

Teatro

Drammaturgia di tenero orrore

La nuova rabbia ha radici antiche

di Ferdinando Taviani

Sarah Kane

TUTTO IL TEATRO

a cura di Luca Scarlini,
trad. dall'inglese di Barbara Nativi,
pp. 223, Lit 22.000,
Einaudi, Torino 2000

Si dice che per distinguersi dal cicaleccio della cosiddetta società dello spettacolo, e cantare davvero, il teatro dovrebbe essere "necessario". Il teatro di Sarah Kane lo è. Se sia o no "bello" diventa quindi una domanda un po' futile: la "necessità" è qualcosa che il lettore avverte e da cui viene inquietato. Non rinnega l'estetica, semmai l'attraversa, e va a colpire in un punto che sta più in là, in quell'eco della mente dove la poesia si rivela come morso e rimorso. In altre parole: come verità.

Tutto il teatro di Sarah Kane consiste in cinque testi, scritti nella seconda metà degli anni novanta: *Blasted* (tradotto con *Dannati*), *Phaedra's love*, *Cleansed* (tradotto con *Purificati*), *Crave* (Febbre), *4:48 Psychosis* (*Psicosi delle 4 e 48*). L'autrice si è suicidata a ventott'anni, nel febbraio del 1999. Certe vergogne dei critici è bene ricordarle, così viene spesso citata la definizione con cui Jack Tinker, sul "Daily Mail", s'era illuso di distruggere *Blasted* nel 1995: "Un disgustoso banchetto di porcherie".

A Sarah Kane, intanto, veniva riconosciuta la determinazione, l'ardire e l'autorevolezza d'una vera maestra della drammaturgia contemporanea. Vi è in lei un poderoso impasto di nuova rabbia e possesso delle vecchie tradizioni, di iconoclastia e culto delle immagini. Basta leggere l'articolo pubblicato da un drammaturgo della sua stessa generazione, Mark Ravenhill, sulla rivista tedesca "Theater Heute", nell'aprile 1999 (tradotto nel *Patalogo* 22, 1999, della Ubilibri), per ritrovare la sensazione di stupore e di rispetto che i testi estremi di Sarah Kane potevano suscitare. Soprattutto una sorta di sgomento: erano poesia. Edward Bond, in un articolo su "The Guardian" del gennaio 1995, diceva che *Blasted* l'aveva commosso e di fronte alla potenza di quella rivoluzionaria poesia della scena pensava a Rimbaud e al suo genio precocemente interrotto.

Quello di Sarah Kane è un teatro dell'orrore. Sesso, violenze, stupri, corpi oscenamente sbranati e amputati, tutto quel che di peggio è sparsamente accennato nei telegiornali, qui viene convocato come una sonda per esplorare il tempo e l'intimità. A tutta prima le cose vanno male: il lettore si sente urtato. È allora spinto a sminuire l'urto attribuendolo alla ricerca dell'effetto, o magari riconducendolo al *grand guignol* e alla *pulp fiction*. Si rende poi conto che sono riferimenti impropri, un modo

come un altro per banalizzare la scossa che questo teatro procura. Lo si potrebbe definire post-moderno? o non è invece proiettato nel futuro, pronto per il Duemila? Viene comunque di lontano: dal Rinascimento, dalla tradizione elisabettiana e giacobita, dalla teorizzazione dell'orrore di Giraldo Cinzio, dal filone seneciano che percorre lo sperimentalismo tragico occidentale. E da Artaud: sembra utilizzare la stessa bussola di Artaud quando si orientava sui tragici inglesi posteriori a Shakespeare e su Shakespeare stesso, ma prosciugato dalla sua psicologia e dalla nostra sociologia.

spetta, questo libro dovrebbe leggerlo. Vi troverà forse il solo caso, dopo Beckett, d'una drammaturgia capace di suscitare attorno a sé, con le sole sue forze, senza l'ausilio di teorie e di progetti, un'idea radicale e completa di teatro. È certamente teatro-informa-di-libro. È anche adatto alla forma-spettacolo?

Ci si può chiedere, per esempio, se le immagini che l'autrice evoca nei suoi testi abbiano poi la possibilità di trasformarsi in atti scenici altrettanto efficaci. Queste figure dilaniate, per tradursi fisicamente sulla scena richiedono trucchi. Non sarà che funzionano meglio sulla carta e nella mente del lettore che non nella materializzazione della scena? È la domanda che si poneva anche Alessandra Vindrola, qualche anno fa, recensendo un'antologia del *Nuovo teatro inglese* pubblicata da Ubilibri (cfr.

pause di tenerezza, di incoscienza, di piacere elementare e di metafisico o misericorde spossamento. I corpi degli attori e delle attrici dovrebbero essere in grado di essere sostituiti dalle fattezze dei corpi di Francis Bacon. Lo stesso vale per *Phaedra's love* e per *Cleansed*. Non è che il cinema renderebbe meglio l'effetto? No. Recentemente ho visto uno spettacolo di teatro che mi ha fatto toccar con mano quel che avrei già dovuto sapere: che il trucco teatrale, proprio quand'è illusionisticamente accurato, esaspera una tensione fra consapevolezza della finzione e consapevolezza della realtà che produce pensiero, e che nel cinema invece si confonde. (Lo spettacolo era *L'Iliade* del boliviano Teatro de los Andes, testo e regia di César Brie. Con Sarah Kane non c'entra, non ne sarei però così sicuro. E comunque uno dei grandi spettacoli dell'anno, ha girato l'Italia due mesi a

30 aprile al 30 maggio del 1998 (in Italia: lettura scenica al Teatro dell'Elfo di Milano, novembre 1998); *Crave* è andato in scena al Traverse Theatre di Edimburgo nell'agosto del 1998 (in Italia: regia di Barbara Nativi, luglio 2000); *4:48 Psychosis*, postumo, pubblicato nel 2000, è andato in scena al Royal Court Theatre dal 24 giugno al 15 luglio 2000.

L'elenco potrebbe allungarsi (la versione tedesca di *Crave*, per esempio, con la regia di Thomas Ostermeir per la Schabbühne di Berlino, era presente nell'aprile scorso a Taormina Arte). Ma mi sono tenuto all'essenziale anche per sottolineare la ricorrente presenza del Royal Court Theatre. Fra le istituzioni teatrali europee è quella che con più continuità, più coraggio e con più scandalo (fin da *Saved* di Bond, nel 1965) ha cercato di suscitare e soprattutto di difendere la nuova drammaturgia. Per quest'opera di difesa, più ancora che per quella di promozione, nel maggio del 1999, a Taormina, l'istituzionale Royal Court Theatre ha ricevuto il Premio Europa per le nuove realtà teatrali.

Nel modo italiano di discorrere sul teatro, si continua spesso a usare l'insulsa contrapposizione fra teatro basato sui testi e teatro senza testi. Ipocrita, più che insulsa, perché traveste i termini del problema: la presenza dell'autore letterato non è, per il teatro, né un bene né un male. Non è neppure più un uso indiscusso, una tranquilla ovvietà. Il problema è che la scrittura drammaturgica non ha più un diritto assodato e quindi deve volta per volta dimostrare la propria necessità. Il che è molto scomodo, perché destituisce d'interesse i prodotti medi.

Nell'idea globale di teatro che i cinque testi di Sarah Kane concretizzano, c'è anche un modello di relazione fra testo e messinscena, innanzi tutto perché i suoi testi sommuovono e mettono a rischio gli usi e le competenze degli addetti allo spettacolo: li obbligano a prendere posizione assai prima di obbligare a ciò anche gli spettatori. Negli ultimi due testi, la Kane erode le distinzioni fra personaggio e personaggio, fra l'una voce e l'altra, e mentre travasa il suo teatro dell'orrore dal mondo dei corpi a quello dei pensieri, continua a lavorare da orefice della lingua e degli intrecci. Raffina sempre più la tensione fra la ferrea precisione del tema e delle parole, e la loro capacità (malgrado ciò e per ciò) di disseminare variazioni e permettere improvvisi salti di dimensione.

Uno dei personaggi di Sarah Kane definisce se stesso un "paria della ragione". *Cleansed* è dedicato "ai pazienti e al personale di E S 3". Una delle voci di *Crave* dice quasi *en passant* che il luogo in cui si sta svolgendo il dialogo è "E S 3". Una nota ci avverte che è la sigla dell'ospedale psichiatrico in cui l'autrice fu ricoverata. Sono notizie che uno vorrebbe non dare, per non rischiare di trasformare in un caso clinico quel che è invece un caso di raffinatissimo e coraggioso artigianato. E che d'altra parte conviene ricordare per suggerire un'idea di quale possa essere la qualità della poesia di Sarah Kane, quale possa essere la sua laconica necessità. ■



L'autrice mira al registro tragico senza letterariamente truccheggiare, usando il materiale orripilante. Detto così sembra un'ingenuità. E come tutte le ingenuità, quando vengono portate fino in fondo con maestria, anche questa diventa una potente invenzione. L'orripilante di Sarah Kane è "ingenuo" perché è preso sul serio ed è in diretta, discende dalle tradizioni senza strizzar loro l'occhio. Non è mai metaletteratura. Non è neppure fine a se stesso: si coniuga con una tenerezza esausta che s'alza in volo malgrado e attraverso l'orrore. Questo orrore che respira un'altra aria, lungi dall'arrovellarsi nel *grand guignol*, esplora i confini e confina con il sacro.

Chiunque si interessi di teatro, quali che siano le sue preferenze, i generi che ama, le idee che s'a-

"L'Indice", 1998, n. 4). "È curioso - notava - che il dubbio sull'efficacia della comunicazione teatrale non tocchi questi giovani". Anch'io non riuscivo a rimuovere questo dubbio, mentre ero preso dalla lettura del primo testo di Sarah Kane, quello che nel 1995 scatenò il primo scandalo e rivelò il suo valore.

C'è una camera d'albergo al centro d'una città sventrata dalla guerra civile, in una delle bosnie che sminuzzano o diluiscono la catastrofe mondiale di cui s'aveva tanta paura nella seconda metà del "secolo breve". La camera viene bombardata. Nel pavimento sommosso è stata piantata la croce d'una sepoltura. I caratteri della guerra più peculiarmente umani (nel senso di "della specie umana"), dalla violenza sessuale al cannibalismo, si alternano con

teatri gremiti, senza che la critica nazionale se ne accorgesse. La critica: che poi lamenta il crescente disamore dei lettori e dei direttori di giornale).

L'intero teatro di Sarah Kane, ad ogni modo, è stato rappresentato. Riferisco e integro i dati riportati dai curatori del libro: *Blasted* è stato in scena al Royal Court Theatre di Londra dal 12 gennaio al 4 febbraio del 1995. In Italia, è stato rappresentato da Barbara Nativi, la sua traduttrice, al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino nel settembre 1997; *Phaedra's love* è andato in scena al Gate Theatre di Londra nel maggio 1996, con la regia dell'autrice (in Italia: Roma, Teatro della Cometa, giugno 2000, regia di Marinella Anacleto); *Cleansed* è stato in scena al Royal Court Theatre dal