre una precisa visione del mondo. Alla base del dramma c’è una concezione assiologica assai simile a quella indicata per *The Bundle*, e se possibile ancor più rigida, giacché postula l’esistenza di *due mondi* (i *worlds* che danno il titolo al dramma) e di due epistemi contrapposti: “We live in two worlds. The real world of money controls the whole of the apparent world.”¹²⁹

A fronte di una impostazione ideologica tutto sommato lineare, l’impalcatura formale del dramma risulta piuttosto complessa. La scansione delle scene è basata su una rigida suddivisione dei personaggi in tre gruppi distinti – gli industriali, i

¹²⁸ J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit., p. 185.

¹²⁹ E. Bond, *The Worlds*, cit., p. 76.

lavoratori, i terroristi – che solo in poche occasioni compaiono simultaneamente nella medesima azione. Tale articolata geometria è funzionale all’espressione del messaggio politico.

Il dramma è in due parti, ciascuna composta da sei scene. La parte prima si apre in un’ambientazione alto borghese. Trench, il presidente di una grande industria, la TCC, ha riunito gli alti dirigenti dell’azienda in un lussuoso hotel di campagna per festeggiare i suoi trent’anni di carriera. La prospettiva classista è subito evidente poiché dalle battute dei personaggi emerge la loro cinica indifferenza nei confronti delle rivendicazioni dei lavoratori in lotta. Apprendiamo infatti che si è in un periodo di gran fermento di scioperi e proteste operaie. La scena termina con il rapimento di Trench ad opera di due terroristi dal volto coperto.

La scena successiva è ambientata nella sala consiliare della TTC. I collaboratori di Trench (tra cui emergono le personalità di Hubbard, Harris e Kendal) discutono con il capo della polizia e con un rappresentante del governo, Lord Bigdyke, la strategia da adottare in merito al rapimento: i terroristi, infatti, minacciano di assassinare l’ostaggio se i vertici dell’azienda non cederanno alle richieste degli operai. Il piano delle forze istituzionali (governo e polizia) prevede che gli industriali incontrino i rappresentanti degli operai per convincerli a prendere pubblicamente le distanze dall’azione dei terroristi.

Nella scena III l’azione si sposta in una casa abbandonata. Ai due terroristi che apparivano nella prima scena, Michael e Lisa, se ne è aggiunta una terza, Anna. Al prigioniero viene chiesto di leggere un ultimatum-comunicato che permette al pubblico di conoscere in dettaglio le idee politiche del gruppo.

La sequenza successiva vede in scena il terzo gruppo protagonista del dramma, gli operai in lotta per la rivendicazione di migliori condizioni salariali. Emergono le personalità di John, Terry, Roy, Beryl. Anche qui, come in *The Bundle*, assistiamo a una sorta di “dramma nel dramma” messo in scena dai personaggi per riprodurre le dinamiche di classe e indicare possibili soluzioni politiche alla crisi provocata dal rapimento di Trench. Significativamente, la posizione ideologica degli operai non appare allineata a quella dei terroristi, ma nemmeno essi sembrano condannare l’azione violenta. Piuttosto, dalla simulazione del “dramma nel dramma” emerge

l'esistenza di due distinti ordini di contrapposizioni sociali e politiche: quella tra i terroristi e gli industriali, da un lato, e quella tra questi ultimi e gli operai, dall'altro.

La scena V è di nuovo ambientata all'interno degli uffici amministrativi della TCC. Trench è libero (solo più avanti scopriremo che è riuscito a fuggire dal covo dei terroristi), ma al suo ritorno lo aspetta una sgradita sorpresa. Gli altri membri del consiglio di amministrazione hanno infatti approfittato della sua assenza per rimuoverlo dal suo incarico di presidente, nominando al suo posto Hubbard. La deposizione di Trench ad opera di coloro che lo avevano fino a quel momento adulato mette in evidenza, ancor più che nella scena I, il cinismo connaturato all'etica capitalista, e lo scarso valore che le classi dominanti attribuiscono all'individuo di fronte alle logiche del profitto.

La sequenza successiva si svolge in casa di Trench, che ha invitato i membri del consiglio della TCC per una festa d'addio. Già emergono qui i primi segni del deterioramento psicologico e intellettuale che porterà, nelle scene seguenti, l'ex presidente della TCC a scivolare verso la follia, emblema di quella "degradazione della *soggettività borghese*" che si realizza "nel momento in cui viene a mancare il potere"¹³⁰. Al centro di questa scena vi è proprio il disvelamento della natura intrinsecamente irrazionale della cultura borghese. Quando giungono alla festa, gli industriali e le loro mogli hanno un aspetto rispettabile e decoroso (indossano formali abiti da sera) ma, indotti all'ebbrezza e incitati al litigio dal loro ospite, mostrano infine il vero animo – corrotto, crudele e dissoluto – della classe a cui appartengono.

Le scene I e II della parte seconda sono di nuovo ambientate all'interno della casa abbandonata, covo dei terroristi. C'è un nuovo ostaggio: è l'autista di uno dei dirigenti della TCC, che è stato sequestrato, evidentemente, per errore. Ritroviamo anche Trench, che offre la propria collaborazione al gruppo dei terroristi. Le motivazioni che lo spingono all'odio di classe, tuttavia, sono di natura del tutto personale e contrastano con quelle squisitamente politiche del gruppo. Emerge qui uno dei nodi tematici del dramma: l'esistenza di una differenza, sul piano morale, tra la *violenza creativa* della lotta di classe e della rivoluzione e la *violenza distruttiva* del sistema capitalista.

¹³⁰ S. Maiorana, *Lo spazio diviso*, cit. p. 79.

La scena che segue, di nuovo ambientata all'interno della TCC, mostra il tentativo, da parte degli industriali e delle forze istituzionali (governo e polizia), di negoziare con i rappresentanti dei lavoratori in lotta, per convincerli a manifestare pubblicamente il proprio dissenso all'azione dei terroristi. Gli operai, però, rifiutano di scendere a patti con i membri della classe dominante. Le motivazioni da cui scaturisce tale presa di posizione vengono espone da Terry. Nella scena immediatamente successiva, ambientata in un quartiere popolare, in un dialogo-dibattito con gli altri operai il personaggio approfondisce le opinioni precedentemente espresse.

Il passaggio del dramma dal piano dell'azione al piano dell'analisi politico-filosofica, sancito dai lunghi monologhi di Terry, si conferma nella scena V, con un'articolata conversazione tra Trench e Anna sui temi della violenza e dell'opposizione al sistema dominante. Al termine della scena si compie rapidamente il tragico epilogo dell'intera vicenda: la polizia fa irruzione nel covo dei terroristi, Trench uccide l'ostaggio, Anna è uccisa, Michael e Lisa vengono arrestati.

La scena finale, di nuovo ambientata nel quartiere popolare, suggella il messaggio politico del dramma, affidando alle parole di Terry il giudizio sul valore della lotta per l'eguaglianza sociale.

5.1 Ripartizione degli stili linguistici, formalizzazione del “soliloquio pubblico”, e uso del meccanismo della “doppia enunciazione”

Al rapido alternarsi di ambientazioni diverse previsto nella successione delle scene corrisponde l'avvicinarsi di stili linguistici diversi, rappresentativi dei tre universi socio-culturali che sono al centro del dramma. Ad ognuno dei tre gruppi, infatti, è associato un registro espressivo e un modello drammatico diverso. Le sequenze che hanno per protagonisti gli industriali della TCC, per esempio, e in particolare la scena della festa in casa di Trench, riproducono i toni, le atmosfere e la sferzante ironia della commedia sociale di Shaw, e come quella mirano a mettere in

risalto la mancata coincidenza tra *essere* e *apparire* propria di quei personaggi.¹³¹ L'icona di questa rappresentazione delle false virtù della borghesia è un ritratto che Trench ha fatto dipingere per il nuovo presidente dell'azienda e che viene mostrato agli invitati in una farsesca cerimonia nel corso della festa:

*It is a seaside photographer's prop. It shows a tropical beach. A man flexes the biceps of one arm and holds a cigar in the hand. The other arm is round a girl. She is a blonde. Both wear bathing costume. Both have a hole on top of the neck. These are for heads to be pushed through. An ape swings in a coconut tree. A starfish is stranded on the beach. A battle cruiser is moored in the bay.*¹³²

Di fronte a questa immagine, rappresentazione beffarda e caricaturale e al contempo emblema dell'animo intrinsecamente vizioso e deforme di un'intera classe sociale, cade anche la maschera di rispettabilità dietro cui si celavano i presenti e la scena si risolve in un caos di battute e battibecchi, a sarcastico dileggio del decoro borghese:

*Sylvia sits on the ground and has hysterics. She throws her shoes at the wall. She drums her heels on the floor. She beats the ground with her fists. She screams. Hubbard throws his cigar on the floor and jumps on it. Marian wanders round smiling. Pru is naked.*¹³³

Le scene che hanno per protagonisti i terroristi sono improntate a un registro formale molto diverso. L'ambientazione è realistica, mentre i personaggi utilizzano un linguaggio asciutto e concreto, che rimanda al teatro sociale e naturalista tipico di Osborne e Wesker. A tratti, tuttavia, le tematiche su cui vertono i dialoghi e la mescolanza di violenza, sentimentalismo, retorica e ideologia danno al testo una peculiare impronta stilistica che fa supporre che Bond abbia in mente anche il dramma esistenzialista francese e in particolare opere come *Morts sans sépulture*

¹³¹ Cfr. J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit. p. 189: "Opening with a toast in a world with clear affinities to Shavian social comedy, the characters unwittingly, though not implausibly, articulate the self-justifying rhetoric that attracts the inherent injustice of its methods and consequences".

¹³² E. Bond, *The Worlds*, cit., p. 44.

¹³³ Ivi, p. 47.

(1946) e *Les mains sales* (1948) di Sartre, e *Les justes* (1950) di Camus, che affrontavano proprio il tema del terrorismo e della lotta armata:

They put Trench against a wall. Michael puts a placard round Trench's neck. He takes flashlight snaps.

MICHAEL: (*snapping*) Wanted to let the workers hear you sweat. Give them a treat. Wouldn't expect you to treat them.

TRENCH: I was killing at your age. In the army. I don't know how many I killed for what I thought was right.

MICHAEL: (*kicks Trench*) Shut it.

TRENCH: Why d'you do this? You've got everything you want. You don't know what poverty...

ANNA: The last argument of the philistine: I'm all right. D'you measure everything by the trough?¹³⁴

Come le opere citate di Sartre e Camus, *The Worlds* affronta il problema della responsabilità morale dei singoli all'interno di un contesto sociale, e analizza le reazioni emotive di un individuo al momento di compiere una scelta esistenziale significativa. Si confronti, ad esempio, il dialogo appena riportato con il seguente brano tratto da *Morts sans sépulture*:

HENRI: Si seulement je pouvais me dire que j'ai fait ce que j'ai pu. Mais c'est sans doute trop demander. Pendant trente ans, je me suis senti coupable. Coupable parce que je vivais. A présent, il y a les maisons qui brûlent par ma faute, il y a ces morts innocents et je vais mourir coupable. Ma vie n'a été qu'une erreur.

CANORIS : Tu n'es pas modeste, Henri.

HENRI: Quoi ?

CANORIS : Tu te fais du mal parce que tu n'es pas modeste. Moi, je crois qu'il y a beau temps que nous sommes morts : au moment précis où nous avons cessé d'être utiles.¹³⁵

Le scene che hanno per protagonisti gli operai riproducono il contesto urbano e proletario che era al centro dei primi drammi di Bond. Un esplicito parallelo si coglie in particolare tra l'ambientazione della scena VI, parte seconda, e la celebre scena VI di *Saved*, nel corso della quale, come si ricorderà, un bambino in carrozzina veniva barbaramente ucciso da un gruppo di teppisti:

¹³⁴ Ivi, p. 22.

¹³⁵ J. P. Sartre, *Morts sans sépulture*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, (1947) 1958, p.186.

Park.
*Terry, John and Beryl on a bench. A pram.*¹³⁶

Gli operai di *The Worlds* sono però assai diversi dai personaggi rappresentati nel dramma del 1965, in particolare per quanto riguarda la capacità di articolare verbalmente i propri pensieri:

Unlike the language of Bond's earliest working-class characters, whose very inarticulateness indicated the extent of their oppression, the workers' dialogue proves flexible enough to be persuasive.¹³⁷

Come dimostra il seguente brano, infatti, il linguaggio dei proletari protagonisti di questo dramma, pur se impostato su un registro stilistico popolare e connotato da espressioni dialettali, è in grado di articolarsi nell'argomentazione del discorso politico:

TERRY: Ray they won't kill him.

BERYL: You can't say that Terry.

TERRY: Look. It's a stunt. For publicity. They'll make their point and let him go. Listen.

Hundred thousand pounds? Waitin in drafty corners. Sittin outside nightclubs till three in the morning. Ain done his health no good. Say ninety thousand. Gettin on. Eyesight's goin. Bad hearin. Has to ask 'where to' twice. Say eighty thousand. Wife not too good. Need nursin. Can't manage the late nights. Seventy thousand. Mrs Kendal wants somethin younger so that she can score off the other rich slags. And she'd like to pull into a lay-by on the way home. Which is bad when you're getting on. Fifty thousand. Votes Tory to please the boss. Thirthythousand. Lives in two pokey rooms cause the rent's controlled. No central heatin. Stairs bad for his heart. Twenty thousand. Reads The Sun. Ten thousand. Never double crossed a customer. Never put one over on the public. Five thousand. Nerves goin. Kendal bawls him out in the hold ups for not drivin out top of the other traffic. One thousand. On tablets to get himself started in the morning. Very dodgy. Bloody hell – we owe you!¹³⁸

Malgrado le differenze stilistiche percepibili nella rappresentazione dei tre gruppi, in tutto il dramma – e in misura particolare, come vedremo, nella parte

¹³⁶ E. Bond, *The Worlds*, cit., p. 81.

¹³⁷ J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, cit., p. 203.

¹³⁸ E. Bond, *The Worlds*, cit., p. 70.

seconda – si impone una modalità comunicativa *dialettica*, che prevede, in sostanza, l'espressione e la disamina, in dialoghi e monologhi, delle differenti visioni del mondo dei personaggi. Tale impronta formale dà coesione e coerenza interna al testo, facendo da filo conduttore nel passaggio tra i diversi ambienti rappresentati. L'uso insistito di questa modalità comunicativa, inoltre, traspone sul piano della struttura uno dei nuclei semantici del dramma. La conquista di una reale libertà espressiva è, infatti, un coefficiente imprescindibile nel processo di formazione della coscienza nell'ottica della realizzazione di un nuovo e più equo ordine sociale:

TRENCH: But those – words.

ANNA: Meant nothing to you. This society can't explain itself to itself. You understand nothing. Yet the public means of explanation – press, television, theatres, courts, schools, universities – almost everywhere ideas are formed or information is collected is owned in one way or another by people like you. Even our language is owned by you. We have to learn a new language.¹³⁹

Il controllo dei meccanismi della comunicazione, d'altro canto, è presupposto fondante dell'esercizio del potere al fine di creare consenso, come dimostra, nel dramma, l'episodio in cui gli esponenti dei settori dominanti della società (industria, governo, polizia) sollecitano gli operai a dichiarare pubblicamente la propria condanna all'azione dei terroristi:

LORD BIGDYKE: Terrorism must be seen to be a crime. If ever the public saw it as politics we'd be lost.¹⁴⁰

La capacità di articolare liberamente le istanze umane e politiche sembra essere la sola vera arma in grado di condurre gli individui a un nuovo ordine sociale. Ne è prova la lunga battuta conclusiva, che porta significativamente il titolo di *Press Release*:

TERRY: 'Militans condemn terror.' So everyone's still got their right label. We can go home happy. What good's that? If you're ignorant that's your excuse. But if you know what sort of world you're in you have to change it.

¹³⁹ Ivi, p. 23.

¹⁴⁰ Ivi, p. 59.

Well what world is it? The poor are starving. The rich are getting ready to blow it up. Terrorists threaten with guns? We do it with bombs. One well-heeled American with his finger on the button. That's sick. And there's worse than that. The ignorance we live in. We don't understand what we are or what we do. That's more dangerous than bombs. We're all terrorists. Everyone of us. We live by terror. Not even to make a new world: just to keep one that's already dead. In the end we'll pay for that as much as the lot who're starving now.

How long can we go on like this? Yet we sit here as if we had all the time in the world. All of us. We sit.

When they ask me to condemn terror I shall say: no. *You* have no right to ask. You are a terrorist.¹⁴¹

L'uso del soliloquio come espressione verbale del pensiero dei personaggi si impone progressivamente nel corso dell'opera. Nella prima parte, infatti, Bond sembra privilegiare una modalità comunicativa indiretta, facendo emergere dai dialoghi il carattere e il pensiero dei protagonisti, attenendosi in tal modo ai canoni consueti del genere drammatico. Nella scena III, tuttavia, un espediente *tematico* interrompe il procedere dialogico del testo: i terroristi chiedono all'ostaggio di leggere *a voce alta* il comunicato che hanno preparato per rivendicare il rapimento. Ciò che ascoltiamo per bocca di Trench, però, è un discorso sconnesso e confuso, dal momento che l'ostaggio non comprende il linguaggio fortemente politicizzato dello scritto. Lo stesso testo viene allora riletto, con la giusta intonazione, da Anna. L'episodio permette al pubblico di ascoltare due volte il comunicato dei terroristi e di meglio assimilarne la portata ideologica. È questo, come si è detto, un espediente che agisce sul piano *tematico* del dramma, perché rende plausibile al livello dell'intreccio il fatto che un personaggio esprima a voce alta il proprio pensiero, senza che vengano intaccati il procedere dialogico del testo e l'impostazione naturalistica della scena.

A poco a poco, tuttavia, notiamo che l'espressione esplicita del pensiero dei personaggi va affermandosi come modalità comunicativa nella stessa struttura del dramma. Nella scena I, parte II, Trench esprime, in un breve monologo, il proprio disprezzo nei confronti del mondo, in una visione cupa e pessimistica della realtà. Lo spostamento di questo personaggio dalla prassi della comunicazione interpersonale a quella dell'esternazione monologante, che fa sì che la sua battuta sia il vettore di un messaggio per il pubblico piuttosto che per i personaggi del dramma (che, infatti, non

¹⁴¹ Ivi, pp. 81-82.

ne comprendono il significato), è giustificato dal suo turbamento interiore (è stato tradito da coloro che credeva alleati) e avviene in sincronia col suo progressivo scivolamento in uno stato mentale confusionale che legittima, ancora una volta sul piano *tematico*, l'espressione del pensiero a voce alta:

TRENCH: It's strange not meeting people. But then, I'm no longer soiled by them... Their horizon is the end of a pig trough. They tear the clothes from the living and the rags from the dead. Till they die and go in plastic coffin to be burned. They have violence on their faces as if they'd been painted by a savage. Their hands are frayed ends of rope taken from old parcels. Voices like sounds coming out of a wound. I turned away while they spoke. Costs too much to be polite... (*He half notices they haven't understood. He tries again.*) Every year the ants came to my garden. A long line going under the fence. A few dragged parts of an insect. There's nothing else. So I left.¹⁴²

A questo punto del dramma, pertanto, il personaggio rientra ancora nei canoni di una caratterizzazione naturalista, dal momento che il suo agire è la plausibile conseguenza dei tratti psicologici che gli sono stati attribuiti e della sua recente storia personale. Attraverso le sue parole, tuttavia, il drammaturgo consegna al pubblico la visione del mondo che gli è propria (ovvero l'idea che il potere e il denaro snaturino gli individui privandoli della loro umanità).

Nella scena successiva, però, una nuova modalità comunicativa interviene a modificare il codice di rappresentazione fin qui utilizzato. Il soliloquio, infatti, cessa di essere motivato dalle dinamiche dei ruoli drammatici e si impone come veicolo per l'espressione degli universi ideologici che, attraverso i portavoce dei tre gruppi, vengono posti a confronto. A inaugurare tale prassi è il personaggio di Terry che, convocato in rappresentanza dagli operai per una trattativa con gli industriali, esprime ad alta voce la propria visione politico-filosofica:

Terry stares at the board table.

A Public Soliloquy

TERRY: How often do we use a table like that? When we're married? They lay us on something smaller when we are dead. They use it every day. (*He sits in Hubbard's chair [...].*) If we were here the brotherhood of man would not come over-night. But it would be harder for inhumanity to prosper. Why? Because in everything we did we'd seek only for the welfare of mankind. No-one who's sat in these chairs till now can say that. All their trading was based on competition,

¹⁴² Ivi, p. 53.

aggression and inequality. Under the pressure of daily life these things turn into conflict, violence and injustice. All that comes from their hand. It's more surprising that their world's stayed together for so long that now falls apart. One half the effort and struggle needed to hold it together would make a new world. It's far easier to make things better than to keep them as they are. Nor is the cost so great. The world that can't change loses all that it has.¹⁴³

Partendo dall'osservazione degli oggetti presenti sulla scena, Terry sposta progressivamente la propria riflessione su un piano astratto e ideale; la sedia e il tavolo, allora, perdono la loro concretezza e si caricano di valenze simboliche. Lo stesso discorso drammatico, sospeso il suo procedere *performativo*, si fa articolazione dialettica di un punto di vista e si rivolge direttamente al pubblico. Tale modalità è dominante nelle scene che seguono: di nuovo con il personaggio di Terry, che esprime in un lungo monologo la prospettiva politica della classe operaia; e poi in un articolato dibattito tra Trench e Anna, nel corso del quale la donna formula la teoria dei due mondi che dà il titolo al dramma:

A Lecture

ANNA: Listen. There are two worlds. Most people think they live in one but they live in two. First there's the daily world in which we live. The world of appearance. There's law and order, right and wrong, good manners. How else could we live and work together? But there's also the *real* world. The world of power, machines, buying, selling, working. That world depends on capital: money! Money can do anything. It gives you the power of giants. The real world obeys the law of money.¹⁴⁴

Come ho già avuto modo di sottolineare, Bond ritiene che l'espressione soggettiva delle istanze interiori del personaggio e la manifestazione *in fieri* dei processi di formazione della coscienza per mezzo del soliloquio siano eredità importanti del teatro shakespeariano. In *The Activists Papers* il drammaturgo ribadisce l'idea che il dramma moderno debba impegnarsi ad accogliere quella eredità se vuole dare voce alle istanze di rappresentazione del conflitto tra individuo e realtà oggettiva che è proprio del tempo in cui viviamo:

¹⁴³ Ivi, pp. 64-65.

¹⁴⁴ Ivi, p. 75.

Shakespeare helped to create this new subjectivity. One way he did it was by using the soliloquy. In a soliloquy a character talks directly from his subjective self. He comments on the play and tells us his subjective relation to it. Imagine Hamlet without the soliloquies. [...] In *The Worlds* I tried to find contemporary equivalents for Shakespeare's soliloquy.¹⁴⁵

Come si è messo in luce, tuttavia, in *The Worlds* Bond giunge a formalizzare l'uso del "soliloquio pubblico", fino ad alterare il procedere *mimetico e performativo* del dramma, infrangendo quel tacito patto di "sospensione dell'incredulità" che in teatro orienta il giudizio dello spettatore in merito all'azione dei personaggi. Si tratta di un'evoluzione artistica ponderata e consapevole, e infatti, in *The Activist Papers*, il drammaturgo parla della propria opera nei termini di *teatro epico*:

In epic theatre the individual's involvement in society is seen to be a full involvement in himself. This is possible because every life is part of history. In epic theatre dramatic development doesn't come from the individual coming to terms with himself but from his changing society so that everyone in it may be more human.¹⁴⁶

Ma se in *The Bundle*, pur nell'urgenza dell'istanza ideologica, Bond riusciva a presentare un'umanità eterogenea e articolata, la realtà di *The Worlds*, ad onta della molteplicità di voci che sembrano trovarvi espressione, è di fatto fotografata da un'unica prospettiva; mentre, infatti, dal testo emerge un inequivocabile giudizio negativo sulla natura del sistema, indistinguibili appaiono, sul piano morale, le posizioni, pur formalmente distinte, di chi si oppone al potere entro le modalità previste dalla convivenza democratica e chi lo fa mediante l'uso della violenza e dell'omicidio. La trama stessa tradisce la parzialità dell'autore e la sua benevolenza nei confronti di chi ricorre a mezzi estremi per combattere un potere – quello del capitale – percepito come odioso: per una serie di coincidenze, Trench uccide infine l'ostaggio, mentre Anna, la terrorista, rimane ammantata in un'aura di purezza che, a rigor di logica, contrasta con la sua scelta di vita. Tale impostazione spiega anche il motivo per cui, sebbene i gruppi sociali rappresentati siano tre, l'universo epistemologico del dramma è impostato sulla "teoria dei due mondi". Ma sono soprattutto le battute dei personaggi a rivelare la presenza di una entità giudicante ad

¹⁴⁵ E. Bond, *The Activists Papers*, cit. pp. 134-137.

¹⁴⁶ Ivi, p. 129.

essi sovraordinata: un autore onnisciente che tra le righe fa trasparire la propria visione del mondo, evidenziando, spesso mediante il ricorso al paradosso, la negatività di alcune posizioni (quella di Trench e degli industriali) o, al contrario, esprimendo per bocca dei protagonisti, con il meccanismo della “doppia enunciazione”, opinioni che appartengono a lui stesso. Forse in questo modo Bond assolveva nel migliore dei modi al compito didascalico che si era assegnato. Così facendo, però, rinunciava a un aspetto fondamentale del genere drammatico, ossia la natura ambigua ed enigmatica che, nel testo teatrale, è propria del rapporto tra l'autore e il personaggio.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Scrive Segre: “A teatro, noi conosciamo solo ciò che vediamo e ciò che i personaggi affermano di pensare e di volere. È dunque demandato sostanzialmente allo spettatore il riordino e il discrimine tra le spinte causali, anche se l'autore può, con vari espedienti di natura connotativa, o mediante portavoce (coro, ecc.), spingere verso l'una o l'altra interpretazione. Di qui la natura fascinosamente enigmatica dell'atto teatrale, di qui il fervente conflitto delle interpretazioni.” (*Teatro e romanzo*, cit. p. 7).

Capitolo III David Hare

Our need in the post-Brecht theatre
is to find a way forwards, back to
Shakespeare.

Peter Brook, *The Empty Space*



David Hare

1. Tra impegno politico e continuità formale con la tradizione: biografia di un drammaturgo di successo

Drammaturgo, sceneggiatore, regista teatrale e cinematografico, David Hare è una delle personalità più attive e carismatiche del teatro inglese dell'ultimo mezzo secolo. Esordì come autore giovanissimo e ancora oggi scrive ed è rappresentato con successo, cosicché i suoi drammi coprono un periodo trentennale, fornendo, tra le altre cose, un quadro vivido ed efficace della storia del Regno Unito nella fase cruciale che ha portato il paese ad attraversare profondi mutamenti sociali ed economici, nella difficile transizione da Impero coloniale a nazione multietnica.

La vicenda artistica di Hare, proprio perché profondamente legata alla storia del suo paese, dimostra a mio avviso che è grazie alla coscienza critica dei suoi intellettuali – e tra essi particolare rilievo, rispetto ad altri paesi europei, hanno avuto registi e drammaturghi¹ – che la Gran Bretagna ha potuto ridefinire la propria identità culturale in un passaggio epocale decisivo, all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, allorché appariva ineluttabile il tramonto di un sistema basato sull'egemonia economica e politica della nazione e si profilavano orizzonti di valori nuovi che frantumavano l'antica unità culturale in una moltitudine di esperienze.

¹ Un capitolo a parte, in questa prospettiva, meriterebbe la disamina della funzione assunta, nei paesi di lingua inglese, dal teatro shakespeariano come sostrato culturale comune sotteso a esperienze artistiche spesso dirompenti rispetto ai modelli canonici (basti pensare alle re-interpretazioni in chiave post-coloniale di alcuni drammi, in particolare *The Tempest* e *Othello*, o ai rifacimenti testuali ad opera di registi e drammaturghi – Peter Brook, Charles Marowitz, etc.).

Nato a Bexhill, nell'East Sussex, il 5 giugno del 1947, educato al Lancing College, Sussex, e poi al Jesus College Cambridge, Hare si trova ad essere giovanissimo protagonista di una stagione di intenso fermento culturale: nel 1968 fonda, insieme a Tony Bicat, il "Portable Theatre", un teatro itinerante che, sulla scia di un vecchio sogno dell'avanguardia², intende mettere in scena drammi nuovi o della tradizione novecentesca al di fuori dei maggiori centri culturali del paese, ovvero in luoghi privi di teatri.

Le forme d'arte sperimentali, la musica rock, la rivoluzione sessuale e gli altri miti della gioventù degli anni sessanta sono gli oggetti privilegiati di analisi e rappresentazione del teatro prodotto all'interno del "Portable" ed anche dei primi drammi di Hare (sebbene quest'ultimo, al principio, si limiti a dirigere testi scritti da altri, in particolare da drammaturghi divenuti poi assai noti, come Howard Brenton e Snoo Wilson).

Ma l'anticonformismo che caratterizza l'ispirazione giovanile di Hare e la sua formazione artistica all'interno di un contesto teatrale *fringe* non devono trarre in inganno nel momento in cui ci si appresti a una lettura critica dei suoi testi drammatici: come vedremo, infatti, la sua scrittura è caratterizzata da una cifra stilistica più affine alle forme 'transitive' e naturalistiche che ai linguaggi sperimentali del teatro alternativo e d'avanguardia. A fronte di tematiche di forte impegno morale e civile le opere di Hare si attengono infatti, più spesso che no, ai dettami formali del *well made play*. Non a caso, mentre l'attività del "Portable" si protraeva per un intero lustro (1968-73) – rivelandosi pertanto più longeva di tante altre simili esperienze di ricerca – Hare si introduceva in un circuito teatrale più ufficiale, sia come regista che come drammaturgo: *Slag*, il suo testo d'esordio (se si eccettuano quelli alla cui scrittura aveva collaborato insieme ad altri autori), va in scena nel 1971 all'Hampstead Theatre Club di Londra, e gli fa guadagnare il "Most

² La 'portabilità' del teatro è un'utopia inseguita da molti dei gruppi artistici più sperimentali del Novecento. È celebre, in tal senso, l'esperienza portata avanti da "La Barraca", il gruppo teatrale itinerante organizzato in Spagna da Federico García Lorca nel 1931 per incarico del governo repubblicano; l'intento di trasportare l'evento spettacolare all'interno di luoghi non istituzionali (e dunque davanti a un pubblico non abituato ad avere a che fare con il teatro) accomuna esperienze per altro assai diverse negli scopi e nelle forme, come gli spettacoli dei gruppi operai degli anni trenta o il *fringe theatre* degli anni sessanta, ma anche l'opera delle compagnie sperimentali itineranti sorte a partire dagli anni cinquanta e assai attive negli anni settanta e ottanta, tra cui la più celebre è senza dubbio il *Living Theatre* (si vedano in proposito gli studi di M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987, e C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981).

Promising Playwright Award” dell’*Evening Standard*, mentre lui stesso diviene *resident dramatist* presso il Royal Court (1970-71).

Malgrado il suo progressivo allontanamento dai gruppi *fringe*, tuttavia, l’attività di Hare lo colloca, al di là di ogni dubbio, tra i fautori di un teatro impegnato e non commerciale. Lo dimostrano le collaborazioni con drammaturghi che, come lui, intendono proporsi, attraverso le proprie opere, come voce critica della società.³ Ma lo dimostrano anche, sin dagli esordi, le tematiche affrontate nei drammi: se *Slag*, ambientato in un collegio per sole donne, parodizza un certo femminismo radicale e mette in luce la sterilità d’ogni eccessivo idealismo politico, ma al contempo attacca le rigide istituzioni britanniche, *The Great Exhibition* (1972) analizza l’operato deludente dei laburisti al governo negli anni ‘60, mentre *Knuckle* (1974) utilizza il modello della *crime story* e il linguaggio del romanzo *hard-boiled* per delineare un quadro, assai poco confortante, della società contemporanea. E ancora *Brassneck* (1974), scritto insieme a Howard Brenton, è un’ambiziosa saga familiare che mostra la progressiva corruzione dei grandi industriali dalla fine della seconda guerra mondiale agli anni ‘60; *Teeth ‘n’ Smiles* (1975), ambientato al Jesus College di Cambridge, racconta, attraverso le vicende di una giovane *rock band*, l’ingloriosa fine degli ideali della rivoluzione giovanile del ’68. Infine, *Fanshen* (1975) ha contribuito più di tutte le altre opere alla ‘canonizzazione’ di Hare come drammaturgo politico, fino a generare una certa confusione, in sede critica, tra il piano dei contenuti e quello propriamente formale della sua opera⁴: vero e proprio esperimento di *teatro epico* sul modello brechtiano, il dramma racconta le esperienze degli abitanti di un villaggio cinese durante la rivoluzione maoista.

Questa rapida panoramica sulle opere giovanili di Hare evidenzia l’esistenza di un percorso di ricerca attraverso i luoghi del teatro e le forme del dramma, che lo

³ Nell’estate del 1971, per esempio, all’*Edinburgh Festival* fu rappresentato *Lay By*, esperimento a più mani alla cui scrittura parteciparono, oltre allo stesso Hare, Howard Brenton, Brian Clark, Trevor Griffiths, Stephen Polikoff, Hugh Stoddard, e Snoo Wilson. Per il linguaggio icastico utilizzato e per la rappresentazione della violenza in esso contenuta, il dramma, insieme a opere come *Saved* di Bond e *The Romans in Britain* di Brenton, è poi divenuto fonte di ispirazione per il teatro *In-Yer-Face* degli anni novanta (di cui tratterò diffusamente nel prossimo capitolo). Insieme a Howard Brenton, David Hare scrisse poi (a distanza di oltre dieci anni l’una dall’altra) due ‘satire sociali’ di spiccata vena critica, destinate ad aver gran fortuna sulle scene londinesi: *Brassneck* (1973) e *Pravda* (1985).

⁴ Carol Homden ha scritto in proposito: “The level of discussion surrounding the production methods on *Fanshen*, its screening on television and its repeated revival throughout the late seventies doubtless have contributed to the continued assimilation of Hare within European tradition of political theatre” (C. Homden, *The Plays of David Hare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 47).

accomuna ad altri drammaturghi che operano negli stessi anni e che risulta finalizzato all'elaborazione di modalità comunicative che siano in grado di trasmettere un messaggio gravido di contenuti morali. La definizione di uno *spazio fisico* – istituzionale o alternativo – che possa ospitare e rappresentare questa istanza è parte integrante di tale percorso. Il Royal Court, dopo l'intensa stagione degli anni '60 e dopo la morte di George Devine – colui che forse più d'ogni altro aveva saputo interpretare la vocazione al nuovo di un'intera generazione –, cessava gradualmente di essere il luogo di elezione del teatro politico; la permanenza di Hare come *resident playwright* durò, non a caso, assai poco (1970-71). Il drammaturgo stesso avrà modo di raccontare fino a che punto fosse mutato il clima all'interno di quel luogo che solo pochi anni prima aveva ospitato alcuni degli autori teatrali più innovativi del periodo:

I believe that The Court in the early seventies was primarily an aesthetic theatre, not a political one. And the reason why it then lost the loyalty of so many writers in the following years was because it finally refused to move into the field of English politics, although it was presenting excellent political work about the Third world. A direct confrontation finally occurred between those who wanted the Court to be a socialist theatre and those who wanted it to be a humanist theatre and, no question, the humanists won.⁵

Nel suo rigoroso studio sulla storia del Royal Court, Philip Roberts mette in luce che, con la morte di Devine, si delinearono due fazioni opposte all'interno del direttivo del teatro, e che l'opera di Gaskill, succeduto a Devine nella carica di direttore artistico, venne apertamente osteggiata da alcuni.⁶ A poco servì, d'altronde, la costituzione di un 'triumvirato direttivo', composto dallo stesso Gaskill insieme a Lindsay Anderson e Anthony Page, che fu in carica dal '69 al '72 e che doveva rappresentare una mediazione tra le diverse anime presenti nel gruppo. Il tentativo ebbe scarso successo perchè non riuscì a smussare le conflittualità esistenti. Ciò non giovò al celebre teatro londinese: "The loss to the Court was a whole generation of young artists".⁷

⁵ David Hare, citato in P. Roberts, *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 129.

⁶ Ad esempio, erano molti quelli che all'interno del Royal Court non vedevano di buon occhio l'aperto sostegno di Gaskill nei confronti di Bond, e gran dissenso suscitò la scelta di rappresentare *Early Morning* nonostante il divieto imposto dalla censura.

⁷ P. Roberts, *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, cit., p. 131. In proposito ha scritto Carol Homden: "During a time of almost perpetual unease at the Royal Court in 1969-71 Hare – in contrast

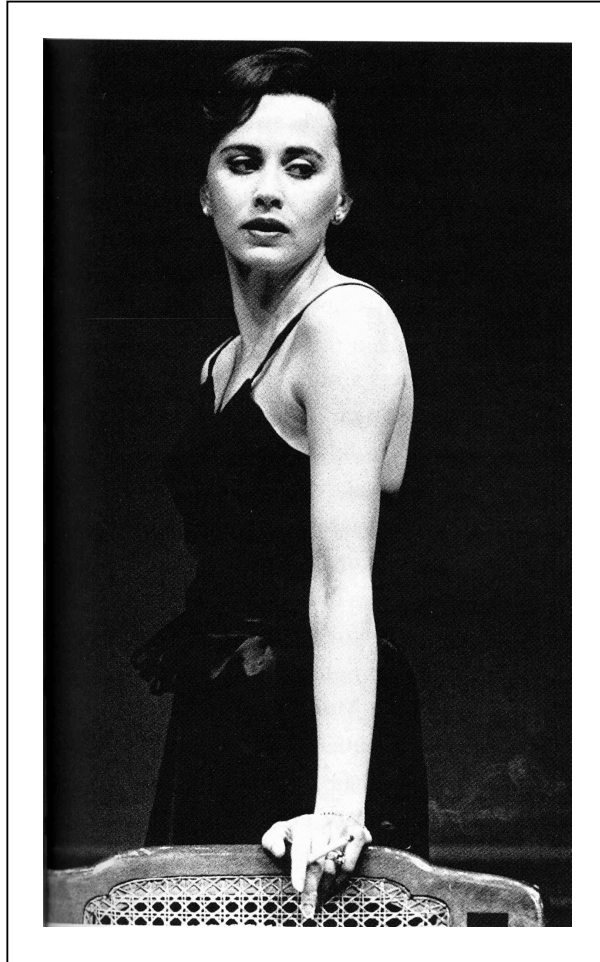
Nel quadro così delineato non stupirà ritrovare David Hare, proprio insieme a Gaskill, tra i fondatori della *Joint Stock Theatre Company*, una compagnia sperimentale nata nel 1975 in risposta all'inerzia delle istituzioni teatrali esistenti, che prevedeva un lavoro cooperativo tra scrittori, attori e registi e che si proponeva di portare in scena un teatro di aperta propaganda politica. Per la compagnia (che peraltro ebbe vita lunga, e fece conoscere al pubblico le opere di parecchi drammaturghi che sarebbero poi diventati celebri, tra cui Caryl Churchill) Hare scrisse un unico, sebbene assai interessante, dramma sperimentale: il brechtiano *Fanshen*.

Con la seconda metà degli anni settanta comincia per Hare una fase di relativo distacco dagli ambienti teatrali istituzionali e alternativi della capitale inglese. Vincitore di una *fellowship* internazionale nel '77, comincia a spostarsi di frequente attraverso la Gran Bretagna e gli Stati Uniti (dove si trasferirà per alcuni anni a partire dal 1978).

A un'analisi attenta, l'opera di Hare presenta, sul piano formale, elementi di forte discontinuità rispetto alle opere di altri autori della stessa generazione che pure, come lui, hanno fatto del teatro uno strumento volto a incidere sulla realtà in senso morale e politico. In particolare, l'opera di Hare è, per stile e linguaggio, agli antipodi rispetto ai drammi, precedentemente analizzati, di Edward Bond. Al fine di fare emergere tali differenze, e con l'intento di dimostrare che il dramma inglese del secondo Novecento presenta una gran varietà di gradazioni stilistiche, quand'anche si collochi nel filone del così detto "teatro politico", ho ritenuto opportuno cominciare il mio studio dell'opera di David Hare analizzando un dramma scritto in un momento significativo tanto rispetto alla vicenda personale e artistica dell'autore, quanto in relazione alla storia politico-sociale del paese.

to socialist writers like Wesker and Bond – had only one play, *Slag*, presented on the main stage. The new generation of writers had no home." (*The Plays of David Hare*, cit., p. 10).

2. *Plenty*: il destino individuale come simbolo della Storia della nazione



Kate Nelligan in *Plenty*

Plenty va in scena per la prima volta nell'aprile del 1978 al National Theatre; nello stesso anno, dunque, in cui Bond scrive *The Worlds*. Analogamente a quel dramma, quest'opera rappresenta una testimonianza importante dello stato del paese alla vigilia dell'avvento del governo conservatore di Margaret Thatcher. Ma le affinità tra i due testi finiscono qui. Non si potrebbe immaginare nulla di più diverso, tanto sul piano stilistico quanto nella sostanza del messaggio, dalla rigidità formale e ideologica espressa dall'ultimo Bond. La stessa drammatica lacerazione del tessuto sociale, presente in entrambi i drammi, che vede operai e borghesi muoversi

all'interno di universi inconciliabili fra loro, viene rappresentata da punti di vista opposti. Se *The Worlds* raccontava una vicenda attraverso le azioni di tre gruppi, simbolo di altrettanti comparti della società, nel dramma di Hare la storia dell'Inghilterra dal secondo dopoguerra è filtrata attraverso la sensibilità di un singolo individuo.

Ancora una volta la costruzione dei personaggi rappresenta uno degli elementi maggiormente significativi nell'analisi della poetica sottesa alla scrittura del dramma.

2.1 Un personaggio affascinante

La protagonista di *Plenty* è Susan Traherne, un'inglese che ha partecipato alla resistenza contro il nazismo in Francia e che, negli anni immediatamente successivi alla guerra, è tornata in Inghilterra dove ha sposato un diplomatico. Il dramma si rifà ai modelli del *teatro epico* nell'ostentata rottura delle unità di luogo e tempo⁸ e nella palese intenzione di presentare – attraverso alcuni eventi significativi di una vicenda privata – uno spaccato della storia del paese: l'azione drammatica si estende in un arco temporale di quasi vent'anni (1943-62) e le scene si svolgono in una quantità di luoghi diversi. In particolare, la scena iniziale è una *prolessi* di ciò che sarà mostrato nelle scene immediatamente successive, mentre il finale, in forma di *flashback*, è una *analessi* che vede la protagonista rivivere momenti del proprio passato, sotto lo stimolo provocato dall'uso di droghe. Al fine di evidenziare alcune delle principali peculiarità formali del dramma riassumo, nello schema che segue, i luoghi e i tempi in cui si svolgono le varie scene, e i personaggi principali presenti in ciascuna di esse:

⁸ A proposito del *tempo dell'azione* nel testo drammatico, Segre nota: "Se le unità di tempo e di luogo sono un'invenzione degli Aristotelici, è indubbio che il teatro, in genere, evita i tempi troppo lunghi. La durata degli eventi rappresentati coincide con quella della rappresentazione; sembra perciò necessario, per la compattezza dell'intreccio, non ipotizzare una durata troppo ampia degli eventi non rappresentati, quelli che si danno per svolti negli intervalli." ("Narratologia e teatro", in G. Ferroni, a cura di, *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981, p. 23). È evidente che il *teatro epico* si sottrae a questa consuetudine.

SCENA	LUOGO	TEMPO	PERSONAGGI PRINCIPALI
I	Knightsbridge, Londra	Pasqua 1962	Susan Traherne, Alice Park, Raymond Brock
II	St Benoît, Francia	Novembre 1943	Susan, Codename Lazar
III	Brussels, Belgio	Giugno 1947	Susan, Raymond, Sir Leonard Darwin
IV	Pimlico, Londra	Settembre 1947	Susan, Alice, Raymond
V	Temple, Londra	Maggio, 1951	Susan, Mick
VI	Pimlico, Londra	Dicembre 1952	Susan, Alice, Mick
VII	Knightsbridge, Londra	Ottobre 1956	Susan, Raymond, Darwin
VIII	Knightsbridge, Londra	Luglio 1961	Susan, Alice, Raymond
IX	Whitehall	Gennaio 1962	Susan, Sir Andrew Charleson
X	Knightsbridge, Londra	Pasqua 1962	Susan, Alice, Raymond
XI	Blackpool, Inghilterra	Giugno, 1962	Susan, Lazar
XII	St Benoît, Francia	Agosto, 1944	Susan, a Frenchman

Se dovessimo disporre le azioni su un asse cronologicamente ordinato, la scena I si collocherebbe subito dopo la scena X, che ne costituisce l'antefatto. Secondo lo stesso principio, la scena XII seguirebbe la scena II. La rottura della concatenazione logica e causale della vicenda richiede, nello spettatore, un supplemento di attenzione: la scena iniziale, ad esempio, rimane enigmatica fino a che la riproposizione di alcuni momenti salienti della vita della protagonista non giunge a dare il giusto significato a quell'azione. Come è noto, la programmatica volontà di scuotere il pubblico dal suo passivo torpore è tipica del *teatro epico*, e proprio a quella volontà si rifà Hare nel motivare la propria scelta stilistica nella postfazione all'edizione a stampa del dramma:

I planned a play in twelve scenes, in which there would be twelve dramatic actions. Each of these actions is intended to be ambiguous, and it is up to the audience to decide what they feel about each event. [...] This ambiguity is central to the idea of the play. The audience is asked to make its own mind up about each of the actions. In the act of judging the audience learns something about its own values.⁹

⁹ D. Hare, "A note on performance", in *Plenty*, London, Faber and Faber, 1978, p. 97.

Tuttavia, come vedremo, per altri versi il dramma si distanzia notevolmente dai modelli brechtiani (come ho già detto, si colloca addirittura agli antipodi rispetto alle opere di Bond che ho precedentemente analizzato). Infatti la rappresentazione del contesto sociale in *Plenty* passa attraverso la costruzione, in chiave naturalistico-psicologica, del personaggio protagonista. È la vicenda personale di Susan, e in particolare la sua crisi esistenziale, a rivelare, in controtuce, elementi significativi della realtà circostante. Non a caso la sua figura è assolutamente centrale nel dramma, che è costruito come vera e propria biografia e che non lascia spazio all'espressione di altre personalità: a ben vedere Susan è l'unico personaggio 'a tutto tondo' presente nel testo, e invano cercheremmo, nelle figure che l'affiancano, tracce di una caratterizzazione psicologica rigorosa e coerente. Al di là delle intenzioni dello stesso autore, Raymond Brock (marito della protagonista), e Alice Park (sua inseparabile amica), sono costruzioni drammatiche ellittiche, mentre le loro motivazioni rimangono sfuggenti e poco utili a un'interpretazione globale dell'opera. Le loro parole e le loro azioni, invece, danno un cospicuo contributo alla costruzione della personalità della protagonista. Da ciò si evince un aspetto del testo che è centrale alla sua interpretazione – oltre che piuttosto inedito rispetto alle modalità proprie del teatro politico – ovvero la sottesa intenzione, da parte del drammaturgo, di attribuire al personaggio protagonista una forza carismatica (di cui partecipa il suo evidente *appeal* erotico) in grado di influenzare e finanche oscurare coloro che le sono intorno, ma anche di esercitare un indiscutibile fascino sul pubblico che assiste allo spettacolo.

Del resto, sin dall'inizio (scena II), Susan è presentata come un'eroina: ha soltanto diciassette anni quando partecipa alla Resistenza antinazista nelle campagne francesi. Ma già dalla scena immediatamente successiva la sua personalità appare caratterizzata da una tendenza a comportamenti disinibiti e dissacratori, mentre in primo piano si afferma il carattere sensuale della sua natura. Siamo a Bruxelles e la guerra è ormai finita. Susan si presenta all'ambasciata del Regno Unito per denunciare l'improvvisa morte di "suo marito", e si appresta a sbrigare le formalità d'uopo. Ma al giovane diplomatico Raymond Brock la donna confessa la verità: non era sposata all'uomo che è morto, il quale, al contrario aveva una moglie, ignara di tutto, in Inghilterra. A Brock spetta il compito di rimediare al pasticcio, e alla fine,

come avverrebbe nell'epilogo felice d'una commedia degli equivoci, si innamora di Susan. Diventerà, come sappiamo, suo marito. Ma in *Plenty* il registro tragico ha il sopravvento rispetto ai pur presenti elementi comico-parodici. Le scene che seguono rappresentano il progressivo deterioramento psicologico della protagonista attraverso diverse fasi della sua esistenza: dapprima la sua vita bohémien in un appartamento di Pimlico con l'amica Alice; poi l'adescamento dell'operaio Mick, da cui lei tenta, invano, di avere un figlio. Poi il matrimonio con Brock, gli anni vissuti nel lusso all'interno degli ambienti della diplomazia, ma anche i frequenti collassi nervosi che inesorabilmente coinvolgono suo marito, allontanandolo dalle mansioni proprie del suo lavoro fino a rovinargli la carriera. Infine la rottura del matrimonio, e il definitivo scivolamento di Susan in uno stato di confusione mentale ed esistenziale (nella scena XI si concede a un uomo conosciuto in Francia durante la Resistenza e fuma marijuana). L'ultima scena porta la donna di nuovo ai giorni immediatamente successivi alla fine della guerra, quando il fiorire rigoglioso della campagna francese rifletteva suo animo gravido di speranze per il futuro: "There will be days and days and days like this ..." è l'ultima battuta pronunciata da Susan, che risuona di amara ironia alla luce di quanto il dramma ha raccontato fino a quel momento.

Se l'avvenenza di Susan è suggerita nelle brevi didascalie che corredano il testo¹⁰, è dalle parole e dalle reazioni dei personaggi che di volta in volta entrano in contatto con lei che si coglie fino in fondo il fascino che la donna è in grado di esercitare:

BROCK: The very day I met her, she showed me you must always do what you want.
If you want something you must get it. I think that's a wonderful way to live,
don't you?¹¹

Da questa battuta emerge la capacità della protagonista di attrarre a sé chi le è vicino, generando un'illusione di vita che, poi, si rivela tragicamente fasulla. Lo scarto tra la proiezione fantastica dei desideri interiori e l'esperienza concreta di una

¹⁰ Ad esempio nella didascalia a p. 12: "*Susan has come in. She is simply and soberly dressed. She looks extremely attractive*" (D. Hare, *Plenty*, cit.).

¹¹ Ivi, p. 29.

realtà sociale e personale deludente è anche, come vedremo, lo spazio in cui si insinua e sviluppa la tragedia personale di Susan.

Il carattere magnetico della personalità della protagonista di *Plenty* si manifesta anche nell'attrazione esercitata sull'amica Alice, che rimane costantemente al suo fianco nelle alterne vicende della sua vita. La natura del rapporto che lega le due donne rimane, tuttavia, in parte ambigua e misteriosa, dal momento che non è dato di comprendere fino in fondo in che misura e per quale motivo l'una necessiti dell'altra o se tale unione contribuisca al loro fallimento esistenziale.

È significativo notare, ancora, che l'esperienza del mondo di Susan passa attraverso il suo rapporto, fisico ancor prima che sentimentale, con una serie di uomini diversi. La protagonista di *Plenty* possiede, a ben vedere, i tratti peculiari di una *femme fatale*, come rivela il connubio *amore-morte* che connota le sue azioni. Nella scena II, ad esempio, apprendiamo che l'uomo che l'accompagna è morto improvvisamente; nella scena VI lei stessa è sul punto di uccidere a revolverate Mick, il suo amante; Brock è condotto da lei alla rovina attraverso un processo di degenerazione fisica e psicologica che culmina nell'eloquente immagine descritta nella didascalia iniziale (un uomo nudo in una stanza vuota):

*A wooden floor. At the back of the stage high windows give the impression of a room which has been stripped bare. Around the floor are packing cases full of fine objects. At the front lies a single mattress, on which a naked man is sleeping face downwards.*¹²

La personalità di Susan è un misto tra forza di carattere e fragilità, e genera nello spettatore un sentimento ambivalente: se si è portati a giudicare con condiscendenza e simpatia l'impudenza dei suoi atteggiamenti, non si può non provare disapprovazione nei confronti di alcuni comportamenti che la fanno apparire crudele o quanto meno incapace di provare sentimenti di reale affetto per il prossimo. Di fatto, il testo vive di una irrisolvibile ambiguità: non è chiaro se la protagonista sia responsabile della rovina della propria esistenza (e di quelle di Brock, Mick e Alice), o se tale colpa vada imputata a una contingenza storica e sociale disastrosa, che impedisce di vivere felicemente a chi, come Susan, posseda un'autentica

¹² Ivi, p. 1.

aspirazione alla libertà. Ciò che ci interessa sottolineare a questo punto (vedremo tra breve più in dettaglio le questioni del messaggio etico del dramma e della rappresentazione dello spaccato storico-sociale) è che il giudizio sul dramma da parte di chi vi assiste è in una certa misura interdetto dal potere emotivo sprigionato dalla protagonista.¹³

Se a ciò si aggiunge un linguaggio lontanissimo dai modelli, locali e d'oltremarica, del dramma realistico e d'impegno sociale, si avrà, come avevo appunto anticipato, il quadro di una scelta stilistica personalissima. La lingua di Hare è generalmente sterilizzata dalle cadenze di classe o dialettali che tanto spesso ricorrono nei lavori di Bond, Osborne, Wesker e del teatro politico in genere, ed è pertanto più vicina a quella utilizzata da "smooth men" come Pinter o Stoppard.¹⁴ Inoltre, in *Plenty* come in tutto il teatro di Hare, vi è sempre, oltre all'esplicito riferimento al contesto storico-sociale, una forza ironica che, se da un lato alleggerisce la fruizione di contenuti altrimenti di difficile digestione, presuppone uno *spettatore implicito* intelligente e disincantato. L'autore, inoltre, sembra spesso 'approfittare' dei personaggi, consegnando per loro bocca i suoi motti arguti e il suo personale e divertito commento sui vizi pubblici e privati degli inglesi (e così facendo, ricorda molto da vicino la scrittura di G. B. Shaw). L'apertura di *Plenty* è

¹³ Non a caso, all'epoca della prima messa in scena londinese di *Plenty*, i giudizi dei critici furono generalmente orientati a sottolineare l'oscurità del messaggio: "What does the author want us to think, to feel? What is he saying? What does he believe about his characters are their predicament?", scrisse Bernard Levin sul *Sunday Times* (London, 14-04-1978); solo due giorni prima Irving Wardle aveva scritto: "A work of biting intelligence and highly disciplined structure, carrying conviction on every specific issue it touches, [but] what precisely is driving her round the bend in the final scenes?" (Review of "Plenty", *The Times*, London, 13-04-1978).

¹⁴ Le categorie di "smooth men" e "hairy men" – ironiche ma anche illuminanti – furono introdotte dal celebre critico Kenneth Tynan per descrivere il composito panorama del dramma inglese del secondo Novecento e distinguere tra gli autori maggiormente interessati a contenuti astratti e metafisici, e autori socialmente impegnati (K. Tynan, *Show People*, New York, Simon and Schuster, 1979). In uno studio capitale sul teatro inglese degli ultimi decenni, Ronald Hayman ha incluso Hare nel secondo gruppo (R. Hayman, *British Theatre since 1955: A Reassessment*, London, Oxford University Press, 1979). Eppure, tale definizione appare di fatto inapplicabile all'autore di *Plenty*, per una serie di motivi che via via metterò in evidenza in questo studio. Si veda in proposito J. FitzPatrick Dean, *David Hare*, Boston, Twayne Publishers, 1990: "Because of Hare's involvement with the portable Theatre and later with the Joint Stock Theatre Group, his collaborative associations with playwrights such as Brenton, Wilson, and Griffiths, and the social and political dimensions of his work, Hare was initially perceived as a very hairy playwright. Yet Hare's plays are not primarily didactic vehicles that assault the audience's sensibilities with dramatizations of social injustices. In the past twenty years Hare has mastered effective techniques of dramatizing the relationship between individuals and historical events that is today his hallmark. In contrast with the truly hairy men of British theatre, such as his collaborators, Hare portrays psychologically complex characters often in intensely romantic relationships set against social and political backgrounds in dramatically compelling ways" (p. 8).

significativa in tal senso, e sconcertante. A un'immagine di desolato squallore (Brock giace privo di sensi in una casa il cui arredamento è stato smantellato) si sovrappone, per bocca di Alice, l'ironia raffinata dell'autore:

ALICE: I don't know why anybody lives in this country. No wonder everyone has colds all the time. Even what they call passion, it still comes at you down a blocked nose.

SUSAN: And the food.

ALICE: Yeah. The wet. The cold. The flu. The food. The loveless English.¹⁵

La vena ludica e la capacità di affrontare tematiche serie con un linguaggio arguto e accattivante, che cattura lo spettatore e spesso lo diverte, hanno consentito ad Hare di rivolgersi a un pubblico assai più vasto di quello che di solito si accosta al teatro politico. Lo dimostra il successo che ha generalmente premiato la messa in scena dei suoi testi in Inghilterra, ma anche negli Stati Uniti, dove al drammaturgo è stata sempre riservata un'accoglienza molto calorosa.

Tale capacità di coinvolgere platee numerose lo ha probabilmente incoraggiato a cimentarsi nel cinema. Se, infatti, molti drammaturghi negli ultimi decenni hanno affiancato alla propria attività di autori teatrali la scrittura di sceneggiature per la televisione e per il cinema (in un paese come la Gran Bretagna che, tradizionalmente, ha saputo impiegare le sue migliori risorse intellettuali anche nella confezione di prodotti destinati alla massa) Hare, forte anche della sua esperienza di regista teatrale, ha spesso collaborato personalmente, indirizzando le scelte di produzione e di regia, alla realizzazione di opere televisive e cinematografiche.¹⁶ La fama che accompagnò il drammaturgo in seguito alla messa in scena di *Plenty*, in particolare successivamente all'edizione newyorkese, fu amplificata qualche anno dopo dalla diffusione dell'omonimo film tratto dal dramma, prodotto a Hollywood nel 1985,

¹⁵ D. Hare, *Plenty*, cit., p. 1.

¹⁶ A fine di dare un'idea dell'attività svolta da Hare nel campo del cinema e della televisione, di seguito elenco in breve la filmografia. Sceneggiature: *Man Above Men*, 1973 (TV); *Brassneck*, 1975 (TV); *Knuckle*, 1975 (TV); *Licking Hitler*, 1978 (TV); *Saigon: Year of the Cat*, 1983 (TV); *Wetherby*, 1985; *Plenty*, 1985; *Paris by Night*, 1988; *Strapless*, 1989; *Heading Home*, 1991; *Damage*, 1992 (solo adattamento); *The Secret Rapture*, 1993; *The Absence of War*, 1995 (TV); *La Opinión de Amy*, 1998 (TV); *Via Dolorosa*, 2000; *The Hours*, 2002 (solo adattamento). Regie: *Licking Hitler*, 1978 (TV); *Wetherby*, 1985; *Paris by Night*, 1988; *Strapless*, 1989; *Heading Home*, 1991 (TV); *The Young Indiana Jones Chronicles*, 1992 (serie TV); *The Designated Mourner*, 1997. Produzioni: *Saigon: Year of the Cat*, 1983 (TV); *The Secret Rapture*, 1993; *The Designated Mourner*, 1997.

diretto da Fred Schepisi e interpretato da una star del calibro di Meryl Streep. Per l'occasione Hare adattò il testo teatrale, introducendo delle modifiche che accentuavano gli aspetti romantico-sentimentali della storia, e smantellando, sostanzialmente, la struttura originaria.¹⁷ Il risultato di questa operazione è che, nel film, l'elemento storico-sociale sbiadisce a favore della rappresentazione dell'infelice situazione personale e sentimentale della protagonista. Si tratta probabilmente di un cambiamento inevitabile, dal momento che il prodotto cinematografico era destinato ad un circuito commerciale, ma bisogna sottolineare che tale esito veniva reso possibile dal fatto che il personaggio possedeva, già nella sua versione teatrale, una carica enfatica notevole.

2.2 Funzione simbolica e costruzione psicologica del personaggio

Al centro di *Plenty* c'è dunque la dolorosa vicenda biografica di una donna che tenta invano di trovare un senso alla propria esistenza. Il disagio di Susan si manifesta nei suoi comportamenti bizzarri e nelle crisi di nervi che periodicamente le fanno perdere il controllo. Ma in che cosa consiste e a chi, esattamente, è imputabile il suo *mal de vivre*? Va detto che Hare riesce egregiamente, fino alla fine del dramma, a lasciare nell'indeterminatezza le cause della psicopatologia che affligge il personaggio: non rivela, insomma, se quella che a tutti gli effetti è una vera e propria

¹⁷ John Bull spiega molto bene in che modo nella sceneggiatura cinematografica fossero stati smussati gli elementi più innovativi del dramma: "The proto-epic model was almost entirely abandoned in favour of a frequently uneasy naturalism, and the speech patterns were fitted into a more colloquial mode, though often at the expense of the political import of the words. The naturalistic demands of the film medium to present a straight-line story with a beginning, middle, and end were catered for by Hare's removal of the opening scene and the provision of a whole series of links that smoothed the chronological development of the narrative, filling in gaps where the stage play had relied on the jumps to disconnect the flow – so that, for example, we are given in the film Brock visiting Susan in the clinic during her breakdown, an event referred to only in passing in the play, a link that inevitably helps in the actually unwanted move towards empathy. Although the greater budget and the potential for far more varied scene locations allowed for a number of brief but telling glimpses at the ways of the ruling classes in postwar England, the overall effect was to place even more stress on *Plenty* as Susan's story rather than England's, in which carefully placed historical locations lost their ironic counterpoint and became simply nostalgic recreations" ("Adapting the Model: *Plenty* and *Licking Hitler*", in H. Zeifman (edited by), *David Hare. A Casebook*, New York and London, Garland Publishing, 1994, p. 151). Ugualmente deciso, ma assai più epigrafico, il giudizio di Ruby Cohn: "The film of *Plenty* displace Kate Nelligan with the (film) star Meryl Streep, and the flashback with conventional chronology. In short, a conventional film." ("Rare Hare, Liking Women", *ivi*, p. 41).

malattia mentale abbia un'origine biologica o meramente psicologica; se, insomma, i fenomeni di dissociazione della personalità cui è soggetta Susan siano da attribuire a qualche anomalia innata della sua mente o si generino a partire dal trauma della guerra, o meglio, dal trauma della *disillusione* patita negli anni della ricostruzione postbellica del paese. Questa ambiguità è rafforzata dal fatto che, contrariamente a quanto avviene in genere nel dramma politico, l'autore evita di fornire informazioni relative al background sociale della donna.¹⁸ Una lettura del personaggio in termini di classe è dunque impossibile, come pure l'interpretazione in chiave psicologica non è sufficiente a comprenderne la complessa architettura drammatica. Susan è infatti un individuo 'reale', un personaggio 'a tutto tondo' che sembra pulsare di vita propria; la vicenda raccontata nel dramma è in tal senso una biografia plausibile. Allo stesso tempo, il destino di questa donna esemplifica e simboleggia, nei modi che vedremo tra breve, la storia della Gran Bretagna negli anni cruciali del secondo dopoguerra. Ecco perché l'assenza di un preciso retroterra sociale o politico è un elemento tanto significativo. La genesi del personaggio, per motivi che coincidono con l'intenzione artistica stessa del dramma, è nei giorni della Resistenza vissuti in Francia con passione e spirito di sacrificio, che assurgono a esperienza di formazione per eccellenza (e il termine di confronto su cui si infrangono, poi, tutte le esperienze successive) ma che diventano anche, nella logica del dramma, l'emblema dei valori di libertà e impegno morale su cui dovrà basarsi lo sviluppo della vita che verrà: valori che (e siamo qui al vero e proprio nucleo significativo dell'opera) verranno traditi dall'evoluzione sociale e politica del paese. Ecco allora che non conta tanto l'origine (psicologica o biologica) del male di Susan, quanto piuttosto il fatto che esso è sineddoche di un male più grande, che include la società tutta, nella insanabile contraddizione tra i valori propagandati dai sostenitori di un ideale evolutivo della civiltà e il compromesso che sempre segna la realizzazione pratica di ogni progresso economico. Tutto ciò si compie, nella costruzione del dramma, attraverso il procedere sincronico degli eventi che scandiscono la storia del paese e dei momenti

¹⁸ Cfr. F. Donesky, *David Hare. Moral and Historical Perspectives*, Westport - London, Greenwood Press, 1996, p. 68: "Hare does something rather unusual in modern and contemporary British literature: he avoids defining her according to social pedigree or political tendency. [...] Susan Traherne cannot be clearly positioned on that highly formalized and delicately nuanced class map that English audiences use to mediate their responses to fictive characters. When she marries Raymond Brock, a career diplomat, she takes on a upper-middle professional class coloration, but we learn nothing about her family, educational background, or political party affiliation."

più importanti della vita di Susan. La scena II, ad esempio, porta in primo piano il territorio in cui si combatte la guerra che segnerà il destino dell'Europa e del mondo nei decenni successivi, e vede la giovane donna in prima linea nelle operazioni di sostegno alla resistenza anti-nazista; la scena V, nel corso della quale Susan seduce l'operaio Mick, ha per sfondo il *Festival of Britain* del 1951, una grande manifestazione nazionale che commemorava il centenario della "Great Exposition" e che doveva segnare, nelle intenzioni dei suoi organizzatori, l'inizio di un'era di speranza e rinnovamento. La scena VII, infine, si svolge nei giorni della crisi del canale di Suez (1956) – evento simbolo del tramonto dell'Impero britannico, dell'inasprirsi della guerra fredda e dell'inizio del vero predominio della potenza statunitense sul mondo occidentale – e vede Susan esibirsi nel suo "psychiatric cabaret"¹⁹ ai danni di Leonard Darwin, il diplomatico che nella crisi comprometterà il suo buon nome e la carriera:

SUSAN: You can forget everything. The words 'Suez Canal' will not be spoken.

DARWIN: That will be an enormous relief.

SUSAN: They are banned, you will not hear them.

DARWIN: Thank you, my dear.

SUSAN: Nasser, nobody will mention his name.

DARWIN: Quite.

SUSAN: Nobody will say 'blunder' or 'folly' or 'fiasco'. Nobody will say 'international laughing stock'. You are among friends, Leonard. [...] Nobody will say 'death-rattle of the ruling class'. We have stuck our lips together with marron glacé. I hope you understand.²⁰

Il male di Susan, come la schizofrenia di Nicole Diver in *Tender is the Night* di Francis Scott Fitzgerald (romanzo che, significativamente, raccontava l'angoscia di un'intera generazione all'indomani della Grande Guerra), è una patologia che, qualunque sia la sua origine, si nutre della vacua opulenza di un mondo che, come un *paziente anestetizzato*, sembra aver dimenticato troppo presto gli orrori della guerra. Il benessere materiale (l'*abbondanza* che dà il titolo al dramma) contrasta con la pochezza spirituale dei nuovi ricchi, che non sembrano serbare memoria degli ideali della Resistenza, né tanto meno degli sforzi, le privazioni, gli affanni che

¹⁹ D. Hare, *Plenty*, cit., p. 58.

²⁰ Ivi, pp. 51-52.

accompagnavano la lotta per l'affermazione della libertà. Susan esperisce, in prima persona, tale contrasto, e il suo dolore è reso ancor più intenso dalla percezione che alle privazioni fisiche dei giorni di guerra si accompagnava una pienezza interiore che non le è più possibile ritrovare. Susan scopre insomma, a proprie spese, che la corsa al benessere che accompagna gli anni della ricostruzione del paese tradisce gli ideali per cui si era combattuto:

DARWIN: Oh yes. New Europe. Yes yes. (*Pause.*) Reconstruction. Massive. Massive work of reconstruction. Jobs. Ideals. Marvellous. Marvellous time to be alive in Europe. No end of it. Roads to be built. People to be educated. Land to be tilled. Lots to get on with. (*Pause.*) Have another gin.²¹

Il mondo della diplomazia, con cui Susan entra in contatto all'indomani della guerra, è la quintessenza della falsa coscienza dell'Inghilterra e del primato della superficie sulla sostanza. Hare non si lascia sfuggire l'occasione per far di quel mondo l'oggetto della sua beffarda ironia:

SUSAN: Sir Andrew, do you never find it in yourself to despise a profession in which nobody may speak their mind?

CHARLESON: That is the nature of the service, Mrs Brock. It is called diplomacy. And in its practice the English lead the world. The irony is this: we had an empire to administer, there were six hundred of us in this place. Now it's to be dismantled and there are six thousand. As our power declines, the fight among us for access to that power becomes a little more urgent, a little uglier perhaps. As our influence wanes, as our empire collapses, there is little to believe in. Behaviour is all.²²

La conclusione della battuta dell'alto diplomatico parodizza i celeberrimi motti di Amleto ("Readiness is all") e di Edgar nel *King Lear* ("Ripeness is all"), suggellando un universo epistemologico in cui l'antinomia tra essere e apparire cambia di segno, ed è il secondo termine a prevalere sul primo nella scala dei valori. Sposando Brock, Susan si lascia sedurre dal fascino di quell'universo e sacrifica la propria indipendenza alla sicurezza del benessere economico. È proprio la

²¹ Ivi, p. 21.

²² Ivi, p. 79.

sperequazione percepita tra lo stile di vita adottato e gli ideali in cui crede ad alimentare la sua follia:

SUSAN: Isn't this an exciting week? Don't you think? Isn't this thrilling? Don't you think? Everything is up for grabs. At last. We will see some changes. Thank the Lord. Now, there was dinner. I made some more dinner for Leonard. A little ham. And chicken. And some pickles and tomato. And lettuce. And there are a couple of pheasants in the fridge. And I can get twelve bottles of claret from the cellar. Why not? There is plenty. Shall we eat again?²³

In questa prospettiva, si può dare ragione a Raymond quando attribuisce proprio all'eccessivo benessere il fallimento del matrimonio con Susan e la definitiva rottura dell'equilibrio mentale della donna:

BROCK: Too much money. I think that's what went wrong. Something about it corrupts the will to live. Too many years spent splashing around.²⁴

Ma è vero al contempo che sono le scelte operate in prima persona da Susan a condurla in una via priva di sbocchi. Invano la donna tenterà di rimediare all'errore, auto-punendosi e privandosi, come per contrappasso, di tutti i beni materiali, lasciando il marito e andando in cerca di chi, come lei, abbia vissuto giorni di autentica pienezza interiore: è il senso dell'incontro finale con Lazar. Ma la realtà non lascia spazio per una facile redenzione: l'incontro avviene in una camera d'albergo d'una città di provincia che ben rappresenta, nel suo squallore, il triste epilogo delle illusioni di una vita intera; Lazar è, come Susan, un individuo emarginato e inaridito dall'esistenza, incapace di darle l'appagamento spirituale che lei tanto brama. Alla donna non resterà che rifugiarsi in un "paradiso artificiale" che le consenta di rivivere i passati giorni felici.

Se il mondo della diplomazia rappresenta, nel dramma, l'emblema della corruzione morale degli strati più alti della società britannica, il personaggio di Alice – con il suo interesse per nuove forme d'arte, la spregiudicatezza con gli uomini, e poi l'attenzione per le categorie deboli e svantaggiate – incarna un ideale di vita,

²³ Ivi, p. 60.

²⁴ Ivi, p. 81.

indipendente e anticonformista, sorto all'indomani della guerra insieme ai primi fermenti del pensiero femminista, e simboleggia le battaglie, troppo spesso inefficaci, condotte dai comparti più eversivi della società fino alla blanda rivoluzione giovanile inglese del '68; agli occhi di Susan, Alice rappresenta l'alternativa di vita auspicata ma mai davvero praticata. Va detto che, in alcuni punti del testo, questo personaggio assume tratti comico-parodici, e diviene il veicolo attraverso cui Hare ironizza su certi eccessi del pensiero femminista e della così detta rivoluzione sessuale:

ALICE: There's a woman in a rape trial. And the story is true. The book begins at the moment where she has to tell the court what the accused has said to her on the night of the rape. And she finds she can't bring herself to say the words out loud. And so the judge suggests she writes them down on a piece of paper and it be handed round the court. Which she does. And it says 'I want to have you. I must have you know.' So they pass it round the jury who all read it and pass it on. At the end of the second row there's a woman jurist who's fallen asleep at the boredom of the trial. So the man next to her has to nudge her awake and hand her the slip of paper. She wakes up, looks at it, then at him, smiles and puts it in her handbag. That woman is my heroine.²⁵

Ma nel corso della vicenda, a differenza di Susan, Alice mantiene una certa integrità morale e, a suo modo, riesce a essere coerente con gli ideali professati, anche se a costo di ridimensionare le aspettative di vita manifestate in principio:

Alice and Susan share a restlessness and dissatisfaction with life, but the contrast between them is at least as strong as their shared disdain for convention. Alice refuses compromises and accepts the consequences of her actions. Flitting between one grand scheme and another, Alice first announces her intention to become a great author and believes that an artist must experience the degradations of life. Alice ultimately decides to end her solipsism, saying that "it may be time to do good", and devotes her energies to a series of social work projects: teaching, aiding unwed mothers, helping battered wives. Susan always admires Alice's freedom and independence, but by this point Susan's self absorption and drug dependency detach her from the purpose Alice seem to find in life.²⁶

Da quanto detto fin qui appare chiaro che la tecnica di Hare, in questo testo che pure, in qualche modo, mira a fornire una ricostruzione delle vicende che hanno caratterizzato un ventennio della storia del paese, si discosta notevolmente dalla prassi tradizionalmente adottata in quel sottogenere del teatro politico che è il così

²⁵ Ivi, pp. 29-30.

²⁶ J. Fitzpatrick Dean, *David Hare*, cit., p. 57.

detto “dramma documentario”, di cui si hanno celebri esempi nel teatro di Erwin Piscator e di Bertolt Brecht, in cui la Storia viene ricostruita con l’ausilio di documenti autentici. Hare, invece, parte dalla costruzione del personaggio come ‘persona reale’, e in seguito tratteggia la realtà circostante attraverso l’inserimento di elementi che rivelano una corrispondenza simbolica tra la Storia del Regno Unito e quella vicenda biografica. Uno dei tratti emblematici di questa corrispondenza simbolica è la *sterilità* che affligge la protagonista, in cui forse si può rintracciare una delle cause del suo *mal de vivre*. Questo motivo è sviluppato nel testo in maniera particolare nelle scene V e VI, ma getta la sua ombra su tutta la vicenda, e in particolare sul fallimento del matrimonio di Susan. Si tratta, pertanto, di un elemento inserito in maniera niente affatto casuale nella costruzione della sua personalità. All’incapacità di generare, secondo una simbologia abbastanza consueta, è generalmente associato, in letteratura, un significato metaforico. *Plenty* non fa eccezione; ma qui l’attributo negativo si trasferisce dal caso singolo del personaggio alla realtà di cui ella è parte: la società inglese all’indomani del secondo conflitto mondiale, sembra suggerire Hare, si trova in uno stato patologico di incapacità, o impossibilità, a produrre alcun frutto. Il disagio di Susan è condiviso da chi, come lei, percepisce lo scarto esistente tra le illusioni post-belliche e la triste realtà quotidiana: nel testo Lazar e, in parte, Alice.

La figura di Susan Traherne è stata da alcuni accostata a quella di una celebre eroina del teatro moderno, la Hedda Gabler di Ibsen.²⁷ Come quest’ultima, la protagonista di *Plenty* è una donna che coltiva una forte aspirazione all’emancipazione, ma che tuttavia cede alle convenzioni sociali e si rifugia nel matrimonio con un uomo che le garantisce stabilità economica più che reale condivisione affettiva. Come Hedda, Susan disprezza il mondo di cui entra a far parte col matrimonio, ma è incapace di mutare lo stato delle cose; di conseguenza, ferisce chi le è vicino e si autodistrugge. Alcuni dettagli del testo di Hare rivelano che nella costruzione del personaggio il drammaturgo aveva senza dubbio in mente l’eroina del dramma di Ibsen; basterà confrontare, ad esempio, le due scene che seguono. La prima è tratta dal Secondo Atto di Hedda Gabler, la seconda è la conclusione della scena VI di *Plenty*:

²⁷ Si vedano in proposito Mel Gussow, “A British Hedda?”, *New York Times*, 20-04-1980, p. 3, e Joan Fitzpatrick Dean, *David Hare*, cit., pp. 59-60.

HEDDA: (*guarda in basso verso il giardino e esclama*) Buon giorno di nuovo, signor assessore!

BRACK: (*si sente risponder in basso in lontananza*) Buon giorno, signora Tesman!

HEDDA: (*alza la pistola e punta*) Ora le sparo, assessore Brack!

BRACK: (*grida dal basso*) No, no, no! Ma non punti la pistola contro di me!

HEDDA: Ciò capita a chi passa per vie traverse! (Spara).

BRACK: (*più vicino*) Ma è proprio pazza!....

HEDDA: Oh, mio Dio, l'ho colpito, forse?

BRACK: (*ancora dal di fuori*) Basta con queste pazzie!²⁸

SUSAN: Mick, will you go now, please? [...]

Mick turns to Susan. Susan gets up and walks quietly from the room. a pause. Alice is looking at him.

MICK: She is actually mad.

Susan reappears with her revolver. She fires it just over Mick's head. It is deafening loud. He falls to the ground. She fires three more times.

MICK: Jesus Christ.²⁹

La passione per le armi è un tratto caratteriale condiviso da entrambe le eroine. Ma il confronto con il dramma di Ibsen è utile per mettere in luce, nel testo di Hare, ulteriori elementi attinenti alla caratterizzazione; infatti è proprio la tecnica di costruzione del personaggio nel rapporto con la realtà circostante a rivelare l'esistenza di più di un'affinità tra l'autore di *Plenty* e il grande drammaturgo scandinavo. Innanzitutto, in Hare come in Ibsen, il personaggio è un'entità complessa, in quanto si articola su un doppio statuto, umano e simbolico. Entrambi gli autori, inoltre, si cimentano nella costruzione di figure umane 'a tutto tondo', credibili dal punto di vista naturalistico perché dotate di una psicologia scissa e contraddittoria. Infine, i due drammaturghi tracciano, con la loro opera, un parallelismo tra la crisi interiore dell'individuo e il collasso di un sistema di valori, in un'ottica per cui il destino del singolo illustra, per sineddotta continuità, il corso della Storia. Ibsen, attraverso l'intimo tormento dei suoi personaggi, portava in scena la crisi della borghesia europea all'alba del nuovo secolo. In *Plenty* Hare descrive, a sua volta, il destino di una classe sociale: se è vero, infatti, che nel dramma mancano elementi narrativi che definiscano con esattezza il background socio-culturale della protagonista, lo *status* di Susan emerge attraverso il linguaggio (borghese) e il livello

²⁸ H. Ibsen, *Hedda Gabler* (1890), tr. italiana: Milano, Mondadori, 1960, p. 150.

²⁹ D. Hare, *Plenty*, cit., p. 49.

culturale (medio alto), ma soprattutto nel contrasto di classe esplicitamente evidenziato nelle scene con Mick:

SUSAN: We live at opposite ends of town. Different worlds.

MICK: Different class.

SUSAN: That comes into it.³⁰

Il desiderio di Susan di avere un figlio al di fuori del matrimonio rivela un profondo anelito di libertà, mentre la ricerca di un partner (o meglio di un padre) che appartenga a una classe diversa implica l'adesione all'ideale di una società senza barriere. Ma, ancora una volta, le pur ammirevoli pulsioni interiori non si realizzano nei comportamenti concretamente adottati:

MICK: You people are cruel.

SUSAN: Please.

MICK: You are cruel and dangerous.³¹

Il durissimo commento di Mick – che, si noti bene, è l'unico personaggio proletario presente nel testo – fa riferimento alla differenza di genere esistente tra loro, e implica l'esistenza di una lotta tra i sessi come prodotto degradato delle rivendicazioni di eguaglianza sociale proprie del movimento femminista (a cui Susan, e ancor più Alice, sembrano coi loro atteggiamenti appartenere); ma la battuta implica anche la percezione di un'opposizione di classe che vede Mick e Susan appartenenti a gruppi antagonisti e che svela, per la prima volta nel testo di Hare, l'esistenza di un tessuto sociale lacerato in due mondi fra loro incomunicabili.³²

³⁰ Ivi, p. 40.

³¹ Ivi, p. 49.

³² Non ritengo esatta, pertanto, l'interpretazione della Homden su questo punto: "When Mick complains that 'you people are cruel' and 'dangerous', he means a gender and not a class". Mai poi la studiosa giunge a conclusioni piuttosto condivisibili: "Within *Plenty* female idealism is anti-establishment only because it is anti-male. If Susan were able to have a baby herself, she would. It is only as second best that, as the fireworks are about to go off for the Festival of Britain in 1951, which is one of Hare's own earliest memories, she chooses working-class Mick for the job of conception. In the following scene, however, the efforts of Mick and Susan to conceive are shown to have failed. Susan's independence of men and of their establishment has failed. Although the dramatis personae lists her as Susan Traherne, she is never called by her maiden name. With that infertility, however,

Se Edward Bond nel suo teatro tentava di dare voce a personaggi proletari, David Hare propone una drammaturgia il cui orizzonte coincide con quello della classe a cui egli stesso appartiene: una media borghesia progressista, illuminata e colta, consapevole delle proprie contraddizioni e in continua ricerca di un progetto politico che risponda alle sue complesse istanze. Di nuovo il confronto con il teatro di Ibsen può essere illuminante: lo stile tragico del linguaggio ibseniano che, cantando la fine della società ottocentesca, rivelava la statura tutt'altro che eroica dei personaggi, subisce un ulteriore abbassamento, tanto che nemmeno i momenti di crisi più profonda, nei testi di Hare, sono esenti da un sottofondo ironico.

2.3 Un finale aperto

C'è un altro dramma a cui, per motivi di ordine tematico e stilistico, il testo di Hare può essere in parte ricondotto. Si tratta di *Look Back in Anger*, l'opera celeberrima di John Osborne che andò in scena per la prima volta nel 1956 inaugurando la stagione del "kitchen-sink theatre" e degli "angry young men".³³ Come Jimmy Porter, il protagonista di *Look Back in Anger*, Susan esprime il disagio della generazione post-bellica e al contempo l'incapacità di dare un nome a quel disagio. La sua dichiarazione di impotenza ("I'd like to change everything but I don't know how"³⁴) ricorda una delle celebri 'tirate' di Jimmy:

JIMMY: I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. [...] There aren't any good brave causes left. If the big bang does come

something else has failed, the 'united' victorious Britain, which was celebrated in the Festival of Britain." (Carol Homden, *The Plays of David Hare*, cit., pp. 67-68).

³³ Un accostamento tematico al dramma di Osborne mi sembra implicito ad un certo punto della lettura che la Homden fa di *Plenty*: "Hare's evident nostalgia for a time when change seemed possible masks an ambivalence to the (male) certainties of the England Susan challenges and the National Theatre England in which he now finds himself. [...] Twenty-two years after Suez and *Look Back in Anger*, twenty-seven years after the Festival of Britain, railing at such events was its own kind of theatrical cliché – the belatedly Angry and somewhat self-indulgent Young Man. Hare is sitting on the poles of contemporary drama from the epic/political, in which people are pawns of great forces, and the ahistorical/absurd, where the individual is all there is." (*The Plays of David Hare*, cit., p. 70).

³⁴ D. Hare, *Plenty*, cit., p. 26.

and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned grand design. It'll just be for the Brave New-nothing-very-much-thank-you.³⁵

Tale sentimento di insoddisfazione esistenziale produce un disturbo nella gestione della sfera affettiva e si ripercuote, per entrambi i personaggi, nella vita matrimoniale, che essi non riescono a condurre in maniera normale e felice; al disordine sentimentale si associa, nel testo di Osborne come in quello di Hare, il tratto simbolico della *sterilità*, o incapacità di generare (la moglie di Jimmy, Alison, rimane incinta ma perde il bambino). A *Plenty* si potrebbe estendere ciò che Michelene Wandor ha scritto in proposito di *Look Back in Anger*:

This sterile and emotionally confused (and confusing) family is thus, in an emblematic way, symbolic of the uncertainties of post-war life, and the fragmentation of personal and family life.³⁶

Ancora, in entrambi i drammi la vita di coppia si svolge alla presenza costante di un terzo personaggio, che media (o interrompe) la difficile comunicazione interpersonale tra i coniugi: è il caso di Cliff, in *Look Back in Anger* e di Alice (che è presente in tutte le scene tra Susan e Brock – tranne che al primo incontro) in *Plenty*; tale elemento tradisce, tanto in Jimmy quanto in Susan, una certa inclinazione all'esibizionismo, quasi provassero il bisogno di avere un pubblico per loro prodezze private, ma rivela anche il bisogno di trovare qualcosa, o qualcuno, che li esoneri dal confronto intimo e diretto con il partner. In entrambi i drammi, questo terzo personaggio assume un ruolo fondamentale nella struttura familiare, compensando in qualche modo la sterilità che affligge, come abbiamo visto, i protagonisti. Come il Cliff di *Look Back in Anger*, Alice “functions as a surrogate child, old enough to look after [her]self”.³⁷

Il dolore di Susan, dunque, come la rabbia di Jimmy Porter, si manifesta con forza nel dramma fino a diventarne il reale centro tematico; i contorni di quel sentimento, però, come i motivi profondi da cui scaturisce, sfuggono allo spettatore e forse a lei stessa; da ciò deriva il senso di impotenza che aleggia, diffuso, su tutto il

³⁵ J. Osborne, *Look Back in Anger* (1956), New York, Bantam, 1977, p. 86.

³⁶ M. Wandor, *Post-war British Drama: Looking Back in Gender*, London and New York, Routledge, 2001, p. 47.

³⁷ Ivi, p. 45.

testo. Eppure la struttura di *Plenty* si differenzia da quella di *Look Back in Anger* per alcuni aspetti che occorre porre in rilievo, poiché sono assai significativi per comprendere il messaggio dell'opera. La struttura del dramma di Osborne è circolare: l'intreccio, suddiviso in tre atti, presenta nel finale il ripristino della situazione iniziale (la moglie di Jimmy, dopo l'allontanamento dal marito, nell'atto secondo, decide di tornare a casa – anche se nel frattempo ha perso il bambino che aveva in grembo). Tale circolarità implica una visione del mondo cupa e pessimista, postulando la non mutabilità del percorso esistenziale.

La circolarità della struttura di *Plenty* è solo apparente. Tanto sul piano tematico quanto dal punto di vista della struttura drammaturgica, infatti, la scena X potrebbe costituire il finale del dramma: da un lato, infatti, rappresenta la definitiva rottura del matrimonio da parte di Susan, dall'altro costituisce l'epilogo logico di quanto era stato mostrato, in funzione di prologo, nella scena iniziale. Tuttavia Hare fa seguire ad essa altre due scene, tese a mostrare il successivo tentativo, da parte di Susan, di ricominciare la propria vita su basi nuove. Sappiamo che tale progetto fallirà, e che la donna raggiungerà uno stadio di dissociazione mentale ancora più avanzato. Ad una lettura in chiave naturalistico-psicologica, il finale di *Plenty* non può che apparire come la tragica conclusione di un destino infelice. Come ho tentato di dimostrare in queste pagine, però, un'interpretazione di questo tipo non è sufficiente a dare ragione di molte delle strategie drammatiche impiegate dall'autore. Nell'ultima scena, infatti, attraverso il meccanismo dello slittamento a ritroso del tempo dell'azione, Hare riporta la sua protagonista all'epoca delle grandi speranze del passato e sembra suggerire, per lei e per lo spettatore, la possibilità di un destino diverso.

3. *A Map of The World*: la metafora di un esilio intellettuale

“England breaks my heart. I find it almost impossible to live here. My irritation is so great that I spend a lot of time abroad.”³⁸ Così David Hare, nel 1982, esprimeva un giudizio drasticamente negativo sul governo del paese e sull’andamento della vita pubblica nell’era della Thatcher.

Se già in *Plenty* il drammaturgo aveva inteso comunicare un senso di insofferenza per uno stato di cose che sembrava contraddire le grandi speranze dell’immediato dopoguerra, nel corso dei primi anni del governo dei conservatori si risolve ad abbandonare il paese, letteralmente, per trascorrere lunghi periodi negli Stati Uniti, e metaforicamente, ambientando i suoi drammi in luoghi più o meno lontani (Bombay, Saigon, Leningrado e New York).³⁹

Accanto a questo mutamento nella collocazione geografica delle vicende, nelle opere scritte da Hare a partire dal 1979 alcuni critici hanno riscontrato una tendenza a spostare l’oggetto dell’analisi da un ambito pubblico e sociale alla sfera individuale, con una ulteriore messa in risalto della dimensione intima e privata dei personaggi – come se con il paradigma morale su cui, nei suoi primi drammi, si misuravano le istituzioni e le relazioni tra gli individui in quanto membri di un gruppo o comunità sociale, fosse ora chiamato a confrontarsi il soggetto singolo, attraverso i suoi comportamenti e le sue scelte. Tale evoluzione all’interno del teatro di Hare deve senza dubbio essere messa in relazione con le mutate condizioni politiche e ideologiche del paese.⁴⁰

³⁸ D. Hare, citato in Benedict Nightingale, “An Angry Young Briton of the 80’s Brings His Play to New York”, *New York Times*, 17-10-1982, p. 6.

³⁹ Questo ‘esilio artistico’ ha inizio nel 1979. L’ultima opera ambientata in Gran Bretagna è un dramma per la televisione significativamente intitolato *Dreams of Leaving*. Per i successivi dieci anni, con l’eccezione di *Pravda*, scritto a quattro mani con Brenton, e del film *Wetherby* (da Hare scritto e diretto), il nostro autore sceglierà per i suoi lavori ambientazioni lontane dall’Inghilterra: Bombay per *A Map of the World*, il Vietnam per il film *Saigon: Year of the Cat* (1983), rispettivamente Leningrado e New York per gli atti unici *The Bay at Nice* e *Wrecked Eggs* (1986).

⁴⁰ Si veda, in proposito, l’analisi proposta da F. Donesky: “From 1945 to 1979 the Conservative and Labour Parties shared a commitment to social equality and full employment [...]. These admirable public ideals sustained the welfare state and extensive government control over industry and finance. This consensus started to come apart in the late 1960s and early 1970s when it became clear to many people on both the right and the left that the welfare state was serving the country rather badly [...]. After Thatcher’s election in 1979 the illusion of consensus [...] was completely destroyed. The election of a government that brazenly denied the claims of equality – the most sacred of consensual ideals – presented Hare with a fundamental challenge, for he had devoted much of his playwrighting

In realtà è l'intero panorama drammaturgico della Gran Bretagna che, per oltre un decennio, nel periodo che coincide con il governo della Thatcher (modellato su uno sfrenato liberismo economico e feroce nella repressione del dissenso e nell'azzeramento dei diritti delle minoranze), tende ad abbandonare le tematiche e i toni tipici del teatro di impegno politico e, pur senza rinunciare ad una vena critica talvolta spiccata, ricerca linguaggi più astratti e metaforici, ricorrendo di frequente al fantastico o al paradossale.⁴¹

3.1 Il doppio livello metanarrativo e il recupero delle “unità aristoteliche”

A Map of The World andò in scena per la prima volta nel marzo 1982 all'Opera Theatre di Adelaide, in Australia, per la regia dello stesso Hare, e fu rappresentato al Lyttelton Theatre di Londra solo nel gennaio dell'anno successivo. Il dramma, in due atti, si immagina ambientato nel 1978, e narra dell'incontro tra Stephen Andrews, giornalista di sinistra, e Victor Mehta, maturo scrittore indiano di nascita e inglese d'adozione, la cui figura è liberamente ispirata a V. S. Naipaul. I due personaggi si trovano in un albergo di Bombay in occasione della conferenza mondiale dell'UNESCO sulla povertà del terzo mondo, ma appare presto chiaro che non è questo evento internazionale che l'autore intende raccontare, quanto piuttosto la dialettica interpersonale e lo scontro tra gli opposti caratteri dei due protagonisti non meno che tra le loro divergenti opinioni politiche. A complicare i rapporti tra i due, o

career to exposing the wealth, privilege, and cynicism of institutions (the City, Cambridge, the Foreign Service) that obstructed greater social equality and justice [...]. My argument [...] is that the breakup of postwar consensus propelled Hare to discover and colonize the soul as his new basis of morality. He decided social revitalization would come from individuals fully accepting the good within themselves rather than from believing and acting upon public ideals” (*David Hare. Moral and Historical Perspectives*, cit., pp. 143-145).

⁴¹ Si pensi, ad esempio, al tono scanzonato di un'opera come *A Small Family Business* (1987) di Alan Ayckbourn, che adombra un messaggio di feroce critica sociale in una farsa sagace e brillante; o alle fantasiose contaminazioni di generi che caratterizzano alcune delle migliori satire sociali di Caryl Churchill, come *Top Girls* (1982) e *Serious Money* (1987). In generale, anche se con le dovute eccezioni, con gli anni ottanta comincia una stagione di relativo declino per il dramma inglese. In seguito alla drastica riduzione dei finanziamenti pubblici all'*Arts Council* operata dal governo Thatcher, si assiste infatti a una diffusa tendenza da parte degli operatori del settore teatrale a privilegiare i prodotti commerciali e di intrattenimento (come i *musicals*), che potessero garantire grossi incassi e il sostegno di sponsor privati. Si veda in proposito: J. Bull, *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Theatre*, London, McMillan, 1994.

meglio, a fare emergere la conflittualità, è Peggy Whitton, giovane e affascinante violinista che diviene presto l'oggetto, nonché il pretesto, della contesa. La donna, infatti, propone ai contendenti una sfida singolare: si concederà in premio a chi dei due riuscirà ad avere la meglio nella discussione, adducendo argomenti che prevalgano sulle ragioni dell'altro. Il duello verbale avrà infatti luogo, ma si interromperà prima della conclusione, perché Stephen deciderà di ritirarsi e di abbandonare l'albergo e la conferenza. La vicenda avrà comunque consentito ai tre protagonisti di intraprendere un fecondo percorso interiore di conoscenza e di cambiamento.

La struttura del dramma è resa assai complessa da un duplice livello metanarrativo: sul finire della prima scena, infatti, scopriamo che la hall d'albergo che fa da teatro all'incontro tra Stephen e Victor è in realtà il set di un film, mentre i personaggi escono dalle loro parti per divenire gli attori che li interpretano; inoltre, presto giungono sul set la 'vera' Peggy Whitton e il 'vero' Victor Mehta, che accusano il regista di essere poco fedele alla vicenda realmente accaduta. Apprendiamo in tal modo che il film è tratto da un romanzo di Mehta, che a sua volta racconta la storia 'vera' avvenuta a Bombay nel 1978.

L'intreccio principale, costituito dalla storia narrata nel libro e trasposta nel film alle cui riprese prendono parte i personaggi del dramma, si sviluppa nel corso del testo attraverso le situazioni interpretate dagli 'attori', ma è interrotto sul finire d'ogni sequenza dagli interventi del regista e dei tecnici addetti alle riprese, nonché dai dialoghi 'fuori scena' degli interpreti. L'epilogo tragico della vicenda, inoltre – la morte di Stephen in un incidente ferroviario –, non è rappresentato, ma raccontato sul finire del dramma dal 'vero' Victor.

L'espedito della doppia trasposizione degli avvenimenti raccontati (dalla realtà al romanzo e dal romanzo al film) consente all'autore di concentrare l'azione del dramma in un unico luogo (il set cinematografico) e di fare praticamente coincidere la durata della vicenda con la durata reale della rappresentazione. Tale recupero delle tradizionali unità di luogo, di tempo e di azione, è sorprendente in un autore come Hare, che in precedenza ha ampiamente sperimentato le più libere modalità rappresentative del *teatro epico*: si pensi, per esempio, agli arditi slittamenti temporali di *Plenty*. Tuttavia la struttura di *A Map of The World*, grazie allo

sfruttamento del duplice livello metanarrativo, consente di far convivere nel testo più prospettive; malgrado l'azione drammatica si compatti in un'unica sequenza – una giornata di riprese del film –, la dimensione temporale è di fatto sfalsata su tre piani distinti, che corrispondono rispettivamente a una giornata del 1978 a Bombay, al momento della trasposizione romanzesca della vicenda e, infine, al momento della ripresa cinematografica. A ciascuno di questi piani temporali corrisponde un diverso punto di vista: innanzitutto quello di Stephen, che è il vero protagonista del dramma, dal momento che la morte violenta che giunge inaspettata a chiudere la vicenda gli conferisce i tratti di un eroe tragico; poi quello di Victor, che ricorda il suo ex-rivale e scrive la storia dei suoi ultimi giorni per celebrarne la figura, contribuendo, attraverso la transcodificazione letteraria, a fare di una vicenda ordinaria e di una morte casuale una tragedia quasi esemplare; c'è infine il punto di vista del regista che, attraverso un ulteriore passaggio di codice (da romanzesco a cinematografico), enfatizza gli aspetti romantico-sentimentali delle relazioni tra i personaggi, portando a compimento quel distacco dalla vicenda reale già implicito nella trasposizione letteraria, ma al contempo fornendo a chi assiste al dramma quella esile traccia narrativa che sola, insieme al coro dei dialoghi 'fuori scena', consentirà di ricostruire il contenuto morale e ideologico della vicenda. Infatti, poiché ciò che il pubblico vede in teatro è la versione cinematografica della storia, i primi due punti di vista indicati sono di fatto contenuti nel terzo, e devono essere ricostruiti dallo spettatore attraverso il confronto tra i dialoghi recitati dagli attori del film e le conversazioni che si svolgono nelle pause della ripresa.

Allo slittamento del punto di vista dal protagonista allo scrittore e infine al regista corrisponde una trasformazione di registro stilistico; è, questo, un aspetto che attiene al piano linguistico-formale del testo ma che contemporaneamente si ripercuote nella definizione dell'universo semantico del dramma. Il film è un prodotto commerciale che tradisce la vicenda originale in favore di scene a effetto e di un sentimentalismo di bassa lega. Inutilmente il 'vero' Victor e la 'vera' Peggy spereranno di vedervi rappresentati i reali tormenti di una storia che costituisce un momento esistenziale cruciale del loro passato:

PEGGY: You have quite destroyed Victor's writing, you know. [...]
 ANGELIS: Miss Whitton, be clear. This is not my forte. I am an action director. Cars, fast movement, guns. For motives of tax, my employers are making a more cultural movie. I am told, in order to loose money ... for reasons it is quite beyond me to understand. Leasebacks, kickbacks, greenbacks, I understand nothing. It was not even meant to be my assignment. Three weeks ago I was about to shoot *Pulveriser 3*. But suddenly instead my business is nuance.
 [...]
 MEHTA: I cannot begin to say. Everything is wrong.
 STEPHEN [actor]: I can see from the outside it must be discomfoting. Film is.
 PEGGY [actress]: We can't be doing what you want, Mr Mehta. we're aware of it, ours is bound to be a love story. A commercial picture with, eventually, after the studio, some exotic locations. Sex and death are really the standout features, rather than the arguments in the book, some of which we are filming ... all of which, I guess, I think, will be cut.⁴²

3.2 Il modello del *dramma discussione*

Se la sovrapposizione dei tre punti di vista crea uno spiazzante effetto ironico – che come vedremo influenza l'ambito dei significati dell'opera –, l'apparentemente anacronistica obbedienza alle unità di tempo, luogo e azione (il recupero, cioè, di quella che Szondi definiva l'*assolutezza* del dramma⁴³) restituisce al dialogo il ruolo che tradizionalmente svolge nel teatro naturalista, quello cioè di motore propulsore della vicenda, nonché di luogo deputato all'espressione del mondo interiore dei personaggi. In questo modo, la disputa verbale tra Stephen e Victor finisce per coincidere con l'ossatura formale del dramma; di conseguenza, sul piano dei contenuti, ne diviene il motivo tematico principale. La preponderante presenza di momenti di acceso dibattito tra i due protagonisti è resa plausibile, come vedremo, da una serie di espedienti narrativi e soprattutto dal motivo della *sfida*. Tale motivo giustifica anche il fatto che il pensiero e la personalità di Victor e Stephen siano espressi compiutamente attraverso i loro dialoghi: i due personaggi sono infatti impegnati a dare il meglio di sé nel corso degli scambi verbali in cui si affrontano sin dal loro primo incontro. Attraverso l'organizzazione drammatica fin qui descritta – cui contribuiscono, come si è visto, tanto la precisa strutturazione formale quanto le scelte tematiche – Hare mette al centro dell'opera una disputa ideologica e personale,

⁴² D. Hare, *A Map of the World*, in *Plays Two*, London, Faber and Faber, 1996, pp. 130-132; 198-199.

⁴³ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit..

rifacendosi esplicitamente, com'è stato più volte sottolineato in sede critica, al modello del “dramma discussione”, così come era stato teorizzato da G. B. Shaw nel celebre saggio intitolato *The Quintessence of Ibsenism*:

Now an interesting play cannot in the nature of things mean anything but a play in which problems of conduct and character of personal importance to the audience are raised and suggestively discussed. [...] This, then, is the extension of the old dramatic form effected by Ibsen. Up to a certain point in the last act, *A Doll's House* is a play that might be turned into a very ordinary French drama by the excision of a few lines, and the substitution of a sentimental happy ending for the famous last scene [...]. But at just that point in the last act, the heroine very unexpectedly [...] stops her emotional acting and says: “We must sit down and discuss all this that has been happening between us”. And it was by this new technical feature, this addition of a new movement, as musicians would say, to the dramatic form, that *A Doll's House* conquered Europe and founded a new school of dramatic art.

Since that time the discussion has expanded far beyond the limits of the last ten minutes of an otherwise “well made” play. The disadvantage of putting the discussion at the end was not only that it came when the audience was fatigued, but that it was necessary to see the play over again, so as to follow the earlier acts in the light of the final discussion, before it became fully intelligible. [...] Accordingly, we now have plays, including some of my own, which begin with discussion and end with action, and others in which the discussion interpenetrates the action from beginning to end. [...]

In the new plays, the drama arises through a conflict of unsettled ideals rather than through vulgar attachments, rapacities, generosities, resentments, ambitions, misunderstandings, oddities and so forth as to which no moral question is raised. The conflict is not between clear right and wrong: the villain is as conscientious as the hero, if not more so: in fact, the question which makes the play interesting (when it *is* interesting) is which is the villain and which is the hero. Or, to put it in another way, there are no villain and no hero.⁴⁴

A Map of the World è, tra le altre cose, un tentativo piuttosto felice di riproporre il modello shawiano per affrontare una tematica di sicuro interesse per quel pubblico colto e di sinistra che, come ho già avuto modo di notare, costituisce lo *spettatore implicito* del teatro di Hare.

Joan F. Dean ha opportunamente rilevato che gli stessi protagonisti del dramma di Hare incarnano alcune categorie ideologiche e caratteriali tipiche del teatro di Shaw:

A Map of the World is for several reasons Hare's most Shavian work. [...] Shaw's *The Quintessence of Ibsenism* also provides the categories for Hare's characters – Stephen the idealist, Metha the realist, and Peggy the philistine – but in *A Map of the World* all three are

⁴⁴ George Bernard Shaw, “The Quintessence of Ibsenism” (1891), in *Major Critical Essays*, London, Constable and Company, 1955, pp. 137-139.

converted, neither to the views of the realist nor to those of the idealist, but at least to admit the value of idealism.⁴⁵

L'opposizione tra le due visioni del mondo, quella idealista di Stephen e quella realista e cinica di Victor, è palese sin dal loro primo incontro:

STEPHEN: This is Elaine le Fanu from CBS Network.

ELAINE: Very nice to meet you.

MEHTA: My pleasure.

STEPHEN: Stephen Andrews.

MEHTA: And somehow I sense you are a journalist as well.

STEPHEN: I work on a small left-wing magazine.

MEHTA: Yes, I can imagine.

STEPHEN: Mostly it's reviews. And domestic politics. But I'm the youngest, so my brief is the world.

He smiles. There is a pause.

You are very hard on journalists in your books.

MEHTA: I? (*He thinks about this a moment, as if it had never occurred to him*). No.

STEPHEN: *The Vermin Class*. It's not a flattering title for a novel on our profession.

MEHTA: I'm sure Miss le Fanu is not vermin.⁴⁶

Comprendiamo presto che il conflitto si consuma tanto sul piano ideologico quanto su quello caratteriale. L'antipatia reciproca tra i due personaggi, nonché la rivalità suscitata dal sopraggiungere di Peggy Whitton, che entrambi vorrebbero conquistare, generano una sovrapposizione tra i motivi autenticamente politici della contesa e le ragioni di ordine personale. Ciò vuol dire che il dramma sviluppa anche, sul piano dei contenuti, una riflessione sull'irriducibilità d'ogni conflitto alla mera cifra ideologica.⁴⁷

L'acceso confronto verbale tra Stephen e Victor è scatenato dai tratti caratteriali che ho appena indicato, ma nella struttura globale del dramma è messo in risalto dall'andamento ellittico della vicenda, dal montaggio di tipo cinematografico e dalle brusche cesure al termine di ogni sequenza; inoltre, una serie di espedienti tematici mantengono lo svolgersi della discussione nell'ambito del plausibile. Già nel

⁴⁵ J. Fitzpatrick Dean, *David Hare*, cit., pp.90-91.

⁴⁶ D. Hare, *A Map of The World*, cit., pp. 117-118.

⁴⁷ Cfr. F. Donesky, *David Hare, Moral and Historical Perspectives*, cit., p. 122: "A *Map of the World* self-consciously and laboriously sets out to test the notion that personal motivations and desires determine one's political beliefs, that there is no such thing as public values and principles external to and independent of emotional characteristic."

corso del primo, accidentale, incontro con Victor, ad esempio, Stephen si spinge oltre i limiti della normale civile conversazione, scatenando lo sdegno del suo avversario; si tratta, tuttavia, di un comportamento non del tutto volontario, dal momento che il giovane rilascia, progressivamente, il freno inibitorio a causa dell'eccessivo numero di bicchieri di champagne:

Stephen speaks quietly as he helps himself, a little drunkenly, to more champagne.

STEPHEN: Oh, shit!

METHA: (*ignoring this*) [*to Elaine*] If our conversation would not be tedious to you, I would be delighted if you would join us for dinner, and afterwards perhaps ...

STEPHEN: He could fuck your arse ragged in an upstairs room.

An explosion from the others.

METHA: Mr. Andrews!

ELAINE: I must say, Stephen ...

METHA: I cannot see how that remarks is justified.

Stephen smiles, hovering, drunk, magnificent.

STEPHEN: How the right wing always appropriates good manners. Yes? They always have that. Form and decorum. A permanent excuse for not addressing themselves to what people actually say, because they can always turn their heads away if a sentence is not correctly formulated.⁴⁸

L'ingresso in scena di Peggy fornisce ai due protagonisti un ulteriore spunto di contesa; in questo primo round è Victor ad avere la meglio. Il giorno seguente la disputa privata tra Stephen e Victor assume proporzioni assai più vaste, fino ad influenzare la buona riuscita della conferenza dell'UNESCO. Alcuni delegati di paesi africani hanno infatti espresso il proprio disappunto per la prevista partecipazione dello scrittore, accusato di presentare in una veste tutt'altro che apologetica i paesi del terzo mondo. Stephen si è allora offerto di scrivere una breve dichiarazione sulla natura fantasiosa e fittizia della scrittura romanzesca, che Victor dovrebbe leggere come introduzione al proprio intervento. Naturalmente Mehta non vuole saperne, ed è a questo punto che Peggy Whitton propone ai due contendenti di affrontarsi in una sfida dialettica che dovrà porre fine alla questione. Il motivo del duello verbale, la cui posta è la conquista della giovane e affascinante americana, è ancora una volta un espediente tematico che consente a Hare di lasciare che i personaggi espongano estesamente le proprie ragioni personali e ideologiche. Ecco perché praticamente l'intera rappresentazione, almeno per quanto riguarda l'intreccio principale, è

⁴⁸ D. Hare, *A Map of The World*, cit., p. 125.

occupata dallo scambio dialettico tra Stephen e Victor. Come ho già detto, infatti, l'epilogo tragico della vicenda non è rappresentato, ma raccontato in una delle ultime scene dal 'vero' Victor Mehta.

Malgrado il tema della discussione assuma un rilievo centrale nel testo, e analogamente a quanto avviene nei drammi di Shaw – o almeno in quelli che costituiscono il suo esito artistico più felice –, Hare intende proporre una problematica che a suo avviso possiede rilevanza politica e filosofica, ma non offre una ricetta che ne costituisca la soluzione. Ciò che viene posto in rilievo, al contrario, è l'inadeguatezza delle semplificazioni ideologiche quando si tratta di questioni che hanno a che vedere con il concreto funzionamento di una società. Attraverso il motivo del contrasto personale tra i due protagonisti, e ricostruendo la situazione che li porta a battersi, come cavalieri medievali, per la conquista di una donna, il drammaturgo intende infatti offrire lo spunto per una riflessione tutt'altro che banale sulle attitudini dei paesi ricchi, e in particolare degli ambienti legati ai partiti di sinistra, nei confronti del terzo mondo. La questione è messa in chiaro dall'autore stesso in un'intervista pubblicata nell'introduzione dell'edizione a stampa del dramma:

The wretched of the earth are, for some reason, rarely thought to be a suitable subject for the arts. I was ambivalent about being able to represent the poor themselves. But I did feel qualified to write about our attitudes to them.⁴⁹

La conferenza dell'UNESCO, da un lato diviene il simbolo del sentimento di solidarietà dell'occidente nei confronti delle civiltà del terzo mondo – sentimento che Victor Mehta considera ingannevole e ipocrita e su cui, al contrario, si incentra la posizione ideologica di Stephen Andrews –, dall'altro rivela la contraddizione contenuta nella concezione stessa di una struttura che dovrebbe costruire strumenti efficaci per il sostegno dei paesi poveri e invece finisce per riprodurre un iniquo sistema di burocrazia e di potere:

MEHTA: Words! Meaningless words! Documents! So many documents that they boast from New York alone there flow annually United Nations documents

⁴⁹ D. Hare, "Introduction" to *A Map of the World*, in *Plays Two*, cit., p. X.

which, laid end to end at the Equator, would stretch four times round the world! Yes! Half billion pages! And this ... this week one of the year's seven thousand major UN meetings. With working papers, proposals, counter-proposals, records, summaries. A bureaucracy drowning in its own words and suffocating in its own documents. The wastepaper basket is the only instrument of sanity in an otherwise insane organization. Last year a Special Committee on the Rationalization and Organization of the General Assembly was set up to examine the problems of excessive documentation. It produced a report. I was two hundred and nineteen pages long. I ask you, what fiction can there be to compare with this absurdity? What writer could dream up this impossible decadence? [...] No, there is only one thing we may rely on is the lone voice – the lone voice of the writer – who speaks only when he has something to say.⁵⁰

La questione posta è se sia possibile o meno fornire un aiuto alle popolazioni in difficoltà e, soprattutto, in che termini si possano conciliare o armonizzare tra loro cultura, politica ed economia. Hare rivela una straordinaria lucidità nell'individuare nella contaminazione culturale un nodo problematico centrale nella storia contemporanea del suo paese. La figura di Victor Mehta, lo scrittore anglo-indiano convinto della superiorità culturale dell'occidente, accusato di usare la narrativa per offrire un'immagine distorta e grottesca dei paesi del terzo mondo, contiene il presagio di eventi di là da venire (si pensi al caso Rushdie, scoppiato solo anni dopo) e rappresenta una sintesi assai felice di alcune tematiche care agli intellettuali di sinistra dei paesi occidentali, come le espressioni culturali post-coloniali e il rapporto tra letteratura e politica. Al delegato di un paese africano è affidata una sintesi della fitta rete di contraddizioni da cui un pensiero realmente solidale e progressista dovrà districarsi:

M'BENGUE: We take aid from the West because we are poor, and in everything we are made to feel our inferiority. The price you ask us to pay is not money but misrepresentation. The way the nations of the West make us pay is by representing us continually in their organs of publicity as bunglers and murders and fools. [...] All this, day to day, we endure and make no protest, and when we come to take part in this conference in Bombay, we find that UNESCO has invited a particular keynote speaker – a black man himself, though of course, because he is Indian, it is not how he sees himself: he thinks himself superior to the black man from the bush – a speaker whose reputation is for wit at the expense of others, whose reporting is not positive, so of course he is called a hero in the West. He is called a bringer of truths because he seeks to discredit those who struggle. [...] (*He turns to Mehta*) You distort

⁵⁰ D. Hare, *A Map of The World*, cit., pp. 185-186.

things in your novels because it is funny to distort, because indeed the surface of things is funny, if you do not understand how that surface comes to be, if you do not look underneath. Just as a funeral may be funny to a small boy who sees it passing in the street and does not know the man who is dead. So also no doubt in Africa it is superficially funny to see us blundering about. But who makes the jokes? The rich nations.⁵¹

In questo contesto, la figura di Mehta è assai problematica, perché se da un lato si è portati a condannare il suo cinismo – e si spiega così perché sia invece l'appassionato idealismo di Stephen a suscitare le simpatie del pubblico – è pur vero che i fatti confermano la sua visione pessimista del sistema della solidarietà. Nel finale, infatti, viene smascherato il potere ricattatorio implicito anche in una istituzione come l'UNESCO, che non fa che consacrare la legge del mercato e perpetuare il potere dei più forti sui più deboli:

M'BENGUE: Mr. Martinson, overnight I have been reading the conditions, the terms, of the aid you are proposing to give. They are stiff.
MARTINSON: They are exacting, yes. No aid is pure. There is always an element of trade in all such arrangements, and trade, after all, benefits both sides.
M'BENGUE: Surplus corn, surplus grain from America, at a commercial price.
MARTINSON: Less than the market price.
M'BENGUE: A considerable price.
Martinson smiles.
MARTINSON: Perhaps.
M'BENGUE: The other part of the package, the facility of a loan from the World Bank.
MARTINSON: That's right.
M'BENGUE: At 13 per cent. And not even that is the limit of it. With it a demand for changes in the internal policies of our country ...
MARTINSON: Adjustments, yes.
M'BENGUE: ... deflation of the currency ...
MARTINSON: Well ...
M'BENGUE: ... high internal interest rates.
MARTINSON: Strict monetarian measures. (*He smiles again*) Good housekeeping, yes.
M'BENGUE: A recognition that younger countries cannot expect to have social security systems. In sum, the destruction of the policies which brought our government into being. You throw us a lifeline. The lifeline is in the shape of a noose.⁵²

⁵¹ Ivi., pp. 147-148.

⁵² Ivi., pp. 201-202.

La posizione di Stephen è, a ben vedere, meno definita, e consiste sostanzialmente nella difesa appassionata dell'impegno sociale e politico al fianco degli oppressi. Il suo idealismo, tuttavia, sembra essere celebrato, nel dramma, come valore comunque positivo in una realtà in cui è arduo possedere delle certezze.

3.3 Lo slittamento del punto di vista come metafora dell'indecifrabilità del reale

Fin qui ho esaminato la funzione dei personaggi in quella parte di testo che costituisce il "dramma discussione". L'articolata struttura drammatica e il duplice passaggio metanarrativo rivelano però l'esistenza di almeno un ulteriore livello di lettura. A mio avviso, per esempio, *A Map of the World* contiene una complessa riflessione sulla possibilità di rappresentare la realtà attraverso l'arte.

La cornice all'interno della quale si svolge la contesa tra Stephen e Victor (il set cinematografico con il suo apparato di attori, tecnici e operatori), non è soltanto utile a mettere in risalto i momenti salienti del dibattito, e neppure ha una mera funzione di straniamento rispetto all'intreccio principale. Al contrario, essa apporta al significato del testo un contributo fondamentale. L'indecifrabilità del reale, già suggerita dalla disputa irrisolta tra i due contendenti, trova un'efficace rappresentazione metaforica nel meccanismo del doppio livello metanarrativo. Perché *A Map of the World* dimostra che ogni storia è sempre diversa da come la si racconta, ed ogni narrazione è sempre anche una finzione. Vittima di questa inesorabile legge è Angelis, il regista del film, accusato in più riprese di tradire la verità dei fatti. Eppure quella rappresentazione parziale e infedele di una realtà che, nel dramma, è filtrata da due passaggi prospettici (attraverso il romanzo e poi attraverso il film), ne costituisce di fatto l'unica, e dunque preziosa, testimonianza. La verità, in questo testo, è un filo sottile, che spesso sembra spezzarsi, come quando, al termine di ogni scena girata, gli attori escono dalle loro parti, mettendo a nudo il meccanismo ingannevole della recitazione:

The Stephen-actor returns, yet more cheerful than before.

STEPHEN [actor]: I have an open car. I hope that's all right. It can be a bit cold. It's a steel-grey, 2.4 litre 1954 Alvis. A Grey Lady. With real running-boards. Like this. Not very practical for the English winter. But it is so beautiful. (*He looks at Mehta.*) It's my whole life.⁵³

In tal modo i punti di vista si moltiplicano, perché ogni personaggio è anche, contemporaneamente, l'attore che lo interpreta, ed ogni opinione ne può celare un'altra di segno opposto. L'inizio del secondo atto, ad esempio, è costituito da un lungo 'fuori scena' in cui alcuni degli attori avviano, quasi per caso, una accesa discussione sulla questione ebraico-palestinese, tradendo qua e là posizioni lontanissime da quelle che, pur nella sua complessità, il messaggio del dramma sembra presupporre.

L'effetto che questi continui slittamenti di prospettiva producono nello spettatore è quello di una babele di voci, da cui può essere assai difficile districarsi. E se non si fa attenzione, il messaggio vero dell'opera può sfuggire, così come sfugge, sul finire del dramma, ai personaggi presenti in scena, quando il 'vero' Victor sembra per un attimo afferrare, egli stesso per la prima volta, il senso della vicenda. Ma nessuno, in quel momento, gli presta ascolto:

MEHTA: This feeling, finally, that we may change things – this is at the centre of everything we are. Lose that ... lose that, lose everything. (*He stands, the man who has.*)

PEGGY [actress]: I'm sorry. I didn't catch what you said.⁵⁴

⁵³ Ivi, p. 203.

⁵⁴ Ivi.

4. *Racing Demon*: lo stato del paese nell'era della Thatcher

Negli anni ottanta, con l'eccezione del dramma *Pravda*, una visionaria satira sociale scritta nel 1985 insieme a Brenton e coronata da un clamoroso successo di pubblico e di critica, Hare abbandona le tematiche legate alla vita pubblica del paese e si dedica all'analisi di vicende squisitamente intime e private, in opere come *The Bay at Nice* e *Wrecked Eggs* (1986), *The Secret Rapture* (1988) e *Strapless* (1989).

Il ritorno al teatro d'impegno sociale e politico si ha sul finire del decennio quando, con *Racing Demon*, il drammurgo dà avvio all'ambizioso progetto di descrivere la condizione attuale della Gran Bretagna attraverso tre delle principali istituzioni del paese: rispettivamente la Chiesa anglicana (*Racing Demon*), il sistema giudiziario (*Murmuring Judges*, 1991), e il sistema del governo e dei partiti politici (*The Absence of War*, 1993).

Non potendo soffermarmi in questa sede su una lettura dettagliata dell'intera trilogia – che riesce felicemente, secondo la quasi unanime opinione dei critici, a disegnare, come da intento programmatico, un ritratto vivido dell'Inghilterra contemporanea – la mia analisi sarà dedicata, nelle pagine che seguono, alla prima delle tre opere, nel tentativo di individuare il contributo formale originale che il nostro drammaturgo apporta al pur ricco panorama del teatro di fine secolo, infondendo nuova linfa alla tradizione del “dramma sociale”.

Racing Demon fu messo in scena per la prima volta al National Theatre di Londra nel febbraio del 1990, e si guadagnò un consenso vastissimo di critica e di pubblico, al punto che si aggiudicò ben quattro premi *Best Play of the Year* (incluso il prestigioso “Olivier Award”) e, nel corso dei successivi cinque anni, venne rappresentato 257 volte sui palcoscenici del National Theatre e fuori dalla capitale.

Come *A Map of the World*, questo dramma entra nel vivo di questioni legate all'attualità, sollevando e dibattendo temi con cui ogni individuo dotato di coscienza e spirito civile dovrebbe essere portato a confrontarsi. Poiché la storia si svolge nel mondo della Chiesa anglicana, la problematica posta sembra in prima istanza attenere all'ambito delle questioni squisitamente etiche e morali. Come vedremo, tuttavia, lo svolgersi della vicenda rivela l'esistenza di uno stretto legame tra la sfera

delle scelte individuali e l'agire politico di una comunità, e contiene un messaggio ideologico appassionato e deciso.

4.1 L'uso del soliloquio come *a parte* e lo slittamento della prospettiva

Sul piano formale, tuttavia, *Racing Demon* si discosta notevolmente dal modello del “dramma discussione”, dal momento che qui il drammaturgo sovverte la tradizionale gerarchia che vede nel *dialogo* il momento dell'esposizione dialettica delle differenti posizioni dei personaggi e ricorre ampiamente al *soliloquio* come luogo privilegiato per l'espressione delle principali tematiche in gioco. Se, infatti, i due protagonisti di *A Map of the World* erano portati ad affrontarsi in uno scontro verbale, per temperamento, ma anche a causa di una situazione contingente che li spingeva al confronto diretto, il personaggio principale di *Racing Demon* è, per indole e per scelta, poco incline a tentare di fare prevalere la propria opinione su quelle altrui. Ma, soprattutto, il suo ruolo di sacerdote a capo di una parrocchia nel sud della capitale inglese gli impedisce di confessare a chi gli è intorno l'incertezza segreta che lo tormenta:

LIONEL: God. Where are you? I wish you would talk to me. God. It isn't just me. There's a general feeling. This is what people are saying in the parish. They want to know where you are. The joke wears thin. You must see that, it's understood. But people also think, I didn't realize when he said *nothing*, he really did mean absolutely nothing at all. You see, I tell you, it's perpetual absence – yes? – this not being here – it's that – I mean, let's be honest – it's just beginning to get some of us down. You know? Is that unreasonable? There are an awful lot of people in a very bad way. And they need something beside silence. God. Do you understand?⁵⁵

La battuta citata costituisce l'apertura del dramma, ed è recitata dal personaggio che, solo in scena, è inginocchiato in preghiera. L'interlocutore è dunque Dio stesso, ma naturalmente la situazione è funzionale a comunicare allo spettatore le istanze

⁵⁵ D. Hare, *Racing Demon*, London, Faber and Faber, 1990, p. 1.

interiori del protagonista. Il pubblico, dunque, a differenza di quanto avviene in genere nella tradizione del dramma occidentale del secondo Novecento, viene messo in condizione, sin dalla prima scena, di conoscere un elemento utile alla comprensione della storia che sfugge, invece, a tutti gli altri personaggi. In questo dramma, Hare recupera infatti la funzione del monologo come *a parte* che di volta in volta sposta la prospettiva drammatica, o *focalizzazione*, dall'esterno all'interno del personaggio che lo pronuncia. Tale uso del soliloquio è tipico del teatro rinascimentale e barocco, e generalmente costituisce una strategia drammatica finalizzata a tener viva la tensione emotiva nello spettatore e a gestire la dinamica dell'intreccio. Nei casi migliori, tuttavia, (si pensi ai monologhi shakespeariani) l'esposizione solitaria del pensiero del personaggio consente al pubblico di identificarsi con il suo tormento interiore e di seguire la vicenda come evoluzione della coscienza soggettiva. Un fine assai simile sembra proporsi Hare in *Racing Demon*, tratteggiando il carattere di tutti i personaggi principali attraverso altrettanti momenti di dialogo con Dio.

Il dubbio teologico che scuote la fede del reverendo Lionel Espy – che non lo distoglie, tuttavia, dal dedicarsi con impegno alle mansioni proprie del ruolo che svolge e dall'aderire, nella pratica, a un modello di comportamento in linea coi precetti della carità cristiana – getta su questo personaggio una luce tragica che contribuisce, assieme alla trama che lo porterà, nel corso del dramma, a perdere la sua parrocchia, a far trasparire in lui il carattere simbolico della vittima sacrificale.

Il motivo conduttore della vicenda è il conflitto che vede il sacerdote opporsi, intimamente più che palesemente, a una certa corrente, aggressiva e razionalista, della Chiesa ufficiale, impersonata qui dal Vescovo di Southwark, che lo convoca (scena seconda) per redarguirlo in merito a sue presunte inadempienze nei confronti dei parrocchiani e per ricordargli l'obbligo di attenersi a quelle che, assai esplicitamente, definisce “the rules of the club”:

SOUTHWARK: As a priest you have only one duty. That's to put on a show.⁵⁶

⁵⁶ Ivi, p. 3.

In realtà l'intervento di Southwark contiene una concreta minaccia per il reverendo Espy. Solo più avanti scopriremo che vi è sotteso un movente politico, dal momento che il Vescovo ha agito per volere di un vice-ministro che non ha gradito il tono eccessivamente progressista di alcune delle prediche pronunciate dal sacerdote durante la messa.

Lionel ha però il sostegno dei due sacerdoti che lo affiancano nella conduzione della parrocchia, Donald 'Streaky' Bacon e Harry Henderson, ed è convinto di poter contare sulla lealtà del Vescovo di Kingston, che in passato lo ha rassicurato in merito al mantenimento della sua posizione.

Il conflitto ideologico tra due modi antitetici di concepire la missione della Chiesa esplose con l'arrivo in parrocchia del giovane reverendo Tony Ferris, che ha una idea del proprio ruolo e dei propri obiettivi pastorali assai lontana da quella sottesa all'approccio rispettoso di Lionel. Se questi si limita a cercare di compiere il bene, fornendo un concreto sostegno ai bisognosi, Ferris è convinto della necessità di allargare la comunità dei proseliti mediante un'attiva opera di indottrinamento.

La certezza di possedere una vocazione autentica all'esercizio pastorale e la convinzione di essere depositario dell'ortodossia riguardo alla pratica che tale esercizio comporta, portano Ferris a covare nei confronti del suo superiore un risentimento crescente, al punto che sarà proprio la sua testimonianza contro Lionel a fornire a Southwark il pretesto per destituire finalmente lo scomodo sacerdote.

Espy tenterà di opporsi alla decisione del Vescovo, ma alla fine si arrenderà rassegnato, anche in seguito alla defezione del suo amico e alleato Harry Henderson, costretto a sua volta ad abbandonare la parrocchia dopo lo scandalo suscitato dalle accuse di omosessualità che gli sono state rivolte da un giornalista su un quotidiano nazionale.

4.2 Il personaggio come depositario del messaggio morale

Il motivo politico che fa da sottofondo alla vicenda emerge a tratti nel testo attraverso il riferimento a precisi episodi della storia recente della Chiesa d'Inghilterra, come l'espressione pubblica di dissenso, ad opera di personaggi anche molto in altro nella gerarchia ecclesiastica, nei confronti della guerra nelle Falkland, o come il dibattito in merito al sacerdozio femminile. La Chiesa anglicana è rappresentata come un'istituzione in parte viziata da ambizioni ben poco spirituali e da collusioni col potere politico, ma anche come comunità in cui si coltiva un ideale etico e morale autentico e dove ancora si esercita un dissenso caparbio e sincero alle leggi del libero mercato. Il Vescovo di Suthwark rappresenta la prima delle due realtà, insieme a Tony Ferris; quest'ultimo, in particolare, è stato visto da alcuni come l'emblema stesso del conservatorismo aggressivo della Thatcher:⁵⁷

TONY: People must be converted. There is only one religion.[...] Christ came not to bring peace but the sword.⁵⁸

Dalla parte opposta vi sono Lionel Espy e i suoi colleghi Donald 'Streaky' Bacon e Harry Henderson, che rappresentano quelle che il drammaturgo considera le forze migliori della Chiesa:

These [Lionel, Harry, Streaky] are not left-wing extremists who want to change society; they just want something a bit fairer. Hare has claimed that during the eighties the failure of political parties of the centre and left to organize meant that the church at times seemed like the only voice of opposition. For its refusal to sanctify the Falklands War, for example, its passive dissent, Hare felt the Church of England was to be respected.⁵⁹

In *Racing Demon* Hare intende appunto mettere in luce le affinità esistenti tra il pensiero autenticamente cristiano di questi personaggi e le posizioni di chi da laico si

⁵⁷ Cfr. F. Donesky, *David Hare. Moral and Historical Perspectives*, cit., p. 174: "The young combustible curate Tony Ferris epitomizes the new mercantile, rationalizing forces that threaten to turn the Church into one of Thatcher's enterprise zones."

⁵⁸ D. Hare, *Racing Demon*, cit., pp. 49-50.

⁵⁹ C. Homden, *The plays of David Hare*, cit., pp. 204-205.

oppone all'ideologia dei neo-conservatori. A sancire questo legame subentra nel dramma un personaggio femminile, Frances Parnell. Giovane e agnostica, Frances compare una prima volta nella scena terza al fianco di Tony Ferris, che con lei ha una relazione sentimentale ma che decide di lasciarla per dedicarsi col massimo zelo all'esercizio del sacerdozio. Ritroviamo la giovane donna nella scena ottava, quando si presenta in casa di Lionel per metterlo in guardia sulle trame ordite ai suoi danni dal Vescovo di Southwark, e per manifestargli il timore, destinato a rivelarsi poi fondato, che Tony sia indotto a tradirlo. A dire il vero, questo intervento di Frances non è motivato in maniera pienamente verosimile nella logica della trama. In particolare, l'episodio secondo cui la giovane avrebbe udito Southwark discorrere durante una cena della destituzione del reverendo Espy è francamente poco plausibile:

FRANCES:[...] It just happens I went home at the weekend. My parents are in Norfolk. You know I'm from this big church-going family.

LIONEL: Of course. The Parnells.

FRANCES: The house was full of bishops. Nothing unusual in that.

LIONEL: Which bishops?

FRANCES: Manchester. Chester. Exeter. And Charlie Southwark.

LIONEL: Mmm. That doesn't sound good.

FRANCES: [...] Southwark began to talk about you. [...] He was complaining about the way you run your parish. He said all your old crowd didn't know where they were. And there was no new crowd. He then said [...] he'd spoken to you. Things were no better. He said it was kind of a test case. He'd decided you'd have to go.

(There is a pause. She waits for his reactions. But after a while, he is quiet.)

LIONEL: Weel, well

FRANCES: Look, the point is, I also saw Tony. [...] Tony is going to the current Synod. He's been asked by the Bishop.

(Lionel looks at her)

Yes, exactly. That's why I came. Lionel, Southwark is assembling a case against you. And now he's going to ask Tony's help.⁶⁰

In realtà, relativamente allo sviluppo dell'intreccio, il personaggio di Frances non svolge una funzione attiva per il progresso dell'azione. Il suo intervento, infatti, si rivela del tutto inefficace a salvare il reverendo dalla destituzione. Ma la sua figura è essenziale, ritengo, per stabilire sul piano semantico quella affinità tra etica

⁶⁰ D. Hare, *Racing Demon*, cit., pp. 28-30.

cristiana e morale laica che costituisce uno dei principali messaggi dell'opera. Come risulta assai chiaro dalle parole pronunciate in un momento di solitario colloquio con Dio, Frances è profondamente scettica nei confronti dell'esperienza religiosa, pur appartenendo a una famiglia molto credente e assai vicina agli ambienti ecclesiastici:

FRANCES: May I say I don't even believe in you? Mind you, nor does anyone I know. Except my family. Who don't count. And Tony. And Lionel, in his own way. In other words you're fielding a very weak team. [...] Whereas my lot – the non-believers – you'd have to say we're looking pretty sharp. I didn't enjoy my visit with the vicar. Why did they choose him? It could have been anyone. Is Lionel that much worse than all the rest? Or is he just unlucky? There isn't any justice, that's clear. You're not a *moral* God. Your style is more 'What a sweet baby! Wham! Give it cancer!' Just glimpse happiness, board the wrong aircraft, and pfft! The whole thing's a joke. If there were justice then I'd believe in you. I like the idea of justice better than God. Because God is arbitrary. As everyone know. Except Lionel. and he will very shortly find out.⁶¹

La mancanza di fede, però, non le impedisce di seguire, nelle sue azioni, il dettato di un intimo senso morale. Ciò spiega il suo intervento nel dramma, nel tentativo di mettere in guardia Lionel e al contempo impedire a Tony di compiere una azione malvagia di cui potrebbe poi pentirsi. La convinzione della necessità di operare a fin di bene si realizza poi, su un piano più ampio, nella scelta di uno stile di vita dedicato all'aiuto dei più deboli:

LIONEL: Are you really leaving?

FRANCES: Soon. I want to work abroad. I'm from a missionary family. It just happens I don't have the faith. I have an idea of countries where things have value. Because life is hard.⁶²

Se Frances agisce a partire da un istinto alla bontà tutto umano, Lionel si rifiuta di scindere la propria missione pastorale da un'analisi della realtà in un'ottica sociale e politica:

⁶¹ Ivi, p. 34.

⁶² Ivi, p. 59.

LIONEL: Lately it's the change in DSS rules. If you're young, setting up home, you can no longer get a loan for a stove, unless you can prove you'll be able to pay the money back. I've had three couples in the last week. They need somewhere to go to express their frustration. They're drawn to a priest. They're furious. At their lives. At the system. At where they find themselves.

[...]

I was in my study, working on my sermon. It's on this terrible poll tax thing. It's very intricate. And it's important I get it right.⁶³

Tra questi due personaggi esiste dunque un'affinità d'animo che li porta a stringere un'intima, seppure breve, amicizia. Entrambi si lasciano guidare da un sentimento che prescinde dalla fede religiosa, mentre percepiscono che le forze aggressive e amorali del nuovo ordine politico costituiscono una seria minaccia per la società. Dal punto di vista dell'organizzazione dei ruoli drammatici, le figure di Lionel e di Frances sono speculari, come dimostra la splendida scena corale che chiude il dramma:

LIONEL: When it goes, then it goes so quickly. It seems so substantial. Everything seems solid and real. As if what we believed protected us.

Then you turn round and suddenly everything's gone.

(Tony has appeared in another area of the stage)

TONY: It's numbers, you see. That's what it is, finally. You have to get them in. Once they're there, you can do anything. But until then you're wasting your time.

(Frances appears at the other end of the area. All three are oblivious of each other. She has her coat on.)

FRANCES: A last look round, Lord. To close the subject. Like pulling down a blind. I am going, Lord, where no one's ever heard of you. Another way of putting it, where you don't exist.

(She smiles. There is a moment's pause.)

TONY: It's a question of confidence. If you don't allow doubt, the wonderful thing is, you spread confidence around you.

And, for ever, so it goes on.

(Lionel drops to his knees)

LIONEL: God, you said. You gave an undertaking. Do you remember? I challenged you. Do something. Beside this silence. Begged you. Come here and help.

Do we just suffer? Is that what you want? Fight and suffer to no purpose? Yes?

Is everything loss?

(Frances smiles.)

FRANCES: I love that bit when the plane begins to climb, the ground smooths away behind you, the buildings, the hills. Then the white patches. The vision gets

⁶³ Ivi, p. 31 e p. 57.

bleary. The cloud becomes a hard shelf. The land is still there. But all you see is white and the horizon.
And then you turn and head towards the sun.⁶⁴

Malgrado la vicenda si consumi, per il protagonista, attraverso un tormentato percorso interiore, la disfatta di Lionel è sostanzialmente una sconfitta politica, poiché la Chiesa è diventata un terreno di conquista da parte del potere. In quest'ottica la partenza di Frances è una fuga da una realtà ormai assimilata agli effetti di una immane caduta di valori. Come in *Plenty*, tuttavia, il drammaturgo infonde nel finale una nota di speranza che è anche un invito a non abbandonare la lotta per l'affermazione di un ordine sociale più giusto.

Nella visione di Hare la Chiesa d'Inghilterra è minacciata dal potere temporale e rischia pertanto di venire meno ai dettami stessi del Cristianesimo. Affinché tale tendenza sia invertita, sembra dire il drammaturgo, occorre porre con forza la questione morale. Il messaggio politico sotteso a questo dramma – e agli altri due che completano la trilogia – è che solo attraverso l'opera di individui che si facciano interpreti degli ideali di eguaglianza, di giustizia e di libertà che dovrebbero essere alla base di ogni vera democrazia, sarà possibile salvare le istituzioni del paese, e al contempo porre le basi per la costruzione di un'autentica alternativa progressista.⁶⁵

⁶⁴ Ivi, pp. 87-88.

⁶⁵ In *Murmuring Judges* (1991), Hare si scaglia contro il ruolo giocato dai pregiudizi nel sistema della giustizia Inglese. In *The Absence of War* (1993) il drammaturgo si interroga sui motivi sottesi alle quattro sconfitte consecutive dei laburisti alle elezioni politiche, dimostrando che all'origine della crisi vi è la mancata volontà, o l'incapacità, da parte dei politici di sinistra, di proporre una reale alternativa ideologica.

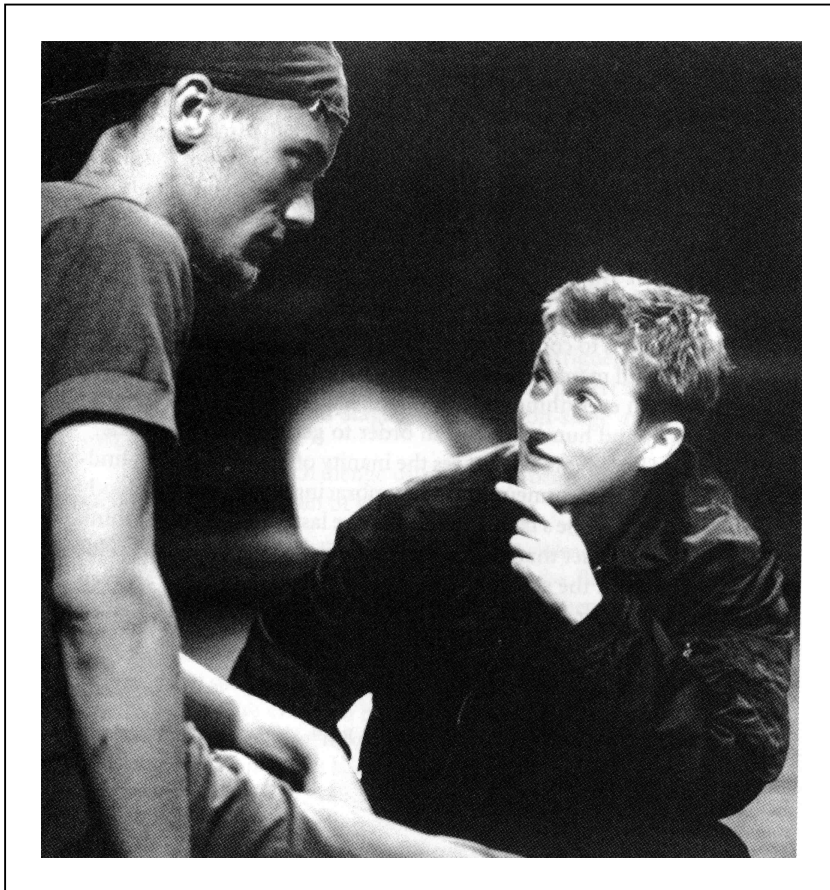
Capitolo IV

Sarah Kane

È inevitabile: nel tempo in cui mi è dato di vivere io affondo. Io sono una donna in un mondo di generali, di poliziotti, di reclute, di consoli, uomini d'affari, ministri senza portafoglio e tiranni.

Io che voglio la libertà di opinione sono costretta a scrivere di un'unica cosa, o meglio, contro un'unica cosa, contro la guerra, contro la violenza, contro l'odio nazionalistico, contro la requisizione della libertà per sé a danno di altri, contro le spartizioni, contro le battaglie, contro gli ultimatum come strumento di negoziato, contro l'unilateralità nel pensiero e nel giudizio. In questa vita, l'unica che possiedo, mi piacerebbe anche scrivere di qualcos'altro.

Biljana Srbljanović, *Discorso per il conferimento del Premio Ernst Toller*, 1° dicembre 1999



Sarah Kane

1. Una vicenda artistica breve e intensa

Come era già avvenuto negli anni cinquanta e settanta, nell'ultimo decennio del XX secolo il teatro inglese è stato attraversato da una tensione innovativa che si è concretizzata nell'emergere di un filone di autori accomunati da una spiccata attitudine sperimentale, tanto sul piano tematico quanto su quello linguistico. Agli occhi dell'opinione pubblica nazionale, ma anche, come vedremo, d'oltremarina, la drammaturga Sarah Kane è divenuta, forse suo malgrado, l'emblema di questa sorta di *new-new-wave*, sia perché, con il suo testo d'esordio, aprì di fatto la strada a quello che prontamente è stato etichettato come *In-yer-face Theatre*¹, sia perché è sembrata incarnare personalmente, attraverso il suicidio che ha posto fine alla sua esistenza a soli 27 anni, il destino tragico di una generazione di dannati.

I drammaturghi protagonisti di questa stagione di rinnovamento sono accomunati da un senso di disagio e di insofferenza per le norme che regolano il vivere civile, che esprimono, sul piano tematico, con la condanna dei grandi mali della fine del XX secolo, come il consumismo e il crollo dei valori etici. Sul piano formale, caratteristica è la scelta di includere nel testo drammatico un linguaggio duro e spesso scurrile e di superare l'impostazione psicologico-narrativa del dramma tradizionale, trascurando le regole della verosimiglianza. Motivi storici e politici contingenti, come il lungo governo neo-conservatore della Gran Bretagna², sottendono probabilmente al 'radicalismo estetico' di questo teatro. Scrive in proposito Aleks Sierz:

¹ L'espressione "In-your-face" è definita nel *New Oxford English Dictionary* (1998) come indicante "something blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid". Aleks Sierz ha per primo utilizzato la definizione *In-Yer-Face Theatre* (che in italiano potrebbe suonare come "il teatro che ti colpisce in faccia") per indicare un filone drammaturgico sviluppatosi in Gran Bretagna negli anni novanta, caratterizzato da temi scabrosi e da eccessi scenici e verbali, che include, oltre alla stessa Kane, autori come Philip Ridley, Antony Neilson, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, ed altri. All'argomento Sierz ha dedicato un importante volume (*In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, cit.) ed un portale web (<http://www.inyerface-theatre.com>), costantemente aggiornato in merito alle pubblicazioni, alle messe in scena e agli eventi relativi a questa nuova corrente teatrale.

² Margaret Thatcher aveva dato le dimissioni nel novembre del 1990, ma i conservatori, con John Major, rimasero al governo fino alla vittoria laburista nelle elezioni del 1997.

How can you tell if a play is in-*yer-face*? It really isn't difficult: the language is usually filthy, characters talk about unmentionable subjects, take their clothes off, have sex, humiliate each other, 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.³

In verità, come cercherò di mettere in luce nel corso di questa analisi, al di là delle affinità che fanno dei giovani drammaturghi degli anni novanta una generazione artistica compatta, il teatro di Sarah Kane, malgrado costituisca un canone che spicca, innanzitutto, per la brevità e per la giovane età dell'autrice, possiede una specificità artistica meritevole di attenzione. Infatti, per l'originalità delle scelte stilistiche, per l'intensità dell'impegno nella scrittura (in soli quattro anni Sarah Kane scrisse ben cinque drammi), e forse soprattutto per le tematiche affrontate, la drammaturga è divenuta in pochi anni l'oggetto di innumerevoli interpretazioni critiche e artistiche.

Il caso Kane scoppiò sulla scena inglese nel gennaio del 1995, alla metà di un decennio che fino ad allora era apparso assai povero di eventi teatrali significativi⁴, quando fu per la prima volta rappresentato a Londra il suo dramma d'esordio,

³ A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, cit., pp. 5 e 36.

⁴ All'inizio degli anni novanta, tra i critici e tra gli autori della precedente generazione vi era la diffusa sensazione che il teatro in Gran Bretagna stesse attraversando un periodo di stasi e che si fosse ormai al tramonto della stagione aurea coincisa con la seconda metà del secolo. In un articolo del 1994, ad esempio, Michael Billington avvertiva che la mancanza di adeguate politiche per il sostegno dei giovani teatranti e drammaturghi avrebbe presto trasformato il teatro inglese in un "dusty museum rather than a turbulent forum where society carries on a continuous debate with itself" (M. Billington, "87 Deadly Sins", *Observer*, 22-11-1994). Nello stesso periodo, David Hare osservava: "When Stoppard and Pinter looked behind their backs they saw us coming up... When Howard [Brenton] or I look back we see no one – no young writers coming up to challenge what we stood for" (cit. in P. Ansorge, *From Liverpool to Los Angeles: On Writing for Theatre, Film, and Television*, London, Faber and Faber, 1997, p. 4).

Blasted, che ironicamente sembrava portare nel titolo stesso⁵ il presagio del turbamento che avrebbe suscitato nel pubblico che assistette alla messa in scena e nei critici, non pochi, che intervennero nella controversia che ne scaturì.

Il debutto avvenne nella sala *Upstairs* del Royal Court, in un periodo in cui il celebre teatro londinese, sotto la direzione di Stephen Daldry, sembrava aver ritrovato la sua originaria capacità di scoprire e promuovere nuovi talenti.⁶

Sarah Kane era nata a Leeds nel 1971, da una famiglia piccolo borghese legata ai *Born-Again Christians*, una confessione evangelica; sin da adolescente, aveva rinnegato la fede religiosa, ribellandosi ai rigidi precetti che le erano imposti dall'educazione familiare, e aveva mostrato uno spiccato interesse per il teatro al punto che, dopo il diploma, si era iscritta all'Università di Bristol per studiare arte drammatica, e, subito dopo, aveva ottenuto una borsa di studio per un Master in scrittura drammatica a Birmingham. Qui, un suo testo (un'embrionale versione di *Blasted*) era stato notato da un critico letterario che l'aveva introdotta al Royal Court.

A partire dal gennaio del 1995, con il debutto di *Blasted*, fino alla morte, avvenuta nel febbraio del 1999, la Kane fu tra i protagonisti della scena teatrale londinese, alternando alla scrittura drammatica il lavoro di regista. Nel maggio del 1996 va in scena al Gate Theatre di Notting Hill il suo secondo dramma, *Phaedra's Love*, liberamente ispirato alla *Fedra* di Seneca, e pochi mesi dopo, per lo stesso teatro, la giovane firma la regia del *Woyzeck* di Georg Büchner. Di nuovo per il Royal Court, scrive il dramma *Cleansed*, che debutta il 30 aprile del 1998 sul palcoscenico principale (la sala *Downstairs*) del celebre teatro londinese. Il Royal Court ospiterà anche gli ultimi due lavori di Sarah Kane: *Crave*, andato in scena nel settembre del 1998 (il dramma aveva debuttato un mese prima al Traverse Theatre di Edimburgo), e *4:48 Psychosis*, rappresentato postumo nel 2000.

⁵ *Blasted* è il participio passato del verbo *to blast*, che significa "esplodere", ma è anche un aggettivo che vuol dire "maledetto".

⁶ La direzione artistica di Stephen Daldry (1993-98) fu improntata al recupero dello spirito originario del Royal Court come teatro di ricerca e sperimentazione, con particolare attenzione alla drammaturgia, secondo cioè la concezione del fondatore della English Stage Company, George Devine (sull'origine del Royal Court e sull'opera di Devine mi sono diffusamente soffermata nel precedente capitolo dedicato a Edward Bond). Si veda in proposito P. Roberts, *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, cit., pp. 219-220: "[Daldry] took as a model his reading of Devine's methods of running a theatre. [...] His time at the Court as Artistic Director was less taken up with directing than it was with fund raising and enabling a new generation of artists to find a voice and a place."

Le testimonianze di coloro che conobbero Sarah Kane parlano di una giovane brillante e molto sensibile, ma anche timida e introversa, di una personalità tormentata da un passato doloroso fatto di dissidi, e forse violenze, in famiglia, e da un presente segnato dall'incertezza in ambito affettivo, e dalla depressione. Le medesime fonti disegnano al contempo il quadro di una scrittrice che dedicava un'attenzione quasi ossessiva all'uso del linguaggio⁷ e delle fonti letterarie, e di una fine conoscitrice del teatro e della drammaturgia contemporanea.

La qualità letteraria della scrittura di Sarah Kane, insieme alla fitta rete di rapporti che i suoi drammi intessono con la tradizione più o meno recente del teatro inglese, mi hanno indotta a selezionare dalla sua opera i tre testi che concludono il presente lavoro sul ruolo del personaggio drammatico nel teatro inglese degli ultimi decenni.

Occorre sottolineare, però, che vi è perlomeno un altro fattore che giustifica un interesse nei confronti di Sarah Kane da parte di chi si occupi di studi di anglistica in Italia, ed è la straordinaria fortuna che questa autrice ha riscosso nel nostro paese negli ultimi anni. Nel 2000 l'editore Einaudi pubblicava un fortunatissimo volume contenente l'opera completa della drammaturga, curato da Luca Scarlini (la traduzione era di Barbara Nativi).⁸ Si tratta, a mio avviso, di un vero e proprio caso editoriale, non tanto, o non solo, per il successo commerciale riscosso dall'operazione, ma anche perché erano anni che, in Italia, ad un autore di teatro contemporaneo non veniva dedicato un progetto di tale portata. Tanto più clamorosa appariva una simile scelta da parte della celebre casa editrice torinese perché successiva a un lunghissimo periodo di assenza, quasi totale, di volumi dedicati alla

⁷ Cito, in proposito, la testimonianza di Michele Panella, aiuto-regista al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, dove Sarah Kane fu ospite nel 1997 per supervisionare la traduzione dei suoi drammi ad opera di Barbara Nativi, direttrice della compagnia Laboratorio Nove: "Sarah Kane era una persona molto timida e molto chiusa [...]. La prima volta che venne a Firenze, venne qualche giorno solo per lavorare con noi a una prima bozza di traduzione dei suoi testi [...]. Era interessante il fatto che lei avesse un quadernino nero dove segnava il modo in cui noi parlavamo in inglese, l'utilizzo delle parole. Ogni tanto ci chiedeva il motivo per cui usavamo determinate parole. Pensa che abbiamo passato tre giorni sull'utilizzo delle parolacce. Lei voleva capire come erano intese le parolacce in Italia. C'è stata una discussione sulla battuta d'apertura del secondo atto, dopo la violenza su Cate. Lei si sveglia, lui sta male e lei gli dice «cunt», che è la massima offesa per un uomo virile. È una parola intraducibile in italiano, noi l'abbiamo tradotta «stronzo», «bastardo», ma la traduzione non rendeva. Siamo andati avanti sull'utilizzo delle parolacce." (cit. in R. D'Avascio, *Corpi di rabbia. Il teatro di Sarah Kane*, tesi di laurea in letteratura inglese discussa presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Istituto Universitario Orientale, Napoli, 2002, p. 299; op. non pubblicata).

⁸ S. Kane, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000.

drammaturgia inglese recente. Oltre alla pubblicazione di un paio di opere di Osborne, della trilogia di Wesker, e di una raccolta dedicata al teatro di Pinter, infatti, Einaudi ha per lungo tempo inspiegabilmente ommesso di includere nella *Collezione di teatro* gran parte della produzione di autori provenienti dal pur ricchissimo panorama d'oltremarica. Il canone alto della letteratura drammatica inglese rimaneva, in Italia, sostanzialmente non tradotto e non pubblicato. Per conoscere l'opera di drammaturghi del calibro di Tom Stoppard, Edward Bond, David Hare, Howard Brenton, Caryl Churchill e Alan Ayckbourn, per esempio, il lettore italiano doveva accontentarsi di raccolte parziali per case editrici minori⁹, spesso introvabili perfino nelle biblioteche universitarie. Altri autori di indubbio spessore artistico, come John Arden e Howard Barker, addirittura non compaiono, a tutt'oggi, nei cataloghi degli editori italiani.

Non è chiaro se la fortunata scelta di pubblicare il teatro della Kane sia stata fatta sull'onda del clamore suscitato dal suicidio, o sia merito dell'acume della regista e scrittrice Barbara Nativi, che ha curato la traduzione e firmato la regia di due drammi in versione italiana, alla quale va indubbiamente il merito di aver per prima voluto far conoscere al nostro pubblico la giovane autrice inglese.¹⁰ Sta di fatto che a quel volume sono seguiti numerosi allestimenti teatrali, tanto che, nel giro di pochi anni, tutti i drammi della Kane sono stati rappresentati in versione italiana: *Blasted – Dannati*, fu messo in scena al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino dal Laboratorio Nove per la regia di Barbara Nativi già nel settembre del 1997, ma è

⁹ La casa editrice genovese Costa & Nolan, per esempio, pubblicò alcune interessanti raccolte negli anni ottanta: AA.VV., *Teatro Inglese del Rifiuto* (H. Brenton, *Magnificenza*; D. Hare, *Abbondanza*; B. Keeffe, *Barbari*, D. Mercer, *Tiro a segno al candeliere*), a cura di M. Corsani, Genova, 1982; J. Orton, *Farse quotidiane (Intrattenendo il signor Sloane; Il malloppo; Ciò che vide il maggiordomo)*, a cura di M. Bacigalupo, Genova, 1983; T. Stoppard, *Teatro delle parodie (Acrobati, Mostri sacri)* a cura di F. Marengo, Genova, 1984; E. Bond, *Teatro (Salvo, Quando si fa giorno, Il fardello, La donna)*, a cura di M. C. Coco Davani, Genova, 1985; A. Ayckbourn, *Teatro (Confusioni, Camere da letto)*, a cura di M. D'Amico, Genova, 1989. La stessa casa editrice ha poi dedicato, all'inizio degli anni novanta, due volumi ad altrettante celebri drammaturghe inglesi: C. Churchill, *Teatro (Settimo Cielo, Top Girls)*, a cura di L. Caretti; P. Gerns, *Teatro (Camille, Donne in amore)*, a cura di M. Corsani. Tra tutte le opere citate, solo il volume dedicato a Stoppard e quello dedicato a Caryl Churchill sono stati ristampati di recente (2005). Altri due drammi di Tom Stoppard (rispettivamente il primo, scritto nel 1968, e l'ultimo, scritto nel 1997), sono stati invece pubblicati, alla fine degli anni novanta, dalla palermitana Sellerio: T. Stoppard, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, Palermo, 1998; T. Stoppard, *L'invenzione dell'amore*, Palermo, 1999. Dello stesso autore, Einaudi ha pubblicato nella *Collezione di teatro* un dramma scritto nel 1993: T. Stoppard, *Arcadia*, Torino, 2003.

¹⁰ Barbara Nativi (precocemente scomparsa nel giugno del 2005) fondò nel 1987 la compagnia "Laboratorio Nove", presso il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, e, nello stesso anno, diede avvio al "Festival Intercity", dedicato alla traduzione e produzione di autori stranieri inediti in Italia (per questa attività fu insignita del "Premio Ubu" nel 1997).

stato riproposto, in seguito alla morte dell'autrice, in molte sedi italiane; *Phaedra's Love* è stato rappresentato nel 2001 al Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma, per la regia di Elia dal Maso, e nel 2003 dall'Accademia degli Artefatti al Teatro del Tempo di Parma e poi in tournée, per la regia di Fabrizio Arcuri; *Cleansed – Purificati* è stato presentato nel 2004 dal Nuovo Teatro Nuovo alla Biennale di Venezia, sezione teatro, per la regia di Marco Plini; *Crave – Febbre* è stato messo in scena nel 2001 dalla Compagnia Laboratorio Nove, ancora per la regia di Barbara Nativi, a Sesto Fiorentino e poi in tournée; infine, *4.48 Psychosis*, il dramma testamento della Kane (nel quale l'autrice racconta la dolorosa esperienza della depressione) è diventato un vero e proprio classico contemporaneo, dal momento che, ad oggi, se ne contano almeno cinque diverse edizioni italiane (una delle quali, andata in scena nel giugno 2004 al teatro Palladium di Roma per la regia di Piero Maccarinelli, era interpretata dalla popolare attrice Giovanna Mezzogiorno).¹¹ Che tale ricca produzione sia in qualche modo derivata dalla pubblicazione dell'opera completa lo dimostra il fatto che, salvo un paio di eccezioni, tutte le edizioni citate hanno utilizzato la traduzione italiana contenuta nel volume di Einaudi.

Questo breve, e probabilmente incompleto, elenco di messe in scena ha lo scopo di fornire il quadro di un fenomeno teatrale e letterario senza precedenti, dal momento che, con l'esclusione probabilmente di Beckett e Pinter, a nessun altro autore inglese contemporaneo è stato mai dato tanto spazio sulle scene italiane. Viene da domandarsi, tuttavia, in che misura il pubblico nostrano sia davvero in grado di decodificare un'opera, come quella della Kane, tanto strettamente legata a una tradizione d'oltremarina che rimane, ai più, sconosciuta. L'utilizzo di immagini di cruda violenza, insieme all'impiego di un linguaggio fortemente icastico e spesso scurrile, per esempio, è un tratto che la Kane desume direttamente da autori come Edward Bond, Howard Brenton e Howard Barker, come dimostra la fitta rete di riferimenti testuali che metterò in luce nelle pagine che seguono.

Il fenomeno Kane ha dimostrato, tuttavia, che in Italia esiste un diffuso interesse, tra gli operatori teatrali ma anche nel pubblico, per i prodotti originali della

¹¹ *4.48 Psychosis* ha debuttato per la prima volta in Italia nel 2001 al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli per la regia di Pierpaolo Sepe, ma è stato anche messo in scena nel 2004 da Crt Artificio di Milano per la regia di Daniele Abbado e da Studio Insieme per la regia di Paola Bruna, e nel 2005 da Libera Mente per la regia di Davide Iodice.

drammaturgia contemporanea, e che occorrerebbe un lavoro sistematico di traduzione e diffusione di opere che, altrove, sono già entrate a far parte del canone alto, non solo della tradizione teatrale, ma della letteratura intesa nel suo complesso.

2. *Blasted*, ovvero il doppio statuto del personaggio drammatico

La prima rappresentazione di *Blasted*, nel gennaio del 1995, ebbe un effetto dirompente nel mondo del teatro inglese. Infatti, le numerose voci critiche che si levarono per gridare allo scandalo, alimentando un clamore giornalistico senza precedenti, ebbero l'effetto di fare scendere in campo, a difesa della giovane autrice, drammaturghi celebri come Harold Pinter, Edward Bond, Caryl Churchill e David Greig;¹² di conseguenza il caso ebbe un'eco vastissima, che garantì al dramma una pubblicità inusitata per i prodotti teatrali d'avanguardia e che donò alla Kane una fama improvvisa quanto inaspettata.

Le accuse che furono mosse al dramma si appuntavano sulla presunta mancanza di contenuti morali e sulla arbitrarietà di una violenza esibita fino al parossismo. In realtà, da un lato, come nota Sierz, il testo della Kane partecipa di un clima artistico comune a molti giovani che negli stessi anni si cimentano con il teatro, ma anche con il cinema e con la letteratura¹³; dall'altro, l'elemento destabilizzante dell'opera va ricercato, piuttosto che nei contenuti e nell'uso di un segno linguistico e visivo improntato all'eccesso, nel sistematico capovolgimento d'ogni simulacro di ordine e verosimiglianza della struttura drammatica. Il rifiuto, da parte dell'autrice, di obbedire alle regole della rappresentazione naturalistica e della

¹² Gli attacchi giornalistici contro *Blasted* furono feroci, tanto che il caso giunse ad essere discusso sulle prime pagine dei giornali e nei programmi televisivi di approfondimento (la BBC, ad esempio, dedicò al 'caso Kane' la puntata di *Newsnight* del 19 gennaio e *The Late Show* del 23 gennaio). Particolarmente accanito fu il critico Jack Tinker, che pubblicò sul *Daily Mail* un articolo significativamente intitolato "This Disgusting Feast of Filth" (19-01-1995); la Kane si sarebbe concessa una sottile vendetta dando il nome del suo accusatore al sadico torturatore protagonista di *Cleansed*. Le critiche assunsero anche un carattere politico, dal momento che alcuni rimproverarono al Royal Court sotto la direzione di Daldry di sprecare denaro pubblico finanziando autori di dubbio valore (ad esempio Charles Spenser, "Awful Shock", *Daily Telegraph*, 20-01-1995); altre critiche assai poco lusinghiere furono pubblicate sui principali quotidiani del paese: Nick Curtis, "Random Tour in a Chamber of Horrors", *Evening Standard*, 19-01-1995; Mary Brady, "Young playwright blasted for 'brutalist' debut work", *The Independent*, 20-01-1995; Jeremy Kingstone, "Shocking Scenes in Sloane Square", *The Times*, 20-01-1995. In difesa della giovane autrice, e a sottolineare i meriti artistici del dramma, si schierano alcuni dei drammaturghi più celebri del paese: M. Crimp et al., Letter to the *Guardian*, 23-01-1995; D. Grieg, Letter to the *Guardian*, 24-01-1995; C. Churchill, Letter to the *Guardian*, 25-01-1995; E. Bond, Letter to the *Guardian*, 28-01-1995; H. Pinter, "Life in the Old Dog Yet", *Daily Telegraph*, 16-03-1995.

¹³ Cfr. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, cit., p. 36: "Because of the cultural importance of this event, theatre historians might be tempted to date the start of the new wave of nineties drama with the opening of Sarah Kane's *Blasted* on 18 January 1995. This would be a mistake. Although the controversy it excited made Kane's play a significant cultural moment, it was not the first play of its kind. Long before *Blasted*, other provocative plays had explored the outer edges of sensibility."

costruzione dei personaggi in chiave psicologica risulta essere, insomma, più eversivo e impopolare dell'esibizione della violenza, come dimostra l'assai maggiore benevolenza con cui, negli stessi anni, veniva accolta, negli Stati Uniti e poi in Europa, la corrente cinematografica cosiddetta *pulp*, che rappresenta la violenza ma non rinuncia a elementi narrativi e a tratti stilistici assai familiari al pubblico.¹⁴

Una complessa stratificazione di elementi tematici e formali fa di *Blasted* un'opera di non facile lettura, al punto che perfino un critico esperto come Michael Billington, che all'epoca della prima messa in scena giudicò il dramma in termini assai negativi¹⁵, dovette più tardi rivedere la propria iniziale posizione: "I deplored the tone with which I reviewed it [*Blasted*], which was one of lofty derision. I can now see that it was a serious play, driven by moral ferocity."¹⁶

2.1 I personaggi: funzioni e modelli

Sul piano formale, ciò che più risalta in *Blasted* è la suddivisione stilistica del testo in due blocchi distinti. La prima parte ha un'impronta naturalistica (anche se, come vedremo, si tratta di un naturalismo 'apparente', dal momento che l'autrice sovverte dall'interno alcuni stilemi desunti dalla tradizione): un uomo di mezza età e una giovane donna interagiscono in una stanza d'albergo; vi è un crescendo di violenza verbale, fino al compiersi di uno stupro (che avviene, però, fuori scena).

La seconda parte, che si apre con l'irruzione di un soldato nella stanza d'albergo e con l'esplosione di una bomba che sventra l'edificio, ha un'impronta surreale, ed è caratterizzata da una lunga serie di atti di violenza fisica, presenti in un

¹⁴ Un esempio è costituito dal cinema dello statunitense Quentin Tarantino, divenuto celebre, proprio all'inizio degli anni novanta, con film come *Reservoir Dogs* (1992) e *Pulp Fiction* (1994), al quale il teatro di Sarah Kane è stato da alcuni accostato. In realtà, esiste una differenza profonda tra il modo in cui i due autori concepiscono la rappresentazione artistica della violenza. Cito, in proposito, una riflessione chiarificatrice di Edward Bond: "There's a huge difference between Tarantino and *Blasted*. Both deal with chaos. One says chaos is dangerous for us but we have to go into chaos to find ourselves. The other says chaos is a gimmick, a new device – it's a trick. Tarantino will make his fortune. Sarah Kane kills herself." (intervento per la trasmissione *Nightwaves*, BBC Radio 3, 23-06-2000).

¹⁵ M. Billington, "The Good Fairies Desert the Court's Theatre of the Absurd", *Guardian*, 20-01-1995.

¹⁶ M. Billington, intervento per la trasmissione *Nightwaves*, BBC Radio 3, 23-06-2000.

primo momento nei racconti di guerra del soldato e poi perpetrati in scena ai danni di uno dei personaggi.

Il riconoscimento di tale difformità stilistica tra la prima e la seconda parte, tuttavia, non contribuisce in maniera significativa a sciogliere il carattere enigmatico del dramma; d'altronde, si tratta di un tratto formale che risulta del tutto evidente anche allo spettatore più disattento. Solo un'analisi attenta delle molteplici componenti testuali potrà dare risposte soddisfacenti in merito ai significati dell'opera.

Il dramma è diviso in cinque scene. La scena I è interamente occupata dal dialogo tra l'uomo di mezza età, Ian, e la giovane donna Cate, ed è funzionale a svelare i caratteri dei due personaggi nonché la natura del rapporto che li lega. Lui è un giornalista di tabloid scandalistici, fuma e beve troppo, è malato di cancro; lei è disoccupata, timida e, a tratti, balbuziente; soffre di episodiche crisi epilettiche.

In questa prima parte si assiste all'escalation di violenza, psicologica e verbale, esercitata dall'uomo sulla giovane donna, che si concluderà con lo stupro. È evidente che Ian approfitta della condizione di debolezza di Cate, e che le sue attenzioni nei confronti della ragazza mirano a ottenere da lei una qualche prestazione sessuale:

IAN: I am glad you've come. Didn't think you would.

(He offers her champagne).

CATE: *(Shakes her head)* I was worried.

IAN: This? *(He indicates his chest)* Don't matter.

CATE: I didn't mean that. You sounded unhappy.

IAN: *(Pops the champagne. He pours them both a glass).*

CATE: What we celebrating?

IAN: *(Doesn't answer. He goes to the window and looks out)* Hate this city. Stinks. Wogs and Pakis taking over.

CATE: You shouldn't call them that. [...] There's Indians at the day centre where my brother goes. They're really polite.

IAN: So they should be.

CATE: He's friend with some of them.

IAN: Retard, isn't he?

CATE: No, he's got learning difficulties.

IAN: Aye. Spaz.

CATE: No he's not.

IAN: Glad my son is not a Joey.

CATE: Don't call him that.

IAN: Your mother I feel sorry for. Two of you like it.

CATE: Like wh- what?

IAN: *(Looks at her, deciding whether or not to continue. He decides against it)* You know I love you.

CATE: (*Smiles a big smile, friendly and non-sexual*)
IAN: Don't want you ever to leave.
CATE: I'm here for the night.¹⁷

In un'intervista, Sarah Kane sostenne – non senza ironia – che le scene iniziali di *Blasted* erano ispirate al teatro di Ibsen.¹⁸ L'autrice si riferiva probabilmente all'adozione di un modello drammaturgico di impostazione naturalistico-psicologica; infatti i due personaggi sembrano qui muoversi a partire da precisi attributi caratteriali e da fattori di ordine sociologico, che collocano nell'ambito del plausibile le loro azioni.

Tuttavia, questa impostazione di tipo tradizionale, che riguarda la scena I e parte della scena II, è a tratti incrinata dall'introduzione di un coefficiente di indecifrabilità. Via via che il dialogo procede, infatti, si ha la sensazione che gli elementi tematici che motivano la presenza dei personaggi nella stanza d'albergo siano insufficienti a spiegarla del tutto, quasi che essi fossero lì indipendentemente dalla loro volontà e senza motivo. Numerose e sottili sono anche le infrazioni alle regole della verosimiglianza (per esempio, quando Ian, appena entrato nella lussuosa camera d'albergo, esclama: "I've shat in better places than this"¹⁹) Tutto ciò non è casuale. L'autrice infatti vuole rendere manifesta l'esistenza di un meccanismo drammatico sovraordinato ai personaggi, che li intrappola in un luogo (la stanza d'albergo) e in una situazione (il rapporto di coppia). Ian e Cate non sono dunque soltanto due persone reali, connotate da attributi caratteriali concreti e plausibili, ma sono anche entità che svolgono una funzione simbolica nella struttura generale del dramma. Tale duplicità dello statuto ontologico dei personaggi è un tratto tipicamente beckettiano, che conferisce al dramma un carattere enigmatico e rende assai ardua la decodifica dei significati.

Sin dal principio, dunque, la scena del dramma è anche una trappola per coloro che vi si trovano dentro; questo aspetto, come vedremo, diventerà palese a partire

¹⁷ S. Kane, *Blasted*, in *Complete Plays*, London, Methuen, 2001, pp. 4-5.

¹⁸ "[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." (intervista con Nils Tabert, in G. Saunders, *'Love Me or Kill Me'. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 54).

¹⁹ S. Kane, *Blasted*, cit., p.3.

dalla fine della scena II. In proposito, è stato notato che la Kane riprende in maniera esplicita lo stilema pinteriano della “minaccia”, attribuendo alla figura di Ian tratti oscuri (come la sua presunta militanza in un’organizzazione segreta), e conferendo alla stessa stanza di albergo l’aspetto di un luogo inquietante e misterioso:

There is a knock at the door.

Ian starts, and Cate goes to answer it.

IAN: Don’t.

CATE: Why not?

IAN: I said.

He takes his gun from the holster and goes to the door. He listens. Nothing.

CATE: *(Giggles).*

IAN: Shh.

He listens. Still nothing.

IAN: Probably the wog with the sarnies. Open it.

Cate opens the door. There is no one there, just a tray of sandwiches on the floor. She brings them in and examines them.

[...]

There is a knock at the door. They both jump.

CATE: Don’t answer it don’t answer it don’t answer it.

[...]

There are two loud knocks at the door.

Ian draws his gun, goes to the door and listens.

The door is tried from outside. It is locked.

There are two more loud knocks.

IAN: Who’s there?

Silence.

Then two more loud knocks.

IAN: Who’s there?

Silence.

Then two more knocks.

Ian looks at the door.

Then he knocks twice.

Silence.

Then two more knocks from outside.

Ian thinks.

Then he knocks three times.

Silence

Three knocks from outside.

*Ian knocks once.
One knock from outside.*

*Ian knocks twice.
Two knocks.*

Ian put his gun back in the holster and unlocks the door.

IAN: (*Under his breath*) Speak the Queen's English fucking nigger.

*He opens the door.
Outside is a Soldier with a sniper's rifle.
Ian tries to push the door shut and draw his revolver.
The Soldier pushes the door open and takes Ian's gun easily.
The two stand, both surprised, staring each other.*²⁰

Come avviene in molti dei testi di Pinter, e segnatamente in *The Birthday Party* (1957) e *The Dumb Waiter* (1960), il mondo al di fuori dell'ambiente chiuso in cui si svolge il dramma è percepito dal protagonista come ostile e pericoloso. A questo aspetto, tuttavia, è associato nei due autori un differente significato metaforico.²¹ In particolare, se Pinter sembrava voler rappresentare, attraverso il senso di minaccia, un'angoscia ontologica e metafisica, la Kane, includendo un elemento assai simile, sembra, tra le altre cose, voler conferire un carattere simbolico alle posizioni intolleranti e razziste di Ian, e al suo tentativo di preservare la propria identità attraverso un atteggiamento aggressivo verso tutto ciò che è estraneo e diverso. Come vedremo, il nazionalismo, insieme ai sentimenti che lo sottendono, occupano un posto centrale nel sistema tematico del dramma, e costituiscono anche il motivo che unisce, sul piano dei contenuti, la prima e la seconda parte del testo.

Nella prima parte di *Blasted* la Kane propone dunque un modello drammaturgico che ricorda per più aspetti quello di Beckett e di Pinter, in particolare

²⁰ Ivi, pp. 6, 34, 35-36.

²¹ Come i protagonisti di *The Dumb Waiter*, Gus e Ben, Ian rivela di essere un killer al servizio di una misteriosa organizzazione segreta. Come loro, il protagonista di *Blasted* controlla ossessivamente la pistola, e si sente in pericolo quando sente bussare alla porta. Si noti il dialogo che segue in relazione alla scena appena citata:

"BEN: If there's a knock on the door you don't answer it.

GUS: If there's a knock on the door I don't answer it.

BEN: But there won't be a knock on the door.

GUS: So I won't answer it."

(H. Pinter, *The Dumb Waiter*, in *Plays One*, London, Faber and Faber, 1989, pp. 142-143).

per quanto riguarda la trasposizione sull'asse semantico di un tratto formale proprio del genere drammatico, il carattere chiuso o 'assoluto', che viene assunto a metafora della 'prigione' in cui i personaggi si trovano ad agire. In ambito linguistico, tuttavia, le scelte operate dall'autrice sono sin dal principio assai originali. Infatti, sul piano sintattico, il modello formale adottato sembra desunto ancora una volta dall'autore di *Waiting for Godot*, e in genere dai drammaturghi del cosiddetto "teatro dell'assurdo": il periodare è rapido e scarno, costituito da proposizioni che spesso coincidono con le battute dei personaggi; solo sporadicamente si ricorre al soliloquio. Ma, sul piano lessicale, la Kane si allontana moltissimo dall'eloquio sterilizzato di Pinter o di Beckett ed opta per un linguaggio assai concreto e spesso scurrile, intriso di colloquialismi ed espressioni dalla coloritura dialettale. Il testo abbonda di verbi che si riferiscono a funzioni corporali (*shat, puke, stink, smell, fuck, sucking, shitting, lick, starving, eating, crying, touch*), di sostantivi che indicano parti dell'organismo umano (*blood, mouth, breath, lungs, tongue, legs, cunt, cock, stomach, testicles, neck, spine, head, throat, ears, nose, eyes, arse, mother's milk*) e di espressioni proprie della lingua parlata (*sarnies, lesbos, Wogs, Pakis, coon, conker, tart, dyke, gash, cocksucker, wank, queer*). L'uso di un linguaggio tanto concreto dimostra, tra le altre cose, la volontà dell'autrice di sottolineare l'appartenenza dei personaggi ad un contesto realistico (una città industriale della Gran Bretagna); e infatti, ai due protagonisti vengono attribuite, sin dall'inizio, precise connotazioni etniche e di classe:

*Ian is 45, Welsh born but lived in Leeds much of his life and picked up the accent.
Cate is 21, a lower-middle-class Southerner with a south London accent and a stutter when under stress.*²²

L'unione tra i coefficienti testuali simbolici (presenti nella trama e nella caratterizzazione dei personaggi) e il linguaggio fortemente realistico, accomuna *Blasted* ai drammi del primo Bond, e precisamente a *The Pope's Wedding* e *Saved*. Anche lì, infatti, come ho avuto modo di mostrare nel corso di questa ricerca, una scelta linguistica orientata a rappresentare realisticamente la realtà urbana contemporanea si associava a scelte stilistiche assai distanti dalla tradizione del teatro

²² S. Kane, *Blasted*, cit. p. 3.

naturalista. Ma le somiglianze tra il primo dramma della Kane e il teatro di Edward Bond non finiscono qui. Vi è in *Blasted*, come vedremo, un uso della violenza (nel tessuto verbale e nelle immagini) che per modalità e intenti si può ben accostare a quello che, nel corso della presente analisi, si è descritto per *Saved*. E vi è un'intenzione sociale di denuncia che iscrive questo testo, pur con precise differenze tematiche e stilistiche, nel medesimo filone politico-didascalico che avevo tracciato a proposito dei drammi di Bond. Perché *Blasted* è, tra le altre cose, un atto di denuncia del modello di vita occidentale e, in particolare, dell'etica individualista a cui si era ispirato l'operato dei neo-conservatori in Gran Bretagna. Il personaggio di Ian incarna infatti l'utilitarismo dell'Inghilterra thatcheriana, e l'idea che i rapporti tra gli individui debbano condursi alla stregua dei rapporti di mercato. Tale caratteristica si esplicita nel suo atteggiamento nei confronti di Cate (della cui debolezza egli approfitta già prima di usarle violenza, persuadendola a prestarsi a un contatto di tipo sessuale²³), e in generale nella sua concezione della donna e del sesso:

IAN: That one again, I went to see her. Scouse tart, spread her legs. No. Forget it. Tears and lies, not worth the space.²⁴

Ma l'adesione di Ian ai valori del thatcherismo emerge anche dalla sua concezione della società e del denaro:

IAN: You got a job yet?
CATE: No.
IAN: Still screwing the taxpayer.

²³ Si veda in proposito la scena che segue:

“IAN: Don't pity me, Cate. You don't have to fuck me 'cause I'm dying, but don't push your cunt in my face then take it away 'cause I stick my tongue out.

CATE: I-I-Ian.

IAN: What's the m-matter?

CATE: I k-k-kissed you, that's all. I I-like you.

IAN: Don't give me a hard-on if you're not going to finish me off. It hurts.

CATE: I'm sorry.

IAN: Can't switch it on and off like that. If I don't come my cock aches.

CATE: I didn't mean it.

IAN: Shit (*He appears to be in considerable pain*).

CATE: I'm sorry. I am. I won't do it again.

Ian, apparently still in pain, takes her hand and grasps it around his penis, keeping his own hand over the top. Like this, he masturbates until he comes with some genuine pain. He releases Cate's hand and she withdraws it.” (Ivi, p. 15).

²⁴ Ivi, p. 13.

CATE: Mum gives me money.
IAN: When are you going to stand on your own feet?

[...]

IAN: How much?
CATE: What?
IAN: Money. How much do you get paid.
CATE: Mum said it was a lot. I don't mind about that as long as I can go out sometimes.
IAN: Don't despise money. You got it easy.
CATE: I haven't got any money.
IAN: No and you haven't got kids to bring up neither.
CATE: Not yet.
IAN: Don't even think about it. Who would have children. You have kids, they grow up, they hate you and you die.
CATE: I don't hate Mum.
IAN: You still need her.²⁵

In queste battute, il riferimento alla dottrina antistatalista e monetarista della “Lady di Ferro” è esplicito, e certamente riconoscibile per il pubblico inglese, che ai tempi della prima rappresentazione di *Blasted* doveva conservare ancora ben vivo il ricordo del recente passato politico all'insegna dello smantellamento del *welfare state*.

Se il maschilismo e l'individualismo caratterizzano l'atteggiamento di Ian nei confronti rispettivamente delle donne e della società, la sua gestione dei rapporti interpersonali si esplicita nel segno dell'intolleranza e della xenofobia:

IAN: Hate this city. Stinks. Wogs and Pakis taking over.²⁶

La definizione della propria identità, per il protagonista di *Blasted*, sembra essere garantita dalla negazione della pari dignità delle identità diverse. Alla xenofobia si aggiunge l'intransigenza nei confronti della diversità sessuale e culturale:

IAN: You think I'm a cocksucker? You've seen me. (*He vaguely indicates his groin*). How can you think that? [...]

²⁵ Ivi, pp. 8 e 21.

²⁶ Ivi, p. 4.

Hitler was wrong about the Jews who have they hurt the queers he should have gone for scum them and the wogs and fucking football fans send a bomber over Elland Road finish them off.²⁷

L'atteggiamento di Ian sembrerebbe rimandare alla retorica nazionalista e alla difesa della *britishness* del periodo della guerra nelle Falkland, che tanta parte ebbero nel consolidamento del consenso al governo della Thatcher:²⁸

IAN: I'm Welsh.

SOLDIER: Sound English, fucking accent.

IAN: I live there.

SOLDIER: Foreigner?

IAN: English and Welsh is the same. British. I'm not an import.

SOLDIER: Come over from God knows where have their kids and call them English they're not English born in England don't make you English.

SOLDIER: Welsh as in Wales?

IAN: It's attitude.²⁹

Il nazionalismo, come vedremo tra breve, è anche il nucleo tematico che unisce la prima e la seconda parte del dramma, quando la scena si trasforma in un campo di battaglia e l'azione sembra improvvisamente ambientarsi in una città in guerra nei territori della ex Jugoslavia. La scarsa articolazione dell'eloquio di Ian, che, come quello di tutti i personaggi del dramma, si sviluppa secondo un modello sintattico caratterizzato da un periodare rapido e scarno, è funzionale ad aumentare il grado di violenza delle sue invettive, nella misura in cui esse palesano una posizione ideologica tanto più insopportabile perché viscerale e acritica.

²⁷ Ivi, p. 19.

²⁸ A proposito dell'uso politico del sentimento nazionalista negli anni della Thatcher, ha scritto Roberto Bertinetti: "Per oziosa che sia l'ipotesi, è tuttavia possibile ritenere che il 'regno' di Margaret Thatcher avrebbe potuto avere una durata assai più ridotta senza la vittoriosa guerra condotta nell'Atlantico meridionale durante la primavera del 1982. [...] Il conflitto si conclude in fretta – i combattimenti si protraggono per tre settimane tra maggio e giugno – [...] ma il 'racconto' mediatico che la Thatcher ne offre al paese è assai indicativo degli obiettivi che Downing Street si propone di raggiungere con grande lucidità: in primo luogo riscattare l'antico fallimento di Suez [...], poi mostrare la capacità dei conservatori di affrontare (e vincere) sfide all'apparenza impossibili. [...] La guerra assume così la valenza di uno scontro in nome dei valori della libertà e della tutela del prestigio politico di Londra, permettendo al primo ministro di guadagnare in pochi giorni una popolarità mai raggiunta prima" (R. Bertinetti, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci, 2001, pp. 80-81).

²⁹ S. Kane, *Blasted*, cit. p. 41.

La negatività del protagonista maschile si esplicita altresì nel modo in cui questi esercita la sua professione. Ian è infatti l'emblema di un giornalismo amorale e senza scrupoli, interessato a conquistare un largo pubblico piuttosto che a diffondere la verità, e per questo impegnato a suscitare reazioni impulsive e a mettere in risalto i tratti più morbosi della cronaca:

IAN: (*Into the mouthpiece*) Got it here. (*He takes a notebook from the pile of newspapers and dictates down the phone.*)

A serial killer slaughtered British tourist Samantha Scrace, S – C – R – A – C – E, in a sick murder ritual comma, police revealed yesterday point new par. The bubbly nineteen year old from Leeds was among seven victims found buried into identical triangular tomb in an isolated New Zealand Forest point new par. Each had been stabbed more than twenty times and placed face down comma, hands bound behind their backs point new par. Caps up, ashes at the site showed the maniac had stayed to cook a meal, caps down point new par. Samantha comma, a beautiful redhead with dreams of becoming a model comma, was on the trip of a lifetime after finishing her A levels last year point. Samantha's heartbroken mum said yesterday colon quoting, we pray the police will come up with something dash, anything comma, soon point still quoting. The sooner this lunatic is brought to justice the better point end quote new par. The Foreign Office warned tourists Down Under to take extra care point. A spokesman said colon quoting, common sense is the best rule point end quote, copy ends.³⁰

Nella seconda parte, quando il soldato chiederà a Ian di svolgere il suo ruolo di cronista per testimoniare gli orrori della guerra, le conseguenze politiche e sociali di tale irresponsabile esercizio del giornalismo diventeranno evidenti:

SOLDIER: Ever seen anything like that?

IAN: Stop.

SOLDIER: Not in photos?

IAN: Never.

SOLDIER: Some journalists, that's your job.

IAN: What?

SOLDIER: Proving it happened. I'm here, got no choice. But you. You should be telling people.

IAN: No one is interested.

SOLDIER: You can do something for me – [...] Tell them you saw me. Tell them ... you saw me.

IAN: It's not my job. [...] I'm a home journalist, for Yorkshire. I don't cover foreign affairs. [...] I do other stuff. shooting and rapes and kids getting fiddled by queer priests and schoolteachers. Not soldiers screwing each other for a patch of land. It has to be ... personal.³¹

³⁰ Ivi, pp. 12-13.

³¹ Ivi, pp. 46-47.

Ancora una volta, i comportamenti che nella prima parte del dramma sembrano circoscritti a una dimensione locale e privata, rivelano, a partire dalla scena III, una portata ben più universale.

Un ulteriore attributo connota la negatività del protagonista maschile di *Blasted*. È la malattia, elemento tematico più volte evocato da immagini assai vivide, che rimanda metaforicamente alla corruzione morale del personaggio:

IAN: Last year. When I came round, surgeon brought in this lump of rotting pork, stank. My lung.³²

Come si è già detto, la Kane costruisce i due principali ruoli drammatici secondo le regole della caratterizzazione in chiave naturalistico-psicologica, ma al contempo conferisce ad essi un valore simbolico. Proprio il loro potenziale figurale nel significato generale del dramma spiega la ripartizione netta tra caratteri positivi e caratteri negativi nelle personalità attribuite all'uno e all'altra. Se Ian è maschilista, xenofobo e opportunista, Cate incarna un universo di valori diametralmente opposto. È una ragazza semplice e spontanea, non è razzista, ma tollerante nei confronti delle diversità. Significativa, in tal senso, è la sua scelta di non mangiare carne:

IAN: Got something against ham?
CATE: Dead meat. Blood. Can't eat an animal.³³

Simbolicamente, l'essere vegetariana rappresenta il ripudio di ogni forma di violenza.

L'accostamento di due protagonisti così diversi, oltre che avvalorare la lettura del dramma come 'prigione', è funzionale a sottolineare l'esistenza di un antagonismo tra opposti comparti della società che si gioca sul piano etico prima che su quello politico. Un sistema sociale che non si fondi più su dei valori morali condivisi, sembra dire il dramma, è destinato a produrre conflitti insanabili tra gli

³² Ivi, p. 11.

³³ Ivi, p. 7.

individui, e poi sopraffazione e violenza. Non è difficile capire da che parte si schiererà l'autrice, anche se al personaggio di Cate, che pure immette nel testo una serie di valori positivi, vengono attribuiti difetti e debolezze propri di un individuo reale: in particolare, la sua ingenuità, che la rende in qualche modo complice del suo stupratore. In proposito, occorre ancora una volta notare l'accuratezza psicologica che regola la costruzione dei ruoli drammatici nella prima parte del dramma: la relazione tra Ian e Cate appare impostata su un sottile gioco di potere e sottomissione, che suscita importanti interrogativi sui meccanismi di controllo e consenso tra carnefice e vittima, tra uomo e donna.

2.2 L'utilizzo simbolico delle unità drammatiche

Il riconoscimento del carattere simbolico di alcune componenti testuali, come abbiamo appena visto a proposito dei due personaggi principali, rivela elementi importanti relativamente all'universo semantico dell'opera. Se, in questa prospettiva, osserviamo l'organizzazione dello spazio e del tempo dell'azione, otterremo informazioni assai utili alla comprensione dei significati. Noteremo, ad esempio, che, nonostante la brusca cesura stilistica che si attua sul finire della scena II, il luogo dell'azione (la stanza d'albergo) rimane invariato fino alla fine. Tale aspetto è funzionale, sul piano formale, ad accentuare l'atmosfera angosciante e opprimente del dramma, ma apporta anche un contributo notevole all'insieme dei significati che ne costituiscono il messaggio politico. Nella didascalia iniziale l'autrice fornisce una descrizione della scena in cui si svolge la vicenda:

*A very expensive hotel room in Leeds – the kind that is so expensive it could be anywhere in the world.*³⁴

Con un movimento opposto alla *storicizzazione* di stampo brechtiano (utile a definire, nel dramma didattico, un'ambientazione remota nel tempo e nello spazio, per favorire lo *straniamento* dello spettatore), il luogo in cui si svolge l'azione di

³⁴ Ivi, p. 2.

Blasted, pur essendo geograficamente definito, è anonimo e potrebbe essere ovunque. Questo aspetto è fondamentale per la comprensione del passaggio dalla prima alla seconda parte, quando, imprevedibilmente, un soldato irrompe in scena, la stanza viene distrutta da un'esplosione, mentre numerosi indizi rivelano che, al di fuori della stanza, c'è una città in guerra (presumibilmente nei territori della ex-Jugoslavia). L'unico segnale dell'imminente irruzione in scena della guerra si ha poco prima del sopraggiungere del soldato, in una battuta pronunciata da Cate all'atto di affacciarsi alla finestra:

Cate stares out of the window. [...]
CATE: Looks like there's a war on.³⁵

Con l'ingresso del soldato, la stanza diventerà una vera e propria camera degli orrori. Cate sarà intanto fuggita da una finestra, ma in scena resterà Ian, a conferma che la stanza d'albergo, se pure sventrata dall'esplosione, è la stessa in cui si erano svolte le azioni iniziali. L'interno lussuoso, teatro di un rapporto di coppia che degenera in violenza carnale, ma ancora emblema di una normalità borghese, cambia di segno e si carica d'orrore, nel momento in cui l'ambientazione esterna da Leeds diviene la Bosnia. Non può sfuggire, a questo punto, l'implicazione semantica di tale inconsueto espediente drammatico: l'autrice intende sottolineare il rapporto di contiguità logica tra i meccanismi di sopraffazione privata nel mondo occidentale e la violenza etnica esplosa nella periferia sud-orientale dell'Europa con la guerra della ex-Jugoslavia. Lei stessa, in un'intervista, è stata molto chiara in proposito:

The tension of the first half of the play, this appalling social, psychological and sexual tension, is almost a premonition of the disaster to come. And when it does come, the structure fractures to allow its entry. The play collapses into one of Cate's fits. The form is a direct parallel to the truth of the war it portrays – a traditional form is suddenly and violently disrupted by the entrance of an unexpected element that drags the characters and the play into a chaotic pit without logical explanation. In terms of Aristotle's Unities, the time and action are disrupted while unity of place is retained. Which caused a great deal of offence because it implied a direct link between domestic violence in Britain and civil war in the former Yugoslavia. *Blasted* raised the question 'What does a common rape in Leeds have to do with mass rape as a war weapon in Bosnia?' And the answer appeared to be 'Quite a lot'. The unity of place suggests a paper-thin wall between the safety and civilisation of pacetime

³⁵ Ivi, p. 33.

Britain and the chaotic violence of civil war. a wall that can be torn down at any time, without warning.³⁶

Gran parte della carica perturbante che il testo possiede sta nel fatto che la vicenda passa da un contesto apparentemente normale e quotidiano, a un contesto di guerra. Un'ulteriore evoluzione, a partire dalla fine della scena III, sancirà il passaggio da una violenza raccontata attraverso le parole del soldato, al carosello di orrori perpetrati all'interno della stanza.

Sul piano narrativo, non ci sono interruzioni significative al procedere dell'azione. Il personaggio di Ian, che resta in scena dall'inizio alla fine, costituisce il filo conduttore della vicenda. Il soldato, una volta entrato in scena, vi rimane, anche se come cadavere, perché si uccide dopo aver accecato e sodomizzato Ian; Cate entra ed esce di scena due volte (e non incontra mai il soldato da vivo). Le didascalie, però, delineano un tempo di azione dilatato nel passaggio di quattro stagioni:

IAN: (*Turns away. He sees the bouquet of flowers and picks it up.*) These are for you.
Blackout.

The sound of spring rain.

Scene Two.

[...]

SOLDIER: Me? (*He smiles*) Our town now. (*He stands on the bed and urinates over the pillows.*)

Ian is disgusted.

There is a blinding light, then a huge explosion.

Blackout.

The sound of summer rain.

Scene Three.

[...]

SOLDIER: He ate her eyes.

Poor bastard.

Poor love.

Poor fucking bastard.

Blackout.

The sound of autumn rain.

Scene Four.

[...]

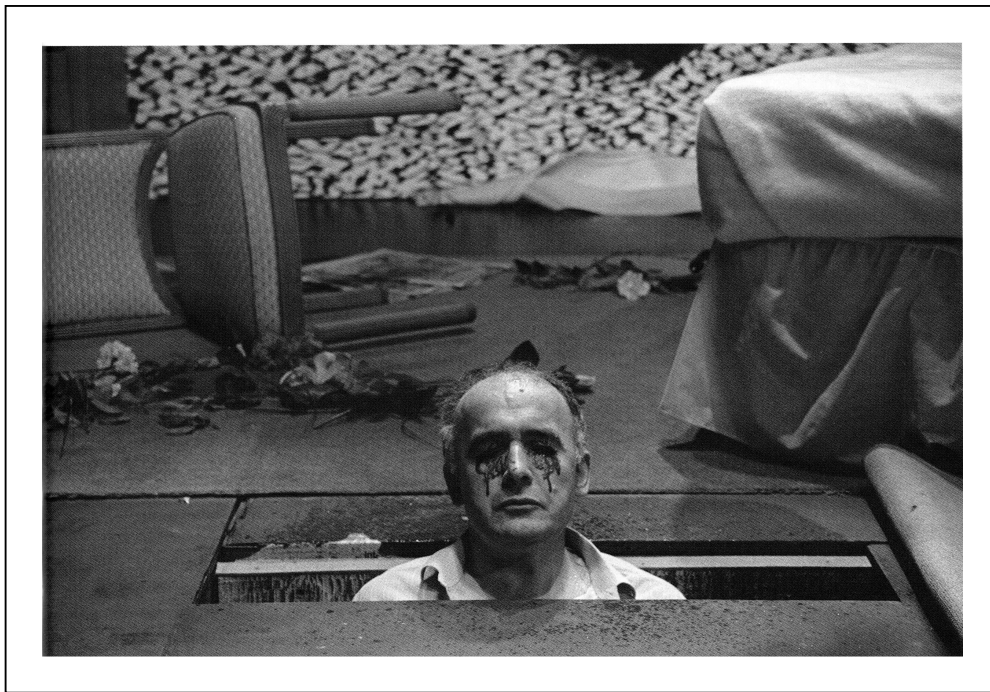
CATE: (*Burst out laughing unnaturally, hysterically, uncontrollably. She laughs and laughs and laughs and laughs and laughs and laughs.*)

Blackout.

*The sound of heavy winter rain.*³⁷

³⁶ Stephenson H., Langridge N., *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*, London, Methuen, 1997, pp. 130-131.

Il suono della pioggia, che scandisce il trascorrere del tempo, ha un valore puramente simbolico: è evidente, infatti, che lo spettatore non potrà percepire il passaggio delle stagioni, a meno che una precisa scelta registica non lo renda esplicito.³⁷ L'autrice intende in tal modo conferire un ritmo ciclico alla vicenda, nel momento in cui si palesa il potere quasi rituale della violenza: le indicazioni contenute nelle didascalie sono come il suono di un orologio che cadenza i diversi momenti del testo, che coincidono con altrettanti passaggi ad uno stadio di violenza sempre ulteriore. Si evince così un altro aspetto che risulterà tipico di tutta la scrittura della Kane, ovvero l'uso simbolico delle immagini sceniche, che apporta al suo teatro precise qualità poetiche e ne accentua il carattere antinaturalistico.



Pip Donaghy in *Blasted*, Royal Court Theatre Upstairs, 1995

³⁷ S. Kane, *Blasted*, cit., pp. 24, 39, 50, 57.

³⁸ Per esempio, nella messa in scena italiana, presentata nel 1997 dal Laboratorio Nove per la regia di Barbara Nativi con il titolo "Dannati", una voce registrata riportava a beneficio del pubblico le didascalie più significative.

2.3 Violenza verbale e violenza di immagini: in scena il tema della guerra

A partire dalla didascalia che indica “il suono di una pioggia primaverile”, nella stanza d'albergo succede qualcosa che esula dall'atmosfera apparentemente ordinaria della situazione iniziale. La scoperta di ciò che è accaduto è anticipata da un'immagine dai forti connotati simbolici e dall'indubbio impatto emotivo: il bouquet di fiori, che nella prima scena faceva bella mostra in un vaso, è scomposto e sparpagliato sul pavimento.

La violenza carnale subita da Cate non viene al principio raccontata esplicitamente, ma si intuisce dal cambiamento del tono delle sue battute, divenuto ora aggressivo e affranto. Sul finire della scena, una frase brevissima sintetizza il livore della giovane nei confronti del suo persecutore:

CATE: You're a nightmare.³⁹

La battuta, come spesso accade nel teatro della Kane, ha un duplice significato. Letta nel contesto degli sviluppi infelici del rapporto tra i due protagonisti, ben descrive lo stato d'animo della povera Cate. Con il suo potere evocativo, tuttavia, la parola *nighmare* introduce nel testo il campo semantico della guerra e degli orrori ad essa connessi, e funge da prolessi di ciò che si svolgerà di lì a poco sulla scena. E, per lo spettatore, si tratterà di un vero e proprio “incubo”, dal momento che, sul piano stilistico, da quel momento in poi il dramma abbandonerà progressivamente i modi del naturalismo per assumere una forma astratta, surreale:

IAN: Think I might be drunk.
SOLDIER: No. It's real.⁴⁰

Il soldato compare in scena come un visitatore da un altro pianeta. Né il pubblico né il protagonista, infatti, si aspetterebbero a questo punto di vedere entrare un uomo armato e in divisa attraverso la stessa porta della camera che fino a quel

³⁹ S. Kane, *Blasted*, cit., p. 33.

⁴⁰ Ivi, p. 40.

momento aveva celato i servigi di un solerte quanto invisibile cameriere. Con sé il nuovo arrivato trascina la guerra e i suoi devastanti effetti. Il mondo al di fuori della stanza viene descritto ora come un territorio sconvolto dai combattimenti, mentre gli oggetti presenti in scena, che fino a quel momento avevano un aspetto quotidiano e consueto, si caricano di nuovi e inquietanti valori semantici:

SOLDIER: What's that?

Ian looks down and realises he is still holding a rasher of bacon.

IAN: Pig.

The Soldier holds out his hand.

Ian gives him the bacon and he eats it quickly, rind and all.

The Soldier wipes his mouth.

[...]

The Soldier is searching a chest of drawers.

He finds a pair of Cate's knickers and holds them up.

SOLDIER: Hers?

IAN: (*Don't answer.*)

SOLDIER: Or yours.

(He closes his eyes and rubs them gently over his face, smelling with pleasure.)

[...]

SOLDIER: Our town now.

*(He stands on the bed and urinates over the pillows.)*⁴¹

L'esplosione che a questo punto distrugge la stanza non fa che sancire una disintegrazione che nel dramma investe tutti i piani espressivi. L'immagine che ci presenta ora l'autrice è, ancora una volta, tesa a suscitare un forte impatto emotivo:

The hotel has been blasted by a mortar bomb.

*There is a large hole in one of the walls, and everything is covered in dust which is still falling.*⁴²

Ora la guerra occupa il centro tematico dell'opera. Attraverso i racconti del soldato il conflitto viene descritto nei suoi più sordidi dettagli e diviene riconoscibile, agli occhi del pubblico, nelle sue coordinate storiche e geografiche:

SOLDIER: Went to a house just outside town. All gone. Apart from a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Lay him on the ground and shot him through the legs. Heard crying in the basement. Went

⁴¹ Ivi, pp. 36-39.

⁴² Ivi, p. 39.

down. Three men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Youngest was twelve. Didn't cry, just lay there. Turned her over and – Then she cried. Made her lick me clean. Closed my eyes and thought of – Shot her father in the mouth. Brothers shouted. Hung them from the ceiling by their testicles.⁴³

I raccapriccianti racconti di violenza carnale riportati dal soldato rimandano alle cronache degli stupri di massa come arma di pulizia etnica, ignobile prodotto della guerra nella ex-Jugoslavia.

Esplicito è anche, a questo punto, il nesso tematico che l'autrice vuole tracciare tra l'abuso sessuale perpetrato all'interno di un rapporto di coppia (rappresentato nelle scene iniziali), e la sistematica barbarie dei conflitti tra gli uomini. Ancora una volta, è la figura di Ian a fungere da anello di congiunzione tra la prima e la seconda parte del dramma. Perché adesso la scena diviene un vero e proprio inferno dantesco, e il protagonista subisce il supplizio che in prima persona aveva inferto alla sua compagna. Soltanto cogliendone il carattere simbolico, nel segno di una punizione per contrappasso, si può comprendere il significato delle immagini che si susseguono a partire da questo punto del dramma:

SOLDIER: You don't know fuck all about me.

I went to school.

I made love with Col.

Bastard killed her, now I'm here.

Now I'm here.

(He pushes the rifle in Ian's face.)

Turn over, Ian.

IAN: Why?

SOLDIER: Going to fuck you.

IAN: No.

SOLDIER: Kill you then.

IAN: Fine.

SOLDIER: See. Rather be shot than fucked and shot.

IAN: Yes.

SOLDIER: And now you agree with anything I say.

He kisses Ian very tenderly on the lips.

They stare at each other.

SOLDIER: You smell like her. Same cigarettes.

The soldier turns Ian over with one hand. He holds the revolver to Ian's head with the other. He pulls down Ian's trousers, undoes his own and rapes him – eyes closed and smelling Ian's hair. The Soldier is crying his heart out. [...]

⁴³ Ivi, p. 43.

SOLDIER: (*Withdraws the gun and sits next to Ian.*)

You never fucked by a man before?

IAN: (*Don't answer.*)

SOLDIER: Didn't think so. It's nothing. 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 blown off, young girl I fucked hand up inside her trying to claw my liquid out, starving man eating his dead wife's leg. Gun was born here and won't die. Can't get tragic about your arse. Don't think your Welsh arse is different to any other arse I fucked. Sure you haven't got any more food, I'm fucking starving.

IAN: Are you going to kill me?

SOLDIER: Always covering your own arse.

The soldier grips Ian's head in his hands.

He puts his mouth over one on Ian's eyes, sucks it out, bites it off and eats it.

He does the same to the other eye.

SOLDIER: He ate her eyes.

Poor bastard.

Poor love.

Poor fucking bastard.⁴⁴

Ian viene accecato, come Edipo, e come Gloucester nel *King Lear* di Shakespeare, perché, come i suoi illustri predecessori, non ha saputo *vedere* quel che andava visto. Nel suo caso, il riferimento è alla sua professione di giornalista, e al rifiuto di svolgere un'adeguata funzione di testimonianza degli orrori della guerra.⁴⁵ La citazione shakespeariana è abbastanza esplicita, come pure sono ben riconoscibili, a partire da questa scena, le influenze bondiane. Tutto ciò ci permette di rilevare l'ironia insita nell'inclusione di simili violenze all'interno di un testo drammatico. Infatti, come notava in un'intervista la stessa autrice, raramente immagini tanto crude possono suscitare in scena un'impressione realistica⁴⁶; piuttosto, vengono impiegate come espediente comunicativo squisitamente teatrale, che sospende la rappresentazione naturalistica e conduce lo spettatore a vivere un'esperienza estetica che lo vede coinvolto innanzitutto a livello emotivo. Ma, al contempo, l'uso della

⁴⁴ Ivi, pp. 49-50.

⁴⁵ Cfr. G. Saunders, *Love Me or Kill Me. Sarah Kane and the Theatre of the Extremes*, cit., pp. 53-54: "Given also that Ian was a tabloid journalist I thought in a way it was a kind of castration, because obviously if you're a reporter your eyes are actually your main organ. So I thought rather than have him castrated, which I thought felt melodramatic, I could go for a more kind of metaphorical castration." (Intervista a Sarah Kane).

⁴⁶ "Reading *Blasted* is much harder work than watching it, because when you read it, it's literally *he eats the baby*. When you see it he's clearly not eating the baby. It's absolutely fucking obvious. This is a theatrical image. He's not doing it at all. So in a way it's more demanding because it trows you back on your imagination." (Intervista a Sarah Kane, ivi, p. 66).

citazione letteraria (qui *King Lear* e più avanti *Saved* di Bond), provoca una sospensione dell'immedesimazione, consentendo il riconoscimento razionale delle motivazioni da cui scaturisce la situazione che si sta svolgendo in scena. Come si vede, pur se la Kane non è giunta a teorizzare i principi della sua drammaturgia, come invece ha fatto Bond nei suoi numerosi scritti non drammatici, sin dagli esordi la sua scrittura si caratterizza per la perizia con cui controlla l'effetto dato dagli elementi linguistici uniti a quelli non verbali, e per la consapevolezza della complessità dei meccanismi sottesi all'evento teatrale.

Al suo ingresso in scena, dopo il suicidio del soldato, Cate ci dà conferma del fatto che il mondo esterno alla stanza è piombato nella guerra e nel caos:

CATE: You are a nightmare.

IAN: Cate?

CATE: It won't stop.

IAN: Catie? You here?

CATE: Everyone in town is crying.

IAN: Touch me.

CATE: Soldiers have taken over.⁴⁷

A questo punto del dramma, si susseguono una serie di citazioni, ancora da Shakespeare, Beckett, e Bond. Ad esempio, Ian e Cate intraprendono una discussione in merito all'esistenza di Dio che rimanda esplicitamente alle dispute pseudo-teologiche di tanti personaggi beckettiani:

CATE: It's wrong to kill yourself.

IAN: No it's not.

CATE: God wouldn't like it.

IAN: There isn't one.

CATE: How do you know?

IAN: No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing.

CATE: Got to be something.

IAN: Why?

CATE: Doesn't make sense otherwise.

IAN: Don't be fucking stupid, doesn't make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was.⁴⁸

⁴⁷ S. Kane, *Blasted*, cit., p. 51.

⁴⁸ Ivi, pp. 54-55.

Non a caso, lo scambio di battute si conclude con una tautologia, figura assai cara al grande drammaturgo irlandese.⁴⁹

A questo punto Ian chiede a Cate di dargli una pistola per uccidersi e in tal modo porre fine alle sue sofferenze. Lei gliela consegna solo dopo averla scaricata, e così il tentativo non riesce:

CATE: (*Gives him the gun.*)

IAN: (*Takes the gun and puts it in his mouth. He takes it out again.*)

Don't stand behind me.

He put the gun back in his mouth.

He pulls the trigger. The gun clicks, empty.

He shoots again. And again and again and again.

He takes the gun out of his mouth.

IAN: Fuck.

CATE: Fate, see. You're not meant to do it. God –⁵⁰

Il commento di Cate è ironico. La ragazza, infatti, finge di attribuire il fallimento del suicidio alla volontà divina, confermando così la propria posizione nella discussione svoltasi poco prima, ma dimostra, al contrario, di aver compreso che il libero arbitrio è chiamato a svolgere un ruolo fondamentale per la salvezza dell'individuo. La scena costituisce altresì una citazione tratta, ancora una volta, dal *King Lear*. Nell'atto IV, Gloucester, cieco e disperato, chiede ad Edgar di condurlo in cima a una rupe per consentirgli di chiudere con il suicidio la propria esistenza. Il giovane finge di assecondarlo, ma riesce invece a infondergli coraggio e nuova voglia di vivere facendogli credere di essere precipitato da una grande altezza ed essersi salvato per il provvidenziale intervento divino.⁵¹

Al suo secondo ingresso in scena Cate ha portato con sé una bambina appena nata, presumibilmente salvata dalla battaglia che infuria all'esterno dell'edificio. Come avveniva in *Saved*, in un mondo dominato dalla violenza i bambini sono le prime vittime dell'insensatezza umana e diventano il simbolo dell'impotenza dei più

⁴⁹ Il carattere 'metafisico' di numerosi dialoghi beckettiani è noto. Tra le battute relative all'esistenza di Dio, celebre è "The bastard! He doesn't exist!", pronunciata da Hamm nel dramma *Endgame* (1957).

⁵⁰ S. Kane, *Blasted*, cit., pp. 56-57.

⁵¹ Cfr. W. Shakespeare, *King Lear*, atto IV, scena vi, vv. 1-80.

deboli. Infatti, come nel dramma di Bond, la neonata non ha un nome. Anzi, Ian e Cate si riferiscono a lei con il pronome neutro (*it*):

CATE: A woman gave me her baby. [...] Don't know what to do with it. [...] Got to get something for Baby to eat. [...] It'll die.
IAN: Needs its mother's milk.⁵²

Ma quando, poco dopo, la piccola muore di fame, i due protagonisti mostrano ancora una volta le loro opposte sensibilità. L'attitudine cinica di Ian si condensa infatti in un commento caustico ("Lucky bastard"), mentre Cate conferma la propria profonda umanità:

CATE: (*Burst out laughing, unnaturally, hysterically, uncontrollably. She laughs and laughs and laughs and laughs and laughs and laughs.*) [...] *Cate is burying the baby under the floor. She looks around and finds two pieces of wood. She rips the lining out of Ian's jacket and binds the wood together in a cross which she sticks into the floor. She collects a few of the scattered flowers and places them under the cross.*⁵³

La costruzione della tomba testimonia la volontà da parte di Cate di arginare il caos circostante. L'ennesima esperienza di dolore (la perdita della bambina), infatti, diventa per la ragazza motivo di crescita interiore. Non a caso, nelle battute successive, si riferisce alla bimba utilizzando il pronome femminile (*her*) e non più il neutro, quasi a rivelare un acquisito istinto materno:

CATE: I don't know her name. [...] I was supposed to look after her.⁵⁴

Al contrario Ian, cieco e sconvolto dalla fame, è ridotto alla stregua di una bestia e dà sfogo ai più bassi istinti, fino a divorare il cadavere della neonata:

IAN: Catie? Catie?

⁵² S. Kane, *Blasted*, cit. pp. 51-53.

⁵³ Ivi, p. 57.

⁵⁴ Ivi.

If you get some food –
Fuck.

Darkness.
Light.

Ian masturbating.
IAN: cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt

Darkness.
Light.

Ian shitting.
And then trying to clean it up with newspaper.

Darkness.
Light.

Ian laughing hysterically.

Darkness.
Light.

Ian having a nightmare.

Darkness.
Light.

Ian crying, huge bloody tears.
He is hugging the Soldier's body for comfort.

Darkness.
Light.

Ian lying very still, weak with hunger.

Darkness.
Light.

Ian tears the cross out of the ground, rips up the floor and lifts the baby's body out.

He eats the baby.

He puts the remains back in the baby's blanket and puts the bundle back in the hole.
A beat, then he climbs in after it and lies down, head poking out of the floor.⁵⁵

⁵⁵ Ivi, pp. 59-60.

L'immagine che la Kane ci mostra a questo punto ricorda, ancora una volta, tanti protagonisti del teatro di Beckett, figure disperate e larvali che hanno perso quasi del tutto gli attributi dell'umano.⁵⁶

Il dramma termina con una scena ancora più enigmatica. Cate, che è uscita a cercare del cibo, torna in scena portando “del pane, una grossa salsiccia, e una bottiglia di gin”, per ottenere i quali si è fatta presumibilmente violentare da qualche soldato, a giudicare dal sangue che le scorre tra le gambe. Si siede accanto a Ian, mangia e beve, poi nutre il suo compagno, che la ringrazia. Questo finale è ambiguo e ironico, e lascia aperti numerosi interrogativi. Potrebbe, ad esempio, essere interpretato come affermazione di un cinico relativismo etico (Cate offre il proprio corpo in cambio di cibo, e mangia la carne che prima rifiutava). Al contrario, la medesima scena si potrebbe leggere come un messaggio di speranza, se si tiene conto del fatto che la giovane protagonista sembra qui aver realizzato un ulteriore progresso nella propria crescita interiore, dimostrando di saper elaborare strategie di adattamento a una realtà brutale e ostile. Compiendo un gesto di altruismo nei confronti di colui che è stato il suo persecutore, inoltre, Cate si configurerebbe come simbolo della solidarietà tra gli individui, ultimo baluardo contro la barbarie di una società che scivola nel caos.

⁵⁶ In particolare, l'immagine di Ian semi-sepolto nel pavimento al centro della scena sembra rimandare al dramma *Happy Days* (1961), la cui protagonista, Winnie, recita dal principio alla fine *sepolta* fino al busto in un cumulo di terra.

3. Verso la dissoluzione del personaggio: *Crave* e *4:48 Psychosis*

Dopo *Blasted*, Sarah Kane scrisse due drammi ancora caratterizzati da un uso disinibito della violenza sul piano verbale e su quello scenico, e accomunati da tematiche forti, come l'abuso, la droga, l'omosessualità. *Phedra's Love* (1996) rilegge, in chiave postmoderna, il mito raccontato nella *Fedra* di Seneca; *Cleansed* (1998) racconta le torture perpetrate da un sadico aguzzino ai danni di un gruppo di giovani.

Ma è con *Crave*, rappresentato per la prima volta a Edimburgo nell'agosto del 1998, che la Kane compie un passo ulteriore e decisivo nella direzione dell'abbandono delle strutture drammaturgiche di impostazione naturalistico-psicologica. Primo bersaglio di tale scelta formale è la trama, che se, nel teatro del secondo Novecento, era stata spesso ridotta a un flebile filo narrativo (si pensi ancora una volta a Beckett o a Stoppard), e già da tempo (in linea con ciò che, a partire dal Modernismo, era accaduto al romanzo) aveva cessato di essere il nucleo significativo dell'opera, è del tutto inesistente in questo dramma, non essendo più l'*azione* il motore che muove la mimesi scenica. Anche la costruzione dei personaggi sembra prescindere da quanto stabilito, per secoli, dalla tradizione del teatro occidentale: essi non sono più la proiezione, più o meno veritiera, di individui immaginari, connotati da precisi attributi psicologici, sociali, antropologici. Non a caso i quattro protagonisti di *Crave* non hanno un nome, ma vengono identificati da altrettante lettere dell'alfabeto: A, B, C, M.

L'erosione degli elementi formali che, tradizionalmente, caratterizzano il genere drammatico, accosta la scrittura di *Crave* agli arditi sperimentalismi dell'ultimo Beckett⁵⁷, ma anche all'opera di Martin Crimp, un drammaturgo assai attivo negli anni novanta⁵⁸, che solo pochi mesi prima di *Crave* aveva presentato al

⁵⁷ Si pensi, ad esempio, al dramma *Not I* (1972), che ha per protagonista un'enorme bocca, e alle brevissime pièces degli ultimi anni: *Rockaby* (1982), *Ohio Impromptu* (1982), *Quad* (1984), *Catastrophe* (1984).

⁵⁸ Martin Crimp, nato a Dartford nel 1956, ha debuttato come autore teatrale nel 1982 con *Living Remains*. Tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta ha scritto una serie di drammi che lo hanno reso celebre in patria e all'estero (*Dealing with Clair*, 1988, *Getting Attention*, 1991, *The Treatment*, 1993). La sua capacità di affrontare tematiche politiche e sociali in modo non banale, insieme allo sperimentalismo formale che caratterizza le sue opere, fanno sì che a tutt'oggi la sua voce sia considerata una delle più interessanti nel panorama del dramma inglese contemporaneo.

pubblico londinese un dramma, *Attempts on Her Life*, che ha, come vedremo, molti punti in comune con il testo della Kane, soprattutto per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi.

Crave non prevede divisioni in atti (la prima edizione in teatro, ad opera della compagnia Paines Plough per la regia di Vicky Featherstone, durava 45 minuti). I quattro personaggi sono compresenti sulla scena dall'inizio alla fine. La mancanza assoluta di didascalie segnala la volontà, da parte dell'autrice, di togliere alla situazione ogni connotazione realistica, e lascia ai registi ampia libertà rappresentativa.⁵⁹

I rapporti che legano fra loro i quattro individui non sono chiari; non è neanche certo che si parlino; al contrario, il più delle volte le loro voci sembrano i frammenti di monologhi rivolti a se stessi. A ben vedere, è lo stesso tessuto logico-verbale a conferire al dramma una notevole ambiguità, come dimostra il fatto che i riferimenti anaforici e deittici (in particolare i pronomi personali) sono privi di un referente, o, in altri casi, vaghi.⁶⁰ Si noti, ad esempio, la sequenza di battute che apre il dramma:

C: You are dead to me.
B: My will reads, Fuck this up and I'll haunt you for the rest of your fucking life.
C: He's following me.
A: What do you want?
B: To die.
C: Somewhere outside the city, I told my mother, you're dead to me.
B: No that's not it.⁶¹

Non vi sono elementi testuali (verbali o extraverbali) che consentano di identificare i soggetti e gli oggetti indicati da *you, this, he, that, it*. Le storie dei personaggi non vengono narrate, se non a tratti, così come non vengono esplicitate le

⁵⁹ Per esempio, nella già citata prima rappresentazione inglese, diretta da Vicky Featherstone, i personaggi, seduti intorno a un tavolo, erano calati in un'ambientazione realistica. La messa in scena italiana, presentata dalla compagnia Laboratorio Nove con il titolo di "Febbre" (regia di Barbara Nativi), prevedeva una prima parte in cui ogni attore, in una diversa zona del teatro, recitava le proprie battute in una sorta di monologo, mentre il pubblico, suddiviso in gruppi, poteva seguire solo uno dei quattro personaggi. Nella seconda parte i quattro monologhi venivano assemblati (così come avviene nel testo di Sarah Kane), e i personaggi sedevano in una sorta di tribunale, mentre un video alle loro spalle riprendeva, fuori sincrono, i movimenti delle loro labbra.

⁶⁰ Un simile anomalo utilizzo della deissi e dell'anafora si riscontra nel teatro di Beckett, sin da *Waiting for Godot* (1952). Si veda in proposito il già citato saggio di Alessandro Serpieri, *Oltre il moderno: Samuel Beckett*.

⁶¹ S. Kane, *Crave*, in *Complete Plays*, cit., p. 155.

motivazioni che li spingono a parlare. È lo spettatore che deve restituire un senso a questo discorso ellittico e frammentato. L'identità è dunque sfuggente, provvisoria, indefinita:

To me A was always an older man. M was always an older woman. B was always a younger man and C was always a young woman... A, B, C and M do have specific meanings which I am prepared to tell you. A is many thing, which is The Author, Abuser (because they're the same thing Author and Abuser); Aleister – as in Aleister Crowley who wrote some interesting books ... and Antichrist. My brother came up with Arse-Hole which I thought was quite good. It was also the actor who I originally wrote it for who's called Andrew. M was simply Mother, B was Boy and C was Child, but I didn't want to write those things down because then I thought they'd get fixed in those things forever and nothing would ever change.⁶²

Tale disarticolazione formale dell'unità del personaggio ha, com'è ovvio, riscontri importanti sul piano dei significati, e infatti la ricerca dell'identità è, come vedremo, uno dei nuclei tematici principali del dramma.

Come si vede già da questi primi esempi, il passo compiuto con *Crave* nella direzione della formulazione di un nuovo modello drammaturgico è decisivo, e in questo senso l'opera si distacca nettamente dagli scritti degli anni precedenti. È probabile che la Kane abbia trovato una fonte di ispirazione in *Attempts on Her Life*, del già ricordato Martin Crimp, che aveva debuttato, proprio al Royal Court, nel marzo del 1997.⁶³ Anche questo particolarissimo dramma è del tutto privo di una trama e di una ambientazione definita. Il testo è composto da 17 quadri, in cui l'unico filo conduttore sembra essere costituito da un personaggio femminile, Ann o Annie, che però non appare mai in scena, ma viene piuttosto descritta in una serie di brevi

⁶² D. Rebellato, "Brief Encounter Platform", intervista a Sarah Kane, Royal Holloway College, London, 3 novembre 1998, in G. Saunders, 'Love Me or Kill Me'. *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, cit., p. 110.

⁶³ Anche Saunders coglie nel dramma di Crimp un importante modello, soprattutto formale, per gli ultimi due drammi di Sarah Kane: "The influence of Martin Crimp's *Attempts on Her Life* plays an important formal role in the development of both *Crave* and *4.48 Psychosis*. Kane is on record in believing Crimp to be 'one of the few genuine formal innovators writing for the stage', and ideas from the structure and dramatic form of *Attempts on Her Life* find its ways into both *Crave* and *4.48 Psychosis* – not only through its rejection of stage directions relating to specifics such as scenography or the actors' appearance or movement – but in the move away from formal methods of characterization. In *Attempts on Her Life* we are given no indication of how many actors are required for the play, or who is speaking at any given moment. Whereas in *Crave*, characters is designated to four people through the letters assigned to them, *4.48 Psychosis* is far closer to Crimp's play in bringing together a myriad of unidentified and unnumbered voices to the drama." (Ivi, p. 111).

brani narrativi. La sua identità, tuttavia, è incerta e proteiforme, dal momento che ciascun quadro sembra rimandare a una persona differente (una terrorista, una madre disperata, una scultrice d'avanguardia, una bambina morta, etc.).

Con questo dramma *Crave* condivide una radicale scelta formale: il dissolvimento del costruito logico, verbale e tematico che nel teatro di impostazione naturalistico-psicologica faceva di ogni personaggio una persona reale dotata di specifici attributi, e la rottura del tacito patto per cui il drammaturgo si impegnava, nei limiti delle possibilità offerte dalla trama, a fornire allo spettatore tutti gli elementi utili a ricostruire le istanze, le motivazioni e le specificità caratteriali dei soggetti coinvolti nell'azione. Anche il dialogo, caposaldo del genere drammatico, viene svuotato della sua funzione comunicativo/performativa,⁶⁴ e le battute si susseguono come brani di un discorso interiore, mentre solo a tratti i personaggi sembrano interagire in un'effimera conversazione:

B: It's very nice. Will you make me one?

M: It's made of egg shells and concrete.

B: Will you make me one?

M: Concrete, paint and egg shells.

B: I didn't ask what it was made of, I asked if you'd make me one.

M: Every time I have an egg I stick the shell on there and spray it.

C: She sees through walls.

B: Will. You. Make. Me. One.⁶⁵

Tuttavia, in questo susseguirsi di voci, apparentemente insensato, esistono dei flebili fili narrativi, e allo spettatore spetta il compito di ricostruire le storie dei

⁶⁴ Si noti che Szondi faceva risalire la crisi del dramma moderno alla volontà, da parte dei drammaturghi, di rappresentare in teatro una condizione di isolamento e alienazione dell'individuo. Tale istanza, in termini formali, ostacolava l'esplicitarsi del dialogo tra i personaggi: "Nel Rinascimento, dopo la soppressione del prologo, del coro, e dell'epilogo, il dialogo divenne, forse per la prima volta nella storia del teatro (e insieme al monologo, che rimase episodico e non era quindi costitutivo della forma drammatica), la sola componente del teatro drammatico. [...] L'assoluto predominio del dialogo, cioè della comunicazione intersoggettiva del dramma, rispecchia il fatto che il dramma consiste esclusivamente nella riproduzione del rapporto intersoggettivo, e che esso ha per oggetto esclusivamente ciò che si manifesta in questa sfera. [...] La crisi del dramma nella seconda metà del secolo decimonono va attribuita anche – e non da ultimo – alle forze che fanno uscire gli uomini dal rapporto intersoggettivo e li spingono all'isolamento. Ma lo stile drammatico messo in crisi da questo isolamento è in grado di sopravvivergli, se gli esseri umani isolati, a cui formalmente dovrebbe corrispondere il silenzio, oppure il monologo, sono costretti, da fattori esterni, a ritornare alla dialogicità del rapporto intersoggettivo." (P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 10 e 79).

⁶⁵ S. Kane, *Crave*, cit. p. 161.

personaggi, attraverso gli indizi testuali offerti dall'autrice. È possibile, per esempio, associare a ciascuno dei quattro ruoli drammatici un genere sessuale: M e C sono sicuramente personaggi femminili (si riferiscono al proprio corpo parlando di mestruo e di gravidanza), A e B sono probabilmente uomini. In particolare, C, una giovane donna o addirittura una bambina, sembra avere alle spalle una storia di violenza e di abusi, che non riesce a dimenticare, ma nemmeno a raccontare. Il suo stupratore potrebbe essere A (che si confessa pedofilo), e in ogni caso i due personaggi sembrano essere in qualche modo legati tra loro da un rapporto di natura non chiara. M è alla ricerca di un compagno che possa darle un figlio. B ha probabilmente sofferto una delusione affettiva, ed ora manifesta una forte pulsione auto-distruttiva nell'uso eccessivo di alcool e sigarette.

Il tessuto linguistico, tanto sul piano lessicale quanto su quello sintattico, rivela accentuate affinità con la scrittura beckettiana. In particolare, l'autrice di *Crave* riesce a schiudere, attraverso frasi brevi e poco articolate, e mediante un lessico semplice e quotidiano, vasti universi semantici, e mostra pertanto di condividere l'esigenza "di riduzione, semplificazione, intensificazione"⁶⁶ della lingua, propria dell'autore di *Waiting for Godot*. In una recensione apparsa sul *Guardian* all'epoca della prima messa in scena, il critico Michael Billington metteva in luce le affinità fonico-ritmiche tra il testo della Kane e quello che forse è il più celebre tra i drammi di Beckett:

You can actually here the rhythms of [*Waiting for*] *Godot*:

"A: Life happens.

B: Like flowers,

C: Like sunshine,

A: Like nightfall.

C: A motion away,

B: Not a motion towards."⁶⁷

⁶⁶ C. R. Lyons, *Samuel Beckett*, London, Macmillan, 1983, p. 3.

⁶⁷ M. Billington, *Guardian*, 15-08-1998. La citazione da *Crave* è a p. 191. Saunders sostiene che Billington si riferisca, in particolare, al seguente brano da *Waiting for Godot*:

"VLADIMIR: They make a noise like wings.

ESTRAGON: Like leaves.

VLADIMIR: Like sand.

ESTRAGON: Like leaves.

[*Silence*]

VLADIMIR: They all speak together." (S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 62.)

Un altro stilema tipico del teatro beckettiano che ritroviamo in *Crave* (e che a ben vedere attiene anch'esso all'aspetto ritmico del testo), è l'occasionale interruzione del flusso di battute brevi a favore di ampi monologhi, che dischiudono improvvisamente il mondo interiore di uno dei personaggi e che pertanto posseggono l'incoerenza logico-sintattica tipica del flusso di coscienza. È il caso del lungo discorso sull'amore che viene fatto dal personaggio indicato come A:

A: And I want to play hide and seek and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when you eat my food and meet you at Rudy's and talk about the day and type up your letters and carry your boxes and laugh at your paranoia and give you tapes you don't listen ta and watch great films and watch terrible films and complain about the radio and take pictures of you when you're sleeping and get up to fetch you coffee and bagels and Danish and go to Florent and drink coffee at midnight and have you steal my cigarettes and never be able to find a match and tell you about the tv programme I saw the night before and take you to the eye hospital and not laugh at your jokes and want you in the morning but let you sleep for a while and kiss your back and stroke your skin and tell you how much I love your hair your eyes your lips your neck your breasts your arse your [...].⁶⁸

La particolare cura che, in *Crave*, l'autrice sembra dedicare alla musicalità del linguaggio⁶⁹, oltre che spiegare, in parte, la bellezza del dramma e, di conseguenza, la quasi unanime favorevole accoglienza da parte dei critici e del pubblico (nonostante si trattasse di un'opera dal significato alquanto oscuro), ne conferma il carattere sperimentale, rivelando l'esistenza di un modello letterario non drammaturgico. Come la stessa Sarah Kane ammise in più d'una occasione, infatti, il dramma si ispira direttamente a *The Waste Land*, il celebre poema pubblicato da T. S. Eliot nel 1922. La qualità drammatica del testo eliotiano è nota, in particolare per l'introduzione di voci parlanti che sembrano appartenere ad altrettante *dramatis personae* e che, per tale motivo, rappresentano una prima subliminale incursione nel "dramma in versi", cui Eliot si dedicò a partire dal 1932.

⁶⁸ S. Kane, *Crave*, cit., p. 169 (il monologo va avanti ancora per una pagina e mezza).

⁶⁹ In un'intervista, la stessa Kane rivelò di aver sperimentato in *Crave* l'uso drammatico di un linguaggio poetico: "I wanted to find out how good a poet I could be while still writing something dramatic. [The play was] deliberately an experiment with form, and language, and rhythm and music" (Johan Thielmans, "Reharsing the Future. Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone", in G. Saunders, *Love me or Kill Me'. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, cit., p. 101).

In *Crave*, Sarah Kane cita più di un verso di *The Waste Land*, ma, soprattutto, si appropria della concezione eliotiana di intertestualità e dell'uso del frammento come elemento costitutivo dell'opera letteraria, introducendo nel tessuto verbale parole, frasi e riferimenti, talvolta in lingua straniera, più o meno esplicitamente tratti da testi preesistenti. A differenza di quanto avviene nel poema di Eliot, però, che è corredato da un corposo apparato di note che fa luce sulle fonti delle diverse citazioni, la Kane sceglie di non allegare postille utili a spiegare il testo, limitandosi a fornire in nota la traduzioni delle frasi in lingua straniera. Questa scelta è senza dubbio motivata, in prima istanza, dalla natura drammatica del testo, e dalla volontà, da parte dell'autrice, di sperimentare l'effetto che un tessuto di citazioni più o meno note avrebbe avuto su un pubblico in teatro:

The play is quite obviously very heavily based and influenced on *The Waste Land*, and I had a choice of did I write a set of notes to go with the play to explain it: but what happened to T.S. Eliot [...] was that everyone got more interested in the notes than the poem because how can you understand the poem without them? And I really didn't want that to happen. Also I knew that the notes section would be longer than the script which would just be ridiculous. So I thought it's a very simple choice – either I explain everything, which means going into enormous detail about my own life, or I explain nothing.⁷⁰

Le parole, i suoni, i rimandi a testi biblici e shakespeariani, o anche i ritornelli della tradizione della musica popolare, insieme all'enigmatica presenza dei personaggi, alla loro fisicità dolente e apparentemente immotivata, mirano a suscitare nello spettatore emozioni forti, a prescindere dal processo di comprensione razionale delle storie narrate.

Oltre ai tratti formali che, come si è visto, *Crave* riprende direttamente da *The Waste Land*, è possibile riscontrare un'affinità anche tematica tra il dramma della Kane e il celebre poema eliotiano. Se, infatti, al centro dell'opera di Eliot vi è la percezione del crollo di un intero universo di valori e, al contempo, l'affermazione della poesia come vero e proprio strumento di salvezza e di redenzione (attitudine mirabilmente sintetizzata nel celebre verso “These fragments I have shored against

⁷⁰ D. Rebellato, “Brief Encounter Platform”, intervista a Sarah Kane, Royal Holloway College, London, 3 novembre 1998, in G. Saunders, ‘Love Me or Kill Me’. *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, cit., p. 104.

my ruins”⁷¹), eguale ironica ambiguità soggiace al sentimento che ispira *Crave*. Non a caso l’ossimoro è la figura retorica dominante nel dramma:

C: If I could be free of you without having to loose you.
[...]
C: Someone has died who is not dead.
[...]
M: Time is passing and I have no time.
[...]
A: And though she cannot remember she cannot forget.
[...]
A: The king is dead, long live the king.
[...]
A: Only love can save me and love has destroyed me.
[...]
A: My hollow heart is full of darkness.
[...]
M: Filled with emptiness.⁷²

Il mondo esterno all’individuo, che nei primi drammi si configurava come violento e ostile, sembra qui essere diventato del tutto indecifrabile. I personaggi hanno perduto ogni rapporto con la realtà, e posseggono come unica certezza la percezione del proprio dolore, insieme a un desiderio incommensurabile di amore.

La scrittura può liberare le intime pulsioni di questi esseri lacerati, ma non guarire la ferita dell’animo di chi si sia spinto tanto oltre in un’esperienza di annullamento e di disperazione:

A: Free-falling
B: Into the light
C: Bring white light
A: World without end
C: You’re dead to me
M: Glorious. Glorious.
B: And ever shall be
A: Happy
B: So happy
C: Happy and free.⁷³

⁷¹ T. S. Eliot, *The Waste Land*, v. 430.

⁷² S. Kane, *Crave*, cit., pp. 155, 157, 158, 167, 174, 175.

⁷³ Ivi, p. 200.

L'ultimo dramma di Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, fu rappresentato per la prima volta al Royal Court Theatre nel giugno del 2000. È un'opera assai innovativa sul piano formale, dal momento che si spinge, se è possibile ancora più di *Crave*, nella direzione di una disarticolazione del testo teatrale tradizionale e nella definizione di nuove regole drammaturgiche. Ma è anche un dramma coraggioso e terribile, perché affronta senza pudore il tema della depressione, e costituisce pertanto la testimonianza di una durissima esperienza personale di dolore e di malattia:

[*4.48 Psychosis*] is about a psychotic breakdown and what happens to a person's mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappear, so you no longer know the difference between your waking life and your dream life.⁷⁴

Com'è noto, Sarah Kane si uccise poco dopo averlo completato. Per questo motivo il testo è stato spesso interpretato come una sorta di testamento spirituale, o *suicide note*, nella fortunata definizione di Billington.⁷⁵

Eppure, se è vero che la componente autobiografica è assai presente in questo dramma, non bisogna cedere alla tentazione di leggere *4.48 Psychosis* soltanto come la cronaca del ricovero in una clinica psichiatrica – esperienza effettivamente vissuta in prima persona dalla Kane –, né come una pubblica giustificazione del gesto estremo che di lì a poco l'autrice avrebbe compiuto. Infatti, in primo luogo la Kane aveva cominciato a lavorare al dramma già dal gennaio del 1998, ed è improbabile, stando anche alle testimonianze di chi le era vicino, che già da allora avesse in mente il disegno di un suicidio da mettere in atto a breve termine (anche se la pulsione autodistruttiva era parte stessa della sua personalità). In secondo luogo, la cura dedicata alla scrittura di questo testo non fu inferiore a quella impiegata nella redazione dei drammi precedenti, come dimostra la qualità artistica dell'opera nel

⁷⁴ D. Rebellato, "Brief Encounter Platform", intervista a Sarah Kane, Royal Holloway College, London, 3 novembre 1998, in G. Saunders, 'Love Me or Kill Me'. *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, cit., pp. 111-112.

⁷⁵ M. Billington, "How do you Judge a 75-Minute Suicide Note?", *Guardian*, 30-06-2000.

suo esito finale. Inutile dire, infine, che l'autobiografismo è un elemento presente, pur se in diversa misura, in tutti i drammi della Kane.⁷⁶

Come avveniva in *Attempts on Her Life* di Martin Crimp, il testo non presenta alcuna suddivisione in *dramatis personae*: non esistono, di fatto, i personaggi. La prima edizione inglese, diretta da James Macdonald, prevedeva in scena tre attori. Più spesso il dramma è stato presentato come un monologo⁷⁷, ma la presenza, nel testo, di voci che sembrano provenire da soggetti diversi (anche se potrebbero tutte appartenere ad un'unica personalità scissa), fa sì che questa sia solo una delle letture possibili. Da questa prima radicale violazione delle regole della drammaturgia tradizionale derivano le tante innovazioni formali che fanno di *4.48 Psychosis* un'opera unica: un linguaggio che tocca vette poetiche altissime, e che poi scende nei più scuri anfratti dell'animo e del corpo umano; un tessuto verbale desunto dal lessico tecnico della medicina, re-interpretato e parodiato, con effetti esilaranti e tragici; echi del teatro surrealista e d'avanguardia, in sequenze apparentemente insensate di numeri o suoni, che però qui non sono altro che la riproduzione veritiera dei processi di pensiero di una psiche malata; la metafora del teatro come luogo di una *performance* mentale:

It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind

please open the curtains
.....⁷⁸

Attraverso questa opera, la Kane forniva un'ultima imponente testimonianza del proprio amore per l'arte drammatica, e della propria fiducia nelle possibilità della scrittura scenica di raccontare i recessi più oscuri della sensibilità umana, aprendo la strada ad un teatro forse ancora di là da venire.

⁷⁶ Alcuni critici, ad esempio, ritengono che vi sia un'accentuata componente autobiografica nella personalità della Cate di *Blasted*.

⁷⁷ Per esempio nelle già citate rappresentazioni italiane.

⁷⁸ S. Kane, *4.48 Psychosis*, in *Complete Plays*, cit., p. 245.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Edward Bond, David Hare, Sarah Kane:

- Bond E., *Plays*, vols. 1-6, London, Methuen, 1978/1998.
Bond E., *Letters*, vols. 1-5 (ed. by I. Stuart), London, Routledge, 1995/2001.
Stuart, I. (ed.), *Selections from the Notebooks of Edward Bond*, London, Methuen, 2000.
E. Bond, *Teatro* (a cura di M. C. Coco Davani), Genova, Costa & Nolan, 1985
Hare D., *Plays*, vols. 1-2, London, Faber and Faber, 1996/1997.
Hare, D., *Writing Left Handed*, London, Faber and Faber, 1991.
Kane S., *Complete Plays*, London, Methuen, 2000.
S. Kane, *Tutto il teatro* (a cura di L. Scarlini), Torino, Einaudi, 2000

Opere drammatiche citate:

- Ayckbourn A., *A Small Family Business* (1987), in *Plays 1*, London, Faber and Faber, 1995.
Beckett S., *Waiting for Godot* (1956), London, Faber and Faber, 1965.
Brecht B., *Madre coraggio e i suoi figli* (1939), *L'anima buona del Sezuan* (1953), *Il cerchio di gesso del Caucaso* (1955), tr. italiana: *I capolavori*, Torino, Einaudi, 1998.
Brenton H., Hare D., Wilson S., et al., *Lay By*, London, Calder & Boyars, 1972.
Churchill C., *Top Girls* (1982), *Serious Money* (1987), in *Plays 2*, London, Methuen, 1990.
Crimp M., *Attempts on Her Life* (1997), in *Plays 2*, London, Faber and Faber, 2004.
Jarry A., *Ubu roi, ou les Polonais* (1896), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.
Ibsen H., *Spettri* (1881), *Hedda Gabler* (1890), tr. italiana: Milano, Mondadori, 1960
Osborne J., *Look Back in Anger* (1956), New York, Bantam, 1977.
Pinter H., *The Birthday Party* (1958), *The Dumb Waiter* (1960), in *Plays 1*, London, Faber and Faber, 1989.
Sartre J. P., *Morts sans sépulture* (1947), in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1958.

Teorie del dramma e del teatro:

- Artaud A., *Il teatro e il suo doppio* (1958), Torino, Einaudi, 1968.
- Barker H., *Arguments for a Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1993.
- Beck J., Malina J., *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.
- Brecht B., *Scritti teatrali* (1957), Torino, Einaudi, 1962.
- Brook P., *The Empty Space* (1968), New York, Touchstone, 1996.
- Esslin M., *The Theatre of the Absurd* (1968), Harmondsworth, Penguin, 1980.
- Piscator E., *Il teatro politico* (1929), Torino, Einaudi, 1976.
- Shaw G. B., "The Quintessence of Ibsenism" (1891), in *Major Critical Essays*, London, Constable and Company, 1955.
- Stanislavskij K., *Il lavoro dell'attore su se stesso* (1926), Bari, Laterza, 2005.
- Szondi P., *Teoria del dramma moderno* (1956), Torino, Einaudi, 1962.

Studi critici:

- Allegri L., *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1993.
- Ansorge P., *From Liverpool to Los Angeles: On Writing for Theatre, Film, and Television*, London, Faber and Faber, 1997.
- Aston G., et al., *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*, Bologna, Clueb, 1983.
- Aston E., *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Bashō M., *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*, translated and introduced by N. Yuasa, Harmondsworth, Penguin, 1966.
- Benjamin W., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- Bertinetti P., *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.
- Bertinetti R., *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.
- Bettetini G., *Produzione di senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.

- Billington M., *One Night Stands. A Critic's View of Modern British Theatre*, London, Nick Hern Books, 1993.
- Brown J. R., *Modern British Dramatists: New Perspectives*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984.
- Bull J., "Adapting the Model: *Plenty* and *Licking Hitler*", in H. Zeifman (edited by), *David Hare. A Casebook*, New York and London, Garland Publishing, 1994.
- Bull J., *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Theatre*, London, McMillan, 1994.
- Buse P., *Drama and Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Carlson M., *Theories of the Theatre*, London, Cornell, University Press, 1984.
- Cases C., "Nota introduttiva" a B. Brecht, *I capolavori*, Torino, Einaudi, 1998.
- Castri M., *Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud*, Torino, Einaudi, 1973.
- Cohn R. , "Rare Hare, Liking Women", in H. Zeifman (edited by), *David Hare. A Casebook*, New York and London, Garland Publishing, 1994.
- Coult T., *The Plays of Edward Bond: a Study*, London, Methuen, 1977.
- D'Amico M., *Dieci secoli di teatro inglese*, Milano, Mondadori, 1981.
- Donesky F., *David Hare. Moral and Historical Perspectives*, Westport and London, Greenwood Press, 1996.
- Graig S. (ed.), *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, Ambergate, Amber Lane Press, 1980.
- De Marinis M., *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987.
- De Marinis M., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1992.
- Elam K., *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. inglese: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980).
- Eyre R., Wright N., *Changing Stages*, London, Bloomsbury, 2000.
- Ferguson F., *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Ferroni G. (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981.
- FitzPatrick Dean J., *David Hare*, Boston, Twayne Publishers, 1990.
- Hay M., Roberts P., *Edward Bond. A Companion to the Plays*, London, T.Q. Publications, 1978.
- Hay M., Roberts P., *Bond. A Study of His Plays*, London, Eyre Methuen, 1980.

- Hayman R., *Artaud and After*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Hayman R., *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett*, London, Secker and Warburg, 1979.
- Hayman R., *British Theatre since 1955: A Reassessment*, London, Oxford University Press, 1979.
- Homden C., *The Plays of David Hare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Innes C., *Modern British Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Itzin C., *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*, London, Methuen, 1980.
- Joyce J., *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggeri, Milano, Mondadori, 1992.
- Lo Gatto E. (a cura di), *Teatro russo*, Milano, Bompiani, 1955.
- Lyons C. R., *Samuel Beckett*, London, Macmillan, 1983.
- Maiorana S., *Lo spazio diviso*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Malkin J., *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Mazzocchi Doglio M., *Il teatro simbolista in Francia*, Roma, Abete, 1978.
- Melchiori G. (a cura di), *Le forme del teatro: contributi del gruppo di ricerca sulla comunicazione teatrale in Inghilterra* (5 voll.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979-89.
- Peter J., *Vladimir's Carrot. Modern Drama and the Modern Imagination*, London, Methuen, 1988.
- Restivo G., *La nuova scena inglese: Edward Bond*, Torino, Einaudi, 1977.
- Roberts P., *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Ruffini, F., *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Saunders G., *'Love Me or Kill Me'. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Segre C., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Serpieri, A., "Oltre il moderno: Samuel Beckett", in F. Marengo, (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Utet, 1995, vol. III.

- Sierz A., *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2000.
- Spencer J. S., *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Steiner G., *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti (1965), 1999.
- Stephenson H., Langridge N., *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*, London, Methuen, 1997.
- Tempera M. (a cura di), *Dal testo alla scena*, Bologna, Clueb, 1983.
- Trussler S., *Edward Bond*, Burnt Mill, Longman, 1976.
- Trussler S. (ed.), *New Theatre Voices of the Seventies*, London, Methuen, 1981.
- Tynan K., *Show People*, New York, Simon and Schuster, 1979.
- Vicentini C., *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981.
- Wandor M., *Post-war British Drama: Looking Back in Gender*, London and New York, Routledge, 2001.
- Zeifman H. (edited by), *David Hare. A Casebook*, New York and London, Garland Publishing, 1994.

Articoli e interviste:

- Billington M., "87 Deadly Sins", *Observer*, 22-11-1994.
- Billington M., "The Good Fairies Desert the Court's Theatre of the Absurd", *Guardian*, 20-01-1995.
- Bond E., Letter to the *Guardian*, 28-01-1995.
- Brady M., "Young playwright blasted for 'brutalist' debut work", *The Independent*, 20-01-1995.
- Churchill C., Letter to the *Guardian*, 25-01-1995.
- Crimp M. et al., Letter to the *Guardian*, 23-01-1995.
- Curtis N., "Random Tour in a Chamber of Horrors", *Evening Standard*, 19-01-1995.
- Grieg D., Letter to the *Guardian*, 24-01-1995.
- Gussow M., "A British Hedda?", *New York Times*, 20-04-1980.
- Innes C., "Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody", *Canadian Theatre Review*, XXIII (1979).

- Innes C., "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody", *Modern Drama*, XXV (1982).
- Kingstone J., "Shocking Scenes in Sloane Square", *The Times*, 20-01-1995.
- Klein H., "Edward Bond: an Interview", *Modern Drama*, XXXVIII, 3 (1995).
- Nightingale B., "An Angry Young Briton of the 80's Brings His Play to New York", *New York Times*, 17-10-1982.
- Olivier L., Letter to the *Observer*, 21-11-1965.
- Pinter H., "Life in the Old Dog Yet", *Daily Telegraph*, 16-03-1995.
- Rademacher F., "Violence and the comic in the plays of Edward Bond" *Modern Drama*, XXIII (1980).
- Serpieri, A., "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", in *Strumenti critici*, XI, 1977.
- Spenser C., "Awful Shock", *Daily Telegraph*, 20-01-1995.
- Tinker J., "This Disgusting Feast of Filth", *Daily Mail*, 19-01-1995.
- Wardle I., "Upsetting our Idols", *The Times*, 14-03-1969.
- Wardle I., "Review of *Plenty*", *The Times*, 13-04-1978.