

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI

Ciclo XXV

**Settore Concorsuale di afferenza:** 10/C1

**Settore Scientifico disciplinare:** L-ART/05

TITOLO TESI

Il teatro di Sarah Kane fra biografia, performance e scrittura

**Presentata da:** Giovanni Octavio Covelli Meek

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Guglielmo Pescatore**

**Gerardo Guccini**

**Esame finale anno 2014**



## INDICE

<b>Introduzione</b>	1
---------------------	---

### CAPITOLO I

#### PANORAMA DEL TEATRO BRITANNICO (1945 - 1960)

1. Il secondo dopoguerra	5
2. Beckett, Osborne e Brecht, momenti di trasformazione	8
3. I primi arrabbiati	9
4. Teatro Politico e Teatro della Crudeltà. Gli anni sessanta	11
5. Compagnie	
5.1 Il <i>Theatre Workshop</i>	12
5.2 <i>English Stage Company/Royal Court Theatre</i>	18
6. Drammaturghi	
6.1 John Osborne	21
6.2 Arnold Wesker	24
6.3 John Arden	28
6.4 Edward Bond	33
7. Situazione economica del teatro inglese – <i>Arts Council</i>	36

### CAPITOLO II

#### UNA NORMALITÀ PERICOLOSA.

#### INDAGINE BIOGRAFICA PER DOCUMENTI E IMMAGINI

1. Infanzia	39
2. Presenza della stampa nella famiglia Kane	40
3. Dio, Amore: percorsi verso la redenzione	45
4. Scuola o teatro?	49
5. <i>“Dentro le mura di cinta del campus universitario”. Anni di formazione</i>	50

6. Il teatro della catastrofe. Origini della nuova generazione teatrale inglese	52
7. Bristol 1989, focolaio d'innovatori teatrali	54
8. Barker, un punto di riferimento	60
9. Al di fuori dell'università di Bristol. Le prime regie universitarie di Sarah Kane	65
10. L'incipit della drammaturgia. I primi monologhi	70
11. Regia del <i>Macbeth</i>	74
12. Seconda visita al <i>Fringe Festival</i> di Edimburgo	77
13. Birmingham. Il lungo processo di <i>Blasted</i>	82
14. Londra, il <i>Royal Court Theatre</i> e lo scandalo di <i>Blasted</i>	92
15. Analisi iconografica di <i>Blasted</i> . Sarah Kane dramaturg?	105
16. <i>Skin</i> : Una proposta cinematografica	118
17. Il ritorno ai classici, <i>Phaedra's Love</i>	121
18. Il cielo è così grigio. Verrebbe voglia di piantarci un chiodo e impiccarsi. La regia del <i>Woyzeck</i>	126
19. <i>Cleansed</i> : morire d'amore	130
20. <i>Crave</i> , un monologo a più voci	135
21. <i>4.48 Psychosis</i> , scriverla mi ha ucciso	140

### CAPITOLO III

#### INTORNO AL TEATRO DI SARAH KANE OGGI

1. <i>Sarah Kane Festival</i>	149
2. Piacenza, focus Kane	154
3. Variazioni sul mito	155
4. Sarah Kane nello studio dello psicologo	158
5. Sarah Kane alla radio	160
6. La drammaturgia musicale di Sarah Kane	161
<b>Appendice iconografica</b>	163
<b>Bibliografia</b>	195





## INTRODUZIONE

Il presente studio rivisita il profilo drammaturgico e teatrale di Sarah Kane, *enfant terrible* dello spettacolo britannico degli anni Novanta. Drammaturga nota al livello internazionale per via della testualità dirompente e l'uso di un immaginario saturo di quotidianità e violenza.

Per comprendere l'opera di Sarah Kane è fondamentale inquadrare la sua figura nel contesto del teatro inglese contemporaneo: realtà culturale tradizionalmente fondata sulla figura dell'autore e della drammaturgia scritta. Già a partire dagli anni Cinquanta, una prima generazione di giovani arrabbiati aveva rinnovato la scena immettendo tra le tematiche degli spettacoli contenuti più vicini alla sensibilità giovanile e alle problematiche del movimento operaio. A questa prima leva di ribelli, altre ne erano seguite fino a includere la generazione della Kane (David Greig, Mark Ravenhill, Vincent O'Connell).

Il presente studio confronta il vissuto dell'autrice con il suo corpus drammatico, analizzando le relazioni tra diversi raggruppamenti di dati e realtà: l'ambiente familiare, i temi e i personaggi delle opere, l'attività attoriale e registica della Kane durante il periodo universitario, i suoi testi e autori teatrali di riferimento, presenze che, conosciute negli anni giovanili, riemergeranno all'interno dei drammi.

Questa prospettiva d'indagine ha consentito di acquisire conoscenze originali sul conflittuale rapporto fra Sarah Kane e il giornalismo e, allargando lo sguardo alle dinamiche formative dei drammaturghi anglosassoni, sulla fondamentale influenza esercitata dai campus universitari e dalla loro cultura teatrale. Pare ora opportuno anticipare, per maggiore chiarezza espositiva, entrambi gli argomenti. Da un lato, Sarah Kane si confronta fin dalla prima infanzia con la pratica del giornalismo (professione che svolgevano entrambi i suoi genitori), venendone durevolmente influenzata come risulta dai suoi testi drammatici e dal suo pensiero. Dall'altro, proprio la critica giornalistica, dopo aver misconosciuto le opere della drammaturga, ha reagito all'impatto mediatico della sua morte, generando "il caso Kane".

Per quanto riguarda l'azione dei campus universitari sul teatro anglosassone e, in particolare, su quello della Kane, va osservato che gli spettacoli recitati e messi in

scena dalla drammaturga nelle università di Bristol e di Birmingham sono stati molto più d'un primo avvicinamento alla pratica scenica. La drammaturgia della Kane, infatti, non solo sviluppa possibilità e germi tematici incontrati nel corso di questi approcci, ma si compie all'interno di reti relazionali e sistemi d'allestimento conformati e/o consentiti dalla struttura dell'università britannica, dove, accanto alle attività didattiche e di apprendimento teorico, si sviluppa una densa vita sociale, che trova nelle attività pratiche e negli apprendimenti artistico/teatrali fondamentali fulcri di aggregazione. Se anche la drammaturga si è sempre rapportata in modo problematico e teso al livello della didattica, il campus universitario le ha comunque offerto spazi decisivo di formazione. Proprio durante gli studi universitari, Sarah Kane compone i suoi primi testi – *What She Said*, *Comic Monologue*, *Starved* –, recita in *Victory* e si cimenta con la regia, dirigendo la messa in scena di *Macbeth*.

Nel contesto di questo percorso biografico, la figura drammaturgica della Kane non si definisce a partire da una scelta professionale, ma dall'immersione in un contesto formativo che, pur interno al campus, si contrappone agli insegnamenti teorici, integrando recitazione, regia e critica. Quella affrontata degli studenti inglesi, è una teatralità completa che porge con naturalezza le sue complesse gamme espressive agli impulsi e all'acre individualità della prima giovinezza.

Per poter analizzare le competenze di Sarah Kane in quanto attrice, regista e dramaturg, si è qui fatto riferimento a documenti iconografici prevalentemente inediti e frutto d'una ricerca di prima mano. Questi, confrontati alle didascalie esplicite ed implicite dei testi drammatici, e integrati da varie fonti (recensioni e testimonianze dirette), hanno consentito di valutare gli spessori puramente performativi in cui si è sviluppato il teatro della nostra drammaturga.

Lo studio che segue si articola in tre sezioni. La prima ripercorre le svolte della drammaturgia inglese del secondo dopoguerra, affrontando Beckett, la prima generazione dei giovani arrabbiati (Osborne, Arnold Wesker, John Arden, Edward Bond), la diffusione di un teatro di matrice politica e di una diversa teatralità di origine artaudiana, la situazione economica del teatro inglese dopo la creazione dell'*Arts Council*. Particolare attenzione è dedicata alle evoluzioni di una giovane compagnia universitaria (il Theatre Workshop) e dell'English Stage Company (che diventerà Royal Court Theatre).

La seconda sezione, invece, indaga la biografia della Kane ricorrendo a documenti e a immagini in parte inedite, che recuperano e intessono alla vicende culturali della

drammaturga i preziosi filamenti dei primi spettacoli giovanili. In questa sezione si sono ricostruiti sia i rapporti con il giornalismo che gli ambienti teatrali dei campus universitari di Bristol e di Birmingham, che hanno influenzato in modo determinante il panorama della drammaturgia anglosassone. In conformità all'impianto della tesi, si è scelto di non trattare le drammaturgie della Kane in quanto forme estetiche indipendenti, ma esaminarle nel quadro dei sistemi relazioni e delle pratiche rappresentative. Così, il primo allestimento di *Blasted*, cui è dedicato un paragrafo specifico, si risolve nell'analisi dei rapporti fra la Kane, il regista e l'ensemble.

La terza parte esamina la presenza attuale delle Kane al livello delle pratiche sceniche e delle elaborazioni culturali. Per sostanziare quest'oggetto di indagine si sono passati in rassegna gli spettacoli rappresentati all'ultima edizione del festival dedicato alla Kane, ed anche numerose iniziative (anche di carattere scientifico) dedicate alle drammaturga. Da una parte, si è qui evidenziata l'importanza del teatro dei dilettanti per la diffusione dei suoi testi, dall'altra, si sono esaminati gli addentellati fra diversi orientamenti del pensiero contemporaneo e l'identità complessiva della Kane, ancor oggi presente in quanto psiche manifestata dal corrispondersi delle opere e dei gesti esistenziali.



# CAPITOLO I

## PANORAMA DEL TEATRO BRITANNICO (1945 - 1960)

### 1. Il secondo dopoguerra

Il secondo dopoguerra è stato un periodo di importanti trasformazioni per i teatri europei e d'impronta occidentale: appaiono nuove strutture (come il *Berliner Ensemble* di Bertolt Brecht, il *Théâtre National Populaire* di Jean Vilar e il *Piccolo Teatro* di Milano), si producono movimenti artistici (tali sono la Pop Art inglese, la Performance americana e l'arte informale europea) e d'opinione (come il Gruppo Forma <sup>1</sup> in Italia, il Gruppo 47<sup>2</sup> in Germania, e il gruppo Dau al Set<sup>3</sup> in Catalogna), vengono profondamente rinnovati sia i linguaggi della scena che le tecniche del mestiere teatrale. Tuttavia, il teatro inglese appare impermeabile alle tensioni del periodo. Almeno fino alla metà degli anni Cinquanta esso continua infatti a praticare forme sceniche d'intrattenimento "borghese". I principali generi che attraggono il pubblico inglese dal primo dopoguerra fino al 1955 sono: «[...]le *well-made plays* di Rattigan, i versi nel salotto di T. S. Elliot, le eleganti messinscene di Coward i *musical* e i gialli di Agatha & Co»<sup>4</sup>. A parte George Bernard Shaw che da fine Ottocento si è proposto di portare avanti una dura lotta contro il romanticismo seguendo i principi del teatro di Ibsen e del naturalismo, motivo che lo fa spiccare tra gli autori di quel tempo. L'ideologia politica di Shaw, seppur variabile in convenienza dei diversi momenti storici che ha attraversato durante la sua vita, rimane relativamente ferma nella «[...]richiesta di una trasformazione profonda della società

---

<sup>1</sup> Movimento nato a Roma che riprende il suo nome dalla rivista "Forma" che ebbe la sua prima ed unica uscita a marzo del 1947. Gli artisti del gruppo Forma si dedicano alla ricerca astratta e dichiarano il valore estetico della forma pura quale fine dell'opera d'arte.

<sup>2</sup> Il movimento culturale nato a Monaco di Baviera costituito nella sua maggior parte da intellettuali emergenti di sinistra (tra i quali Friedrich Dürrenmatt, Günter Grass e Peter Weiss) che avevano l'intenzione di far risorgere la cultura tedesca dalla repressione esercitata dall'intervento nazista.

<sup>3</sup> Gruppo creato nel 1948 a Barcellona il quale ha avuto una forte connessione con i surrealisti e i dadaisti e sottolineava l'importanza della coscienza e incoscienza nella propria produzione artistica.

<sup>4</sup> Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro il Novecento*, vol. III, G. Einaudi, 2001, p. 255.

borghese e la critica radicale dei suoi valori[...]».<sup>5</sup> Di genere melodrammatico nei suoi drammi

[...] completa lo smascheramento dell'eroe drammatico, e la distruzione della fede nei grandi testi teatrali. Tutto ciò che è puramente decorativo, vistosamente eroico, sublime e idealistico con lui diventa sospetto; ogni sentimentalismo e distacco dalla realtà si rivelano inganni e imposture.<sup>6</sup>

Il teatro ufficiale ha il suo centro nella capitale, in particolare, nell'area del West End<sup>7</sup>, che ne coltiva le tendenze moralistiche e conservatrici, coinvolgendo un pubblico appartenente alla media e alta borghesia; la periferia londinese, invece, rimane al momento priva di teatri. A differenza di quanto accade nei principali paesi europei, in Inghilterra non sono le grandi città a produrre le principali spinte al rinnovamento teatrale, bensì i piccoli e medi centri e le città universitarie. Nelle città di provincia e nei centri universitari si sviluppa un circuito teatrale parallelo a quello ufficiale che raccoglie un pubblico in prevalenza formato dalla classe colta, agitata da un profondo fermento politico e culturale.

Il teatro imperante non rifletteva la situazione della crisi del dopoguerra: attraverso la censura, la scena teatrale era politicamente manipolata per creare negli spettatori un mondo fittizio che non rispecchiava la difficile situazione di decadenza nella quale si trovava l'impero britannico.

A metà degli anni Cinquanta il teatro inglese verifica una svolta multiforme. Da un lato, mutano i valori rappresentati nella scena ufficiale e nasce un teatro che presta la sua voce alla generazione dei giovani, un vivace momento di rinnovamento nella sperimentazione scenica, ma soprattutto drammaturgica, che capovolge le tematiche del teatro realizzato fino a quel momento; gli artisti privilegiano come forma di comunicazione per descrivere la realtà presente una testualità drammatica fondata sul realismo sociale. Dall'altra, si verifica, come vedremo meglio in seguito un'apertura alle innovazioni europee.

---

<sup>5</sup> Ivi, III:p. 211.

<sup>6</sup> Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte: Rococò, neoclassicismo, romanticismo, arte moderna e contemporanea*, vol. II, Einaudi, 1964, p. 443.

<sup>7</sup> L'area del West End londinese si contrappone all'area periferica operaia situata al nord del Tamigi, è situata, infatti, nella zona centrale di Londra, dove si concentra una grande quantità di sale teatrali, nella maggior parte dei casi di carattere commerciale.

I rinnovatori del teatro inglese sono, per la maggior parte, studenti universitari che hanno beneficiato delle riforme laburiste nell'ambito dell'istruzione<sup>8</sup>, usufruendo dei sussidi rivolti alle classi meno abbienti; alla base di quest'innovazione risiede la rabbia dei giovani che sovraffollano le aule universitarie, conseguenza della percezione dell'abissale distacco tra il mondo irrealizzato rappresentato nel teatro e la realtà disfatte del loro presente.

Sin dalla sua formazione in età elisabettiana, il teatro inglese ha il suo fulcro nella figura del drammaturgo professionale, ma, dalla fine degli anni Venti, nascono realtà teatrali che rivoluzionano tale ruolo, rivedendone i modi e le competenze. La nuova attenzione ai contenuti sociali influenza sia le forme sia i temi della drammaturgia e, con essi, la concezione della figura del drammaturgo per come era stata intesa fino a quel momento.

Lo status del drammaturgo si afferma nella sua relazione con la scena teatrale e, allo stesso tempo, riceve un nuovo stimolo creativo; emerge infatti una seconda rivoluzione del teatro inglese (per la prima rivoluzione faccio riferimento a quella guidata da Bernard Shaw e Gordon Craig), un nuovo modo di concepire il teatro.

L'aumento dell'interesse per le forme del teatro popolare<sup>9</sup>, fondato sulle logiche teatrali del gruppo, hanno aiutato a generare un terreno fertile per queste trasformazioni, un teatro che affonda le proprie radici nell'epoca vittoriana e si sviluppa fino a trovare il suo apice con la fondazione dei gruppi agit-prop tali come il *Theatre Workshop*, fondato nel Quarantacinque da Ewan MacColl e Joan Littlewood.

Le forme del teatro popolare tra gli anni 1890 e 1940 erano in debito con i loro predecessori vittoriani, ma hanno anche fornito un fertile terreno per gli usi

---

<sup>8</sup> Nel 1944 James Chuter Ede, segretario parlamentare dell'ufficio di educazione e uomo politico appartenente al partito laburista lavorò, insieme al conservatore Rob Butler, all'elaborazione del *1944 Education Act*, meglio conosciuto come *Butler Act*. Uno dei risultati più innovativi della legge era quello di istruire e mobilitare sia le donne che la classe operaia. Effetto di questa politica è stata l'apertura di nuove scuole per questi settori della popolazione più vulnerabili e una percentuale molto più alta di persone ha potuto accedere all'istruzione universitaria. Questo nuovo riassetto culturale ha creato nella classe operaia una maggiore consapevolezza rispetto alla svantaggiata posizione sociale alla quale apparteneva fino a quel momento. Per maggiori approfondimenti si consiglia la lettura dei testi R. J. Unstead, *A Century of Change: 1837--today*, A. & C. Black, 1967 e Michael Barber, *The making of the 1944 Education Act*, Cassell Educational Ltd., 1994.

<sup>9</sup> La definizione di teatro Popolare è stata coniata in Francia da Romain Rolland nel saggio dal titolo *Le Théâtre du peuple* (1902). In Inghilterra il fenomeno del teatro popolare si sviluppa intorno alla fine degli anni Venti con i gruppi di teatro di strada, conosciuti sotto la etichetta di *agitprop*. Nel 1945 con la fondazione del *Theatre Workshop*, il teatro popolare entra a far parte del progetto fondante dei gruppi di teatro professionisti. Per approfondire sulla tematica del teatro popolare consigliamo la lettura di Joel Schechter, *Popular Theatre: A Sourcebook*, Routledge, 2003

popolari dei nuovi media elettronici nella seconda metà del XX secolo. Si potrebbe anche suggerire che lo spettacolo dal vivo, come tutto in questo periodo, era un fenomeno luminal, fornendo nuovi tipi di “mezzo e mezzo” per l'evoluzione delle performance popolari.<sup>10</sup>

D'altra parte, fin dai suoi esordi, nel 1952, l'*English Stage Company*, sotto la guida di George Devine, che:

[...] si è ispirato al lavoro di Harley Barker e John Eugene Vedrenne (che ha prodotto nuove opere di Bernard Shaw e Howard Barker insieme agli scritti di Ibsen, Gerhart J. R. Hauptmann, William Yeats e altri nel *Royal Court Theatre* tra il 1904 e il 1908).<sup>11</sup>

E si propone di dar voce ai giovani drammaturghi offrendo loro la possibilità di veder messo in scena nello storico spazio del *Royal Court* il loro scontento fatto dramma.

## 2. Beckett, Osborne e Brecht, momenti di trasformazione

Tre sono gli avvenimenti più rappresentativi del cambiamento che disegnerà la nuova rotta del teatro britannico, tutti aventi luogo nella capitale inglese: il 3 agosto 1955, nell'*Arts Theatre*, per la regia di Peter Hall, è rappresentato per la prima volta sulla scena inglese *Waiting for Godot* di Samuel Beckett; l'anno successivo, l'8 maggio, nel *Royal Court Theatre*, viene messa in scena l'opera *Look Back in Anger*

---

<sup>10</sup> «The forms of popular theatre between the 1890s and 1940s were indebted to their Victorian predecessors but also provided a seedbed for popular uses of the new electronic media in the second half of the twentieth century. One might even suggest that live entertainment as whole in this period was a luminal phenomenon, providing new kinds of 'betwixt-and-between' for the evolution of popular performance itself.» Jane Milling, Peter Thomson, Joseph W. Donohue, *The Cambridge History of British Theatre 3 Volume Hardback Set*, CAMBRIDGE University Press, 2005, p. 109.

<sup>11</sup> «Inspired by the work of Harley Granville Barker and John Eugene Vedrenne (who produced new plays by Shaw and Barker alongside the work of Ibsen, Hauptmann, Yeats and others at the Royal Court Theatre between 1904 and 1908)» «English Stage Company/Royal Court Theatre Archive. Catalogue of records in the V&A Department of Theatre and Performance», s.d., <http://www.vam.ac.uk/vastatic/theatre/archives/thm-273f.html>

di John Osborne; infine, sempre nel 1956, approda a Londra la tournée del *Berliner Ensemble* di Bertolt Brecht.

Questi eventi hanno riformulato gli assetti del teatro inglese spostandone gli assi fondanti in una direzione caratterizzata in senso sociologico, critico e fondamentalmente politico; dei tre avvenimenti citati, l'ultimo, ossia l'arrivo del *Berliner* a Londra nell'estate del 1956, è sicuramente quello più significativo: al *Palace Theatre* vennero presentati *Il cerchio di gesso del Caucaso*, *Madre Coraggio e i suoi figli* e *Trombe e tamburi*, che suscitavano un forte interesse per l'opera drammatica e teorica dello scrittore tedesco, morto poco tempo prima.

Fino ad allora l'opera teorica e drammaturgica di Brecht era quasi sconosciuta nel mondo anglosassone, fatta eccezione per la pubblicazione sulla rivista *Life and Letters Today* (1936) dell'articolo di Eric Walter White sulla poetica dell'autore accompagnato dalla traduzione di *Alienation in Chinese Acting*, e per alcune messe in scena di frammenti di testi da parte di gruppi non professionisti e per la produzione, nel 1955, di *Mother Courage and her Children* del *Theatre Workshop*; la divulgazione della drammaturgia, della poetica e dei principi teorici brechtiani ha indirizzato verso un teatro più propriamente politico e influenzato gli attori, e soprattutto i drammaturghi, i quali hanno tentato di importare nei loro testi la realtà storica contemporanea.

### **3. I primi arrabbiati**

A metà degli anni Cinquanta nasce il movimento letterario conosciuto come *Angry Young Men* caratterizzato dalla ricorrenza di tematiche legate alla rivolta verso le ineguaglianze sociali, per la critica contro il manierismo, all'esaltazione del protagonismo dello stato sociale dei giovani e della loro ribellione contro i convenzionalismi.

L'etichetta *Angry Young Men* fu coniata per la prima volta durante la conferenza stampa del *Royal Court Theatre* per promuovere *Look Back In Anger* di Osborne, e, dopo il successo ricevuto dallo spettacolo, venne applicata dai critici britannici in

riferimento agli scrittori appartenenti a questa generazione di giovani romantici in perenne stato di delusione e insoddisfazione nei confronti della società tradizionale inglese.

Il linguaggio teatrale prediletto da questi nuovi drammaturghi si materializza nella violenza esplicita, sia attraverso l'uso di un linguaggio trasgressivo, sia nella messa in scena di omicidi e di esibizioni di carattere sessuale.

L'autore Edward Bond in un'intervista realizzata a proposito della messa in scena del suo *King Lear* definisce il movimento degli *Angry Young Men* in tal modo:

Secondo me, la loro fu una critica abbastanza romantica della società. Assunsero una posizione rivoluzionaria, ma non ne chiarirono il senso. Ciò fece perdere valore ai loro scritti. Costatavano varie cose che non funzionavano, ma senza aver esaminato il motivo di quella loro rabbia e le possibilità per un determinato cambiamento effettivo di ciò che più li induceva alla rabbia. Basavano tutto sulla rabbia, ma non è sufficiente arrabbiarsi.<sup>12</sup>

Il carattere romantico della prima generazione degli *arrabbiati* inglesi determina un rapporto di ambiguità con i precetti teorici del brechtismo; Osborne e Arnold Wesker, autori noti per il carattere realista delle loro opere, per la ricorrenza ai principi della mimesi e per l'uso delle convenzioni della quarta parete nelle loro opere, dimostrano un interesse per i principi brechtiani che però non riesce ad essere presente nel loro modo di far teatro:

Al di là di qualche tratto nei monologhi dei protagonisti osborniani, al di là delle canzoncine di Wesker, di qualche pedana rotante (come in *The Old Ones*) e di un cenno di scansione dell'azione per quadri, la concezione del teatro epico, basata sul *Verfremdungseffekt*, sul rigetto dell'empatia, sulla lettura razionale, non sentimentale del testo, rimane al fondo estranea al teatro della prima generazione degli *Angry Young Men*.<sup>13</sup>

Alla fine degli anni cinquanta, con l'affermarsi dei principi brechtiani, si potenzia l'impegno civile dei protagonisti della scena inglese e si assiste a una rivoluzione

---

<sup>12</sup> Romeo De Baggis, «Bond e il suo Re», *Sipario*, vol. 317, ottobre 1972: 53.

<sup>13</sup> Giuseppina Restivo, *La nuova scena inglese, Edward Bond*, G. Einaudi, 1977, p. 9.

drammaturgica sia a livello tematico sia a livello formale, fatta eccezione per John Arden, Osborne e Wesker che rimasero fedeli alle vecchie forme drammatiche.

È da notare, però, che fra i due teatri, quello tedesco e quello inglese, si presenta una relazione conflittuale: «Credo che il cuore del problema stia nel fatto che il teatro tedesco ha una vocazione filosofica che manca al teatro inglese, con la sua tradizione di stampo "sociale".»<sup>14</sup>

#### 4. Teatro Politico e Teatro della Crudeltà. Gli anni sessanta

Nel 1959, con la messa in scena di *Roots* di Wesker e *Serjeant Musgrave's Dance* di Arden si consolida l'aspetto politico della nuova drammaturgia britannica: i due giovani drammaturghi condividevano già negli anni precedenti il successo al *Royal Court*, oltre che una profonda insoddisfazione nei confronti della società loro contemporanea; inoltre, entrambi erano etichettati come *Angry Young Men*, ma tra i due c'era una fondamentale differenza quanto allo stile drammaturgico «[...]Arden esplorava nuove forme, mentre Wesker, come l'altro famigerato 'giovane arrabbiato', John Osborne, continuavano a scrivere in un modo convenzionalmente realistico[...]»<sup>15</sup>

La drammaturgia inglese degli anni sessanta è percorsa da due binari: da una parte, si prosegue sulla via tracciata dagli *Angry Young Men*, si sedimentano i valori politici e le trasformazioni formali; ancora una volta il *Royal Court*, che già aveva lanciato Osborne e Wesker, è la sede che ospita i protagonisti di questa rivoluzione, Arden e Edward Bond. D'altra parte, si sviluppa e si consolida la drammaturgia avanguardista del cosiddetto "teatro dell'assurdo" avviata da Samuel Beckett agli inizi degli anni quaranta e proseguita da Harold Pinter alla fine degli anni Cinquanta.

Se l'evento significativo degli anni Cinquanta era stato l'arrivo a Londra del *Berliner*, quello del decennio successivo è sicuramente la diffusione del teatro della crudeltà nella capitale inglese: nel 1964 Peter Brook con la *Royal Shakespeare Company*

---

<sup>14</sup> Comunicazione personale tramite E-mail con Claudio Longhi, «Brecht in England», luglio 11, 2013

<sup>15</sup> «[...]Arden explored new forms, Wesker, like the other notorious 'Angry young men', John Osborne, continued to write in a conventionally realistic mode[...]» Michael Patterson, *Strategies of political theatre post-War British playwrights*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2003, p. 27.

propone una rassegna intitolata *Teatro della crudeltà* che comprendeva *Hamlet* di Marowitz, alcune scene di *Paravents* di Genet e *Marat-Sade* di Peter Weiss.

Nell'ambito drammaturgico, il teatro inglese continua a porre al centro la figura dell'autore; i drammaturghi dell'epoca si dedicano esclusivamente al teatro in tutte le sue forme; a tal proposito risulta interessante la riflessione di Peter Brook: «La migliore drammaturgia inglese sta nascendo dalla gente di teatro: Wesker, Arden, Osborne, Pinter, per fare gli esempi più ovvii, non soltanto sono registi e attori ma anche autori che a volte fanno perfino gli impresari.»<sup>16</sup>

## 5. Compagnie

### 5.1. Il Theatre Workshop

Il gruppo ha le sue origini nel 1929, quando nel territorio inglese si formarono i gruppi di teatro di strada conosciuti come 'Agit-prop', Agitazione e propaganda, che avevano un forte carattere politico e rivoluzionario contro i principi del capitalismo. Uno di questi gruppi era *The Clarion Players* di cui faceva parte il giovane Ewan MacColl, futuro fondatore di *The Red Megaphones*, che usava come slogan la frase «Un teatro proletario per la classe proletaria»<sup>17</sup>; l'impegno politico di questo gruppo fu così forte da avere un ruolo decisivo nello sciopero del settore tessile a Lancashire del 1932:

[...]abbiamo sentito che uno dei nostri doveri era quello di andare in una città poco prima che i lavoratori prendessero la decisione di dichiarare o meno lo sciopero, di mostrare i fatti nel modo più chiaro possibile, in modo da far sentire

---

<sup>16</sup> Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 45.

<sup>17</sup> «A Propertyless Theatre for the Propertyless Class» Howard Goorney, *The Theatre Workshop story*, Eyre Methuen, 1981, p. 1.

loro di non essere soli e che in tutta la zona c'erano altri lavoratori che stavano prendendo lo stesso tipo di decisioni.<sup>18</sup>

Nel 1934 il gruppo, composto tra gli altri da Joan Littlewood e MacColl, prende il nome di *Theatre of Action*, definizione che, in qualche modo, si faceva portavoce di una trasformazione sociale di forte impegno politico avente come *target* la classe dei lavoratori; nel suo manifesto recita: «Il teatro per essere vivo deve riflettere lo spirito del tempo.»<sup>19</sup>

Già in questo periodo i direttori del gruppo avevano cercato di adottare le teorie del movimento di Rudolf Laban per creare un metodo di formazione dell'attore. Quando, infatti, nel 1945 Littlewood e MacColl fondarono a Manchester il gruppo *Theatre Workshop*, si rese urgente il bisogno di stabilire un sistema di allenamento per gli attori: i due artisti scelsero allora di contattare Laban, trasferitosi in Inghilterra nel 1938 e fondatore a Manchester, nel 1946, dell'*Art of Movement Studio*. A seguito di tale richiesta, Laban inviò una sua collaboratrice, Jean Newlove, a lavorare col gruppo di MacColl; dell'esperienza con Newlove, Howard Goorney, membro del Workshop per più di trenta anni, ricorda:

Non solo ci ha sottoposti a estenuanti esercizi per un lungo periodo di tempo, ma è stata in grado di mostrarci come il movimento di Laban poteva essere applicato a specifiche parti del corpo e come poteva contribuire a superare problemi della recitazione.<sup>20</sup>

Lo scopo del *Theatre Workshop* era quello di richiamare la gente comune al teatro, di riconsegnare il teatro al popolo, ovvero di portare al contempo le masse al teatro e il teatro alle masse; per far ciò nei primi otto anni di attività il gruppo si è spostato per cittadine e paesini di provincia dell'Inghilterra settentrionale, nei piccoli teatri, nei *club*

---

<sup>18</sup> «[...]we felt that one of our functions was to go to a town just before the decision whether or not to strike was being taken by workers, to present the facts as clearly as we could see them, so as to make them feel that they weren't alone, that there were other workers throughout the area who were taking similar decisions.» Ewan MacColl, «The Grass Roots of Theatre Workshop», *Theatre Quarterly*, vol. 3, fasc. 9, 1973: 59.

<sup>19</sup> «The theatre, if it is to live, must of necessity reflect the spirit of the age» Ivi, p. 61.

<sup>20</sup> «She not only put us through gruelling exercises over a long period of time, but was able to show us how Laban movement could be applied to specific parts, and help overcome acting problems» H. Goorney, *op. cit.*, p. 159.

di operai, facendo tappa al Festival di Edimburgo e mettendo in scena, tra gli altri, i testi di McCall, con uno stile «basato nella sintesi di tutte le arti»<sup>21</sup>.

Nel manifesto del *Theatre Workshop* sono definite chiaramente le intenzioni socio-politiche del gruppo e la conseguente volontà di realizzare un teatro popolare:

I grandi teatri di tutti i tempi sono stati teatri popolari che riflettevano i sogni e le battaglie della gente. Il teatro di Eschilo e Sofocle, di Shakespeare e di Ben Jonson, la Commedia dell'Arte e Molière traevano la loro ispirazione, il loro linguaggio, la loro arte dalla gente.

Vogliamo un teatro con un linguaggio vivente, un teatro che non ha paura del suono della propria voce e che commenta senza paura la società così come fecero Ben Jonson e Aristofane.

Il *Theatre Workshop* è un gruppo di artisti, tecnici teatrali e attori che compiono sperimentazioni sull'arte scenica. Il proposito è quello di creare un'arte teatrale flessibile che si muova agilmente tra l'arte plastica e il cinema, applicando le più recenti innovazioni della illuminotecnica e della fonica introducendo musica e stili del 'dance theatre' nelle proprie produzioni.<sup>22</sup>

I propositi politici della compagnia diventavano artisticamente evidenti quando, in risposta al lancio della bomba atomica di Hiroshima nell'agosto del 1945, il gruppo intraprende la creazione di *Uranium 2 3 5*, spettacolo che nasce dall'esigenza, avvertita dalla compagnia, di spiegare al pubblico la storia dell'energia atomica. La prima dello spettacolo è datata gennaio 1946 e riscosse un grande successo anche nell'ambiente scientifico; non a caso lo spettacolo fu finanziato da un gruppo di scienziati nucleari che lo proposero ai loro studenti come strumento didattico.

Nel biennio 1947-48 la compagnia realizza una tournée nella Germania occidentale, in Cecoslovacchia e in Svezia; la critica internazionale dimostra entusiasmo dinnanzi alle proposte estetiche e politiche del gruppo, esprimendosi in termini di rivoluzione

---

<sup>21</sup> «based on a synthesis of all the arts» Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre Since 1945*, Faber & Faber, Limited, 2009, p. 24.

<sup>22</sup> «The great theatres of all times have been popular theatres which reflected the dreams and struggles of the people. The theatre of Aeschylus and Sophocles, of Shakespeare and Ben Jonson, of the Commedia dell'Arte and Molière derived their inspiration, their language, their art from the people. We want a theatre with a living language, a theatre which is not afraid of the sound of its own voice and which will comment as fearlessly on Society as did Ben Jonson and Aristophanes. Theatre Workshop is an organization of artists, technicians and actors who are experimenting in stage-craft. Its purpose is to create a flexible theatre-art, as swift moving and plastic as the cinema, by applying the recent technical advances in light and sound, and introducing music and the 'dance theatre' style of production» H. Goorney, *op. cit.*, p. 41.

estetica. Questa occasione dà la possibilità al gruppo inglese di confrontarsi con le differenti realtà teatrali europee.

Nel 1953 Littlewood, che era già «[...] veterana del agit-prop della pre-guerra e del populismo post-guerra [...]»,<sup>23</sup> decide di rendere stabile il gruppo al *Theatre Royal* nell'East End londinese, cuore della Londra operaia. Caratteri peculiari del gruppo diventano il lavoro collettivo e il lavoro sull'attore: si costituisce una vera e propria comunità teatrale affermata, cauterizzata da uno spiccato interesse per i classici elisabettiani, quali *Arden of Feversham*, *Edward II* di Marlowe, *Richard II* di Shakespeare, *Volpone* di Jonson, e per gli autori moderni come Ibsen, Čechov, Pirandello, O'Casey e Synge.

Nel 1955 il gruppo raggiunge una visibilità internazionale tale da essere invitato alla seconda edizione del *Paris Drama Festival*, dove partecipa con le produzioni di *Arden of Feversham* e *Volpone*; tra le compagnie invitate a partecipare c'è anche il *Berliner Ensemble* che porta lo spettacolo *Il cerchio di gesso del Caucaso*: «[Il *Berliner*] è stato particolarmente elogiato dall'importante critico britannico Kenneth Tynan che è rimasto devoto ammiratore di Brecht per il resto della sua vita.»<sup>24</sup>

A seguito del successo ricevuto dalla messa in scena del dramma di Jonson, il giornale "The Times" pubblica un articolo sul *teatro popolare* proposto dal *Workshop*, articolo nel quale si sottolinea il fascino provocato da questa innovativa proposta teatrale sugli spettatori e sui critici francesi; tuttavia, nonostante le grandi ovazioni, la precaria stabilità economica del gruppo lo fece precipitare in una situazione prossima alla bancarotta.

Il deficit finanziario fu superato grazie alla commissione del *Taw and Torridge Festival* di Barnstaple che propose al gruppo di produrre *Mother Courage and Her Children* di Brecht, che fu la prima messa in scena inglese ad opera di professionisti di un testo brechtiano – sebbene fin dal 1934 Littlewood e *Theatre of Action* avessero tradotto e presentato scene tratte da *Mr Puntilla and his Man Matti* e di *Round Heads and Pointed Heads*, e, nel 1938, avessero messo in scena una produzione completa di *The Good Soldier Schweik*, riconoscendo così i debiti a

---

<sup>23</sup> «[...]veteran of pre-war agitprop and post-war populism[...]» M. Billington, *op. cit.*, p. 73.

<sup>24</sup> «[...]they were greatly admired by the influential British theatre critic Kenneth Tynan, who was to remain a Brecht devotee and champion for the rest of his life» Margaret Eddershaw, *Performing Brecht*, Routledge, 2002, p. 40.

Brecht e Piscator, considerati «[...]la fonte del nostro atteggiamento politico e stile teatrale.»<sup>25</sup>

Littlewood pensava che l'estetica brechtiana potesse attrarre e coinvolgere soprattutto un pubblico vergine, non prevenuto e non abituato ad assistere a spettacoli teatrali, motivo per il quale egli sosteneva che il teatro di Brecht sarebbe stato più interessante se rappresentato in spazi teatrali non convenzionali; ad ogni modo, per Littlewood i contenuti brechtiani erano incompatibili con il teatro britannico perché quest'ultimo era considerato privo di una dinamica connotazione sociale e artistica. Ciononostante, la compagnia accettò la proposta del *Taw and Torridge* di mettere in scena *Madre Coraggio di Brecht*: la direzione del *Taw and Torridge*, infatti, aveva convinto Brecht in persona a concedere a Littlewood i diritti d'autore dell'opera, ma l'autore aveva acconsentito a condizione che fosse la stessa Littlewood a interpretare il personaggio di Coraggio. Da principio l'attrice e regista rispettò le condizioni poste da Brecht, ma ben presto si rese conto che l'operazione era impossibile da realizzare e assegnò la parte di Coraggio a un'attrice della compagnia, Avis Bunnage. Quando giunse a teatro Carl Weber, assistente alla regia e braccio destro di Brecht, portando con sé il *Modellbuch* dell'opera, Littlewood gli impedì l'accesso alla sala prove e si rifiutò di seguire le linee guida dell'autore perché contrarie ai principi di libera creazione collettiva del gruppo; venuto a conoscenza di questi fatti, Brecht minacciò la compagnia con un'ingiunzione, ottenendo che Littlewood riprendesse la parte di Coraggio a ventiquattro ore dalla prima.

L'anno seguente il gruppo si guadagna il successo nel panorama inglese grazie alla messa in scena dei testi di tre giovani autori: *The Quare Fellow* di Brendan Behan, *A taste of Honey* di Shelagh Delaney e *Fings Ain't Wot They Used T'Be* di Frank Norman.

In relazione con il teatro e lo sviluppo scientifico e tecnologico che si stava estendendo nelle università durante questo periodo Littlewood propone nel 1961 un'operazione all'inversa; «Stiamo per creare un'università della strada a Londra – non un parco “grazioso” ma una foresta dei piaceri del 1984. Sarà un laboratorio dell'azione che offrirà spazio a molti tipi di azioni diverse.»<sup>26</sup> Il progetto parte dal bisogno della compagnia di portare gli avanzi scientifici, il teatro, le arti plastiche, la

---

<sup>25</sup> «[...] the chief sources of our political attitude and our theatrical style» E. MacColl, *op. cit.*, p. 58.

<sup>26</sup> «In London we are going to create a university of the streets – not a “gracious” park but a forestate of the pleasures of 1984. It will be a laboratory of pleasure, providing room for many kinds of action» J. Schechter, *op. cit.*, p. 212.

musica, la filosofia e la cultura agli uomini e donne delle fabbriche, dei negozi, degli uffici stanchi della propria routine quotidiana. Il tutto attraversato da un senso della libertà e del libero sviluppo del pensiero:

[...]l'essenza del luogo sarà la sua informalità: niente è obbligatorio, va bene tutto. Non ci saranno strutture permanenti. Niente sarà fatto per durare oltre dieci anni, alcune cose nemmeno dieci giorni: nessuno stadio concreto, colorato e meraviglioso; nessuna eredità di nobile architettura contemporanea, datazione veloce; nessun letto di geranio comunale o panche fisse in legno.<sup>27</sup>

Il progetto sembrerebbe fondarsi sugli esperimenti della pedagogia libertaria, diffondendola però a tutta la popolazione, democratizzando i principi della "Libertà, non Licenza" proposta da Alexander Sutherland Neill che, nel 1921, fonda la *Summerhill School* a Hellerau in Germania e trasferitasi nel 1923 in Inghilterra.<sup>28</sup>

Infine il *Laboratory of Fun* non viene mai realizzato ma dimostra delle influenze con altri progetti britannici; in particolare con la *Spontaneous University* elaborato dal situazionista scozzese Alexander Trocchi.

Nel 1963 la compagnia mette in scena nel *Theatre Royal*, *Oh What a Lovely War*, un testo creato e firmato da Joan Littlewood e dagli attori del gruppo, uno spettacolo che, dibattendosi tra il teatro dialettico e quello didattico, è diventato un emblema del teatro politico inglese. L'opera, in forma di musical, propone una critica satirica della I Guerra Mondiale servendosi del repertorio di canzoni, frasi storiche e *slogan* del periodo bellico e giustapponendo scene comiche a immagini di repertorio e statistiche proiettate sul fondale, portando così gli attori e il pubblico a rivivere il percorso storico della Grande Guerra.

Il *Workshop* non ha partecipato al '68 inglese; infatti, in quell'anno la Littlewood si trova a Calcutta a lavorare ad un progetto teatrale; d'altronde, in Europa i tempi stavano mutando, era l'epoca delle grandi rivolte, e il *Workshop* aveva perso la sua

---

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> Per approfondimenti sulla proposta pedagogica di Neill e l'impatto che questa ha avuto nella società inglese consigliamo la lettura del suo libro. Alexander S. Neill, *I ragazzi felici di Summerhill*, Red Edizioni, 2012

ragion d'essere: «[...] Il *Theatre Workshop* si era creato per contestare a quel vecchio mondo. Ora la pertinenza della compagnia non era più chiara.»<sup>29</sup>

Il percorso intrapreso dal gruppo è stato fonte d'ispirazione per molte altre realtà che sono state stimolate a intraprendere esperimenti simili in laboratori teatrali, circoli privati e nelle filodrammatiche universitarie, soprattutto nelle università delle città industriali, ovvero Nottingham, Birmingham e Manchester.

## 5.2. English Stage Company/Royal Court Theatre

Nel 1952 l'organizzatore, insegnante e regista teatrale George Devine lavora per il regista Tony Richardson in un adattamento televisivo di *Curtain Down*, un racconto breve di Anton Čechov. Durante i mesi di lavoro, Richardson e Devine stringono uno stretto rapporto di amicizia che li porta a progettare la formazione di una compagnia che si muovesse su tre assi principali: la divulgazione del modernismo europeo, la rivitalizzazione dei classici e, infine, la diffusione delle opere di nuovi scrittori, fornendo agli autori la garanzia di veder messi in scena i loro testi sulla base del reale valore drammatico, liberandoli così dalla necessità di conseguire un successo dettato dagli incassi, lontano dalle logiche dei teatri commerciali. In tal modo la compagnia portava avanti un'operazione di forte carattere politico contro il sistema, determinando il ritorno del teatro come «[...] parte della vita intellettuale del paese.»<sup>30</sup> Fu così che, nel 1955, Richardson e Devine fondarono una compagnia stabile con sede fissa, la *English Stage Company*.

Nel febbraio dell'anno successivo la compagnia acquista il contratto di locazione del *Royal Court Theatre*, una sala ubicata nel quartiere di *Kensington and Chelsea*, di cui Devine curava la direzione artistica già dal 1952. L'edificio, costruito nel 1870, fu demolito dopo la sua chiusura il 22 luglio del 1887 e poi ricostruito nel 1888 per rimanere funzionante come sala teatrale fino al 1932; durante la seconda fase della

---

<sup>29</sup> «[...] it was that old world which Theatre Workshop had been created to contest. Now the company's relevance was no longer clear» Robert Leach, *Theatre workshop: Joan Littlewood and the making of modern British theatre*, University of Exeter Press, 2006, p. 200.

<sup>30</sup> «[...]part of the intellectual life of the country» Irving Wardle, *The Theatres of George Devine*, Taylor & Francis, 1979, p. 279.

sua vita, il teatro ospitò la messa in scena dei testi di George Bernard Shaw, tra i più illustri drammaturghi dell'epoca.

Negli anni trenta e quaranta il *Royal Court* venne utilizzato come sala di proiezioni cinematografiche fino a quando non venne distrutto dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale obbligandone la chiusura; solo nel 1952 dopo un arduo lavoro di ricostruzione eseguito da Robert Cromie la sala riaprì.

Nel marzo del 1956 Devine annuncia sul giornale "The Stage" la prima stagione della sala sollecitando la partecipazione di testi inediti di nuovi drammaturghi e dichiarando l'intenzione di «[...] riportare al teatro gli scrittori con serie intenzioni»<sup>31</sup>. Si trattava dunque di un'idea di teatro che, fin dagli esordi, ha posto al centro del suo impiego la figura del drammaturgo, causa e, allo stesso tempo, conseguenza dell'importanza riconosciuta all'autore nel sistema teatrale inglese. A riguardo, in un colloquio con Michael Billington, Ian Rickson, direttore artistico del *Royal Court* tra il 1998 e il 2006, afferma:

Credo che l'idea fondante del *Royal Court* sia quella della centralità dell'autore, inteso come perno di tutto il nostro lavoro. Il regista è considerato un interprete e non un creatore, una figura al servizio della creazione, interamente affidata agli autori, della cui libertà il nostro teatro è un convinto paladino.<sup>32</sup>

La terza opera della prima stagione fu *Look Back in Anger* di John Osborne per la regia di Tony Richardson che diede lustro alla compagnia e segnò l'avvio del nuovo teatro inglese; ma la compagnia non si limitò a mettere in scena solo opere "arrabbiate", infatti, tra le produzioni si trovano anche testi di giovani drammaturghi quali Ann Jellicoe, John Arden e N. F. Simpson, e pure opere di autori stranieri, quali Ionesco, Sartre, Genet, Faulkner, Tennessee Williams e Brecht.

In questa prima stagione del *Royal Court* due sono state le produzioni che hanno causato un grande scalpore pubblico, *Look Back in Anger* e *The Good Person of Szechwan* di Brecht, in particolare le repliche di quest'ultima produzione coincisero temporalmente con la rivoluzione ungherese, con la conseguenza che «gli spettatori

---

<sup>31</sup> «[...] get writers, writers of serious pretensions, back into the theatre» *Ibidem*

<sup>32</sup> Franco Quadri, *Sulle tracce di Pina Bausch: l'opera di un'artista raccontata al Premio Europa per il teatro : con una sezione dedicata al Royal court theatre Premio Europa nuove ...*, Ubulibri, 2002, p. 18.

in base all'equazione Brecht uguale stalinismo, avevano cominciato a disertare il teatro.»<sup>33</sup>

Con la morte di George Devine il 20 gennaio 1966 la direzione fu assunta da William Gaskill che ha dato continuità al progetto del suo predecessore. Per la stagione di quell'anno ha messo in programma una serie di nuove opere di autori che erano stati scoperti e lanciati in passato dal *Royal Court*; *The Cresta Run* di N.F. Simpson, *Shelley* e *The Knack* di Ann Jellicoe e *Serjeant Musgrave's Dance* di John Arden. Che insieme alla presentazione di classici quali *A Chaste Maid un Cheapside* di Middleton, *The Soldier's Fortune* di Otway e il dramma inedito di D.H. Lawrence *The Daughter-in-Law*. Più le nuove produzioni di *Saved* di Edward Bond e *A Patriot for Me* di Osborne.

Le due ultime produzioni hanno obbligato il teatro a diventare un '*private members club*' per aggirare la censura del Lord Chamberlain il quale era il risposabile di concedere le licenze per tutti gli spettacoli realizzati in Inghilterra. Dopo il successo e lo scandalo che sono seguiti alla presentazione degli ultimi lavori di Bond e Osborne nonché le proteste degli altri teatri e drammaturghi, la censura viene abolita con la proclamazione del *Theatres Act* 1968.

Nel 1963 la sala che fungeva da ristorante al piano di sopra del teatro è stata lasciata libera dal suo proprietario e la compagnia ha cercato il modo di utilizzare questo spazio, che, nel 1968, è diventato lo spazio destinato dalla compagnia agli spettacoli di natura sperimentale e dopo l'esecuzione di diversi eventi performativi nella suddetta sala, l'*Arts Council of Great Britain* ha garantito i finanziamenti per trasformare lo spazio in un auditorio. Aperto al pubblico nel 1969 il *Theatre Upstairs* era uno spazio più piccolo dove la compagnia si dedicava ai nuovi lavori sperimentali. La nuova sala ha «[...] alleggerito la pressione sui nuovi testi [...]»<sup>34</sup> e, grazie ad essa, la compagnia ha aumentato la sua produzione, non solo artistica ma anche monetaria perché ha permesso di avviare un sistema nel quale le opere che raggiungevano un maggior successo al piano di sopra erano programmate durante più tempo nel piano di sotto, assicurandone una maggior presenza di pubblico e, di conseguenza, maggiori incassi.

Durante la stagione 1968-69, dopo l'abolizione della censura, il teatro porta in scena una trilogia delle opere di Edward Bond che comprendeva *Saved*, *Narrow Road to*

---

<sup>33</sup> Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, 2003, p. 136.

<sup>34</sup> F. Quadri, *op. cit.*, p. 19.

*the Deep North* e *Early Morning*. E, nell'ultima metà degli anni sessanta, sotto la direzione artistica del regista William Gaskill, si crea il programma *The Young People's Theatre* che, nel 1998, cambia nome e diventa il *Royal Court Young Writers Programme*. L'obiettivo principale di questo programma è la produzione di spettacoli di drammaturghi sotto i venticinque anni e, nel 1973, ha dato nascita al *Young Writers Festival*, programmi che tuttora si realizzano.

Nel 1999 il *Royal Court* è stato vincitore della quinta edizione del - Premio Europa Nuove Realtà Teatrali – realizzato a Taormina nel marchio del Premio Europa per il Teatro. È stata la prima volta che questo riconoscimento veniva concesso ad un'istituzione piuttosto che a un artista o a una compagnia. La Giuria ha deciso di assegnare il premio per:«[...] il lavoro di promozione e scoperta di giovani autori britannici che ha favorito il riprodursi di una nuova drammaturgia anche in altri paesi europei.»<sup>35</sup> Questa valorizzazione dei nuovi talenti britannici comprende la generazione di giovani quali Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Conor McPherson e Martin McDonagh. Stephen Daldry, direttore all'epoca del teatro che ha dedicato il premio alla memoria di Sarah Kane.

## 6. Drammaturghi

### 6.1. John Osborne

Il drammaturgo John Osborne (1929-94) è diventato il simbolo della nuova drammaturgia inglese degli anni cinquanta legato al successo del suo primo lavoro *Look Back in Anger*, l'opera, ambientata in una squallida mansarda presenta un forte punto di cambio rispetto alle abitudini teatrali dell'epoca che si sviluppavano normalmente in ambienti altamente borghesi, e racconta la storia di un triangolo amoroso tra Jimmy Porter; un giovane di estrazione popolare ma intellettuale e

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 9.

ribelle, la sua moglie Alison; appartenente alla borghesia militare medio-alta, e la sua migliore amica Helena Charles. Il dramma appartiene al genere del *Kitchen Sink Realism* che utilizza il realismo sociale per mostrare scene della vita domestica.

La produzione drammaturgica posteriore dell'autore rimane ancorata nei principi del realismo psicologico e anche se rimane centrale la figura del ribelle e la sua rabbia contro le convenzioni e privilegi presenti nella società, dimostra una graduale involuzione e l'impostazione di uno stile ancorato che non cercava più di sconvolgere le strutture teatrali e sociali imperanti. Innanzitutto davanti agli altri drammaturghi dell'epoca che hanno continuato con un percorso d'innovazione non solo nelle tematiche ma nelle forme di scrivere i drammi.

La sua critica alla società borghese della fine degli anni cinquanta che aveva tanto scosso il pubblico venti anni fa, tradisce molte pieghe nostalgiche, e rivela in realtà i caratteri di una effettiva integrazione nella stessa società allora presa di mira. I suoi drammi più recenti risultano quindi privi di mordente e di spunti innovativi, malgrado il tentativo di seguire certe mode correnti.<sup>36</sup>

Durante l'autunno del 1956 Osborne recita nella scandalosa produzione dell'*English Stage Company* dell'opera di Brecht *l'Anima buona del Sezuan*, in questo periodo l'autore stava scrivendo *The Entertainer* che è andato in scena nel 1957, l'opera in grande parte è frutto dell'entusiasmo che regnava per Brecht nel *Royal Court*. Il riferimento all'autore tedesco sta nell'uso di una serie di numeri di musical, realizzati dal protagonista Archie, che cercano di coincidere con l'effetto di straniamento di Brecht interrompendo lo svolgimento dell'azione scenica. «Ma contrariamente alle canzoni di Brecht, che sono intervalli nello sviluppo della vicenda dettati dalla volontà di limitare l'illusione del pubblico, i numeri di Archie restano all'interno dell'illusione.»<sup>37</sup>

La seguente opera *Luther* del 1961 presenta anche un'ispirazione del teatro brechtiano, nella storia di un ribelle combatte da solo contro la società in cui vive, però che a differenza di Brecht non tiene in considerazione le ragioni storiche, sociali e ideologiche della sua ribellione.

---

<sup>36</sup> Mary Corsani, *Il nuovo teatro inglese*, Ugo Mursia Editore, 1997, p. 189.

<sup>37</sup> P. Bertinetti, *op. cit.*, p. 125.

Con il passare del tempo le sue opere dimostrano che la rabbia che aveva caratterizzato i primi lavori scompariva lentamente, in *Inadmissible Evidence* del 1964 il protagonista Bill Maitland «[...] si scaglia preferibilmente contro i giovani, i progressisti, i neri, la ‘massa brutta’. Ma l’interesse del dramma non sta nelle sue rabbiose opinioni, bensì nella sua costruzione, oscillante tra naturalismo e stilizzazione.»<sup>38</sup>

L’ultima opera di Osborne *Déjàvu* messa in scena nel 1992, due anni prima della morte dell’autore è un *remake* di *Look Back in Anger* dove il protagonista, Jimmy Porter è diventato un anziano che non ha mai perso la arrabbiatura davanti al mondo. Il testo rinchiede in se stesso la carriera del drammaturgo che ha dato la prima spinta alla nuova ondata di drammaturghi inglesi.

## Teatrografia

<i>Look Back in Anger</i>	1956
<i>The Entertainer</i>	1957
<i>Epitaph for George Dillon</i>	1958
<i>The World Of Paul Slickey</i>	1959
<i>Luther</i>	1961
<i>Plays for England</i>	1962
<i>The Blood of the Bambergs</i>	1962
<i>Under Plain Cover</i>	1962
<i>Inadmissible Evidence</i>	1964
<i>A Patriot for Me</i>	1965
<i>A Bond Honoured</i>	1966
<i>The Hotel In Amsterdam</i>	1968
<i>Time Present</i>	1968

---

<sup>38</sup> *Ibidem*

<i>West Of Suez</i>	1971
<i>A Sense Of Detachment</i>	1972
<i>Hedda Gabler</i>	1972
<i>A Place Calling Itself Rome</i>	1973
<i>The End Of Me Old Cigar</i>	1975
<i>The Picture Of Dorian Gray</i>	1975
<i>Watch It Come Down</i>	1976
<i>Try A Little Tenderness</i>	1978
<i>The Father</i>	1989
<i>Déjàvu</i>	1992

## 6.2. Arnold Wesker

Arnold Wesker nato a Londra nel 1932 è noto per i suoi contributi al *Kitchen sink drama*, il suo lavoro come drammaturgo è stato impulsato dal *Royal Court* nella ricerca di giovani talenti attraverso la produzione in anteprima di alcune delle sue prime opere, *The Kitchen* (1957), *Roots* (1958) e *Their Very Own and Golden City* (1966). Il dramma più rinomato e che ha lanciato alla fama il giovane autore è stato *Chicken Soup with Barley* scritto nel 1956 e messo in scena nel 1958 nel *Belgrade Theatre* a Coventry dopo il rifiuto del *Royal Court* a produrlo dovuto all'argomento dell'opera che poteva essere rischioso per il teatro. Dopo il successo ottenuto a Coventry lo spettacolo viene trasferito al *Royal Court* il 14 luglio dello stesso anno.

L'opera si ambienta nella Londra del 1936 e racconta le vicende della famiglia ebrea Khan e traccia il crollo dei loro ideali in un mondo che si sta capovolgendo con l'arrivo dei fascisti sull'East End, in parallelo con la disintegrazione familiare. I membri della famiglia sono ebrei comunisti e cercano disperatamente di mantenere le proprie convinzioni dinnanzi alla seconda guerra mondiale, lo stalinismo e la rivoluzione ungherese del '56.

Mettere in scena dei proletari comunisti che parlavano di politica era davvero una cosa inaudita; ma il pubblico reagì favorevolmente, un po' perché il dramma teatralmente funzionava e un po' perché il dramma coglieva alcuni nodi centrali della realtà politica inglese.<sup>39</sup>

*Chicken Soup with Barley* insieme a *Roots* (1958) e *I'm talking about Jerusalem* dello stesso anno hanno configurato una trilogia che seguiva le vicende della famiglia Khan alla ricerca di una via di uscita dagli sconvolgimenti provocati dalla guerra. In *Roots* la sorella di Ronnie Khan (protagonista del testo anteriore) decide di scappare in campagna mentre che in *Jerusalem* si mette in scena l'esecuzione di questo progetto di vita di una giovane famiglia cercando di scappare dai valori e leggi del capitalismo.

Uno degli apporti più interessanti di Wesker alla scena inglese è l'innovazione a livello linguistico che rispecchiando una ricerca di realismo dei suoi personaggi di estrazione popolare riproduce gli errori grammaticali e sintattici propri della parlata popolare.

Nel 1962 Wesker fonda il *Centre 42* in un ex deposito di locomotive, uno spazio di sperimentazione dedicato a stimolare nella classe operaia l'interesse per le problematiche di indole culturale e artistico, purtroppo e a prescindere del appoggio iniziale dei sindacati nel 1970 progetto è stato costretto a chiudere per una mancanza di sostenimento economico da parte degli stessi.

Le opere degli anni settanta scritte da Wesker sono frutto dell'esperienza negativa vissuta dall'autore con il *Centre 42*, esempio di questo stato è *The Friends* dello stesso anno dove «[...] tende a 'predicare' un ideale valido malgrado l'apparente fallimento e la morte stessa[...]»<sup>40</sup>, esponendo la caduta dei sogni rivoluzionari, fenomeno che solo dopo essere capito e accettato può presentare un nuovo modo per riuscire a trasformare la società.

Durante gli anni ottanta l'autore dedica il suo impegno a scrivere monologhi per una sola attrice, gli *One-woman Plays* che tra gli altri comprendono *Four Portraits - Of Mothers* (1982); *Annie Wobbler* (1982); *Yardsale* (1983); *Whatever Happened to Betty Lemon?* (1986) e *The Mistress* (1988). Drammi nei quali abbandona i parametri

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 127.

<sup>40</sup> M. Corsani, *op. cit.*, p. 193.

del naturalismo per entrare dentro la vita e psicologia dei personaggi femminili che trasmettono la propria esperienza di essere donne.

Nel 2007 la BBC di Londra commissiona a Wesker per la scrittura di un radiodramma come commemorazione dei 75 anni della catena radiale; *The Rocking Horse* è una storia con due fili drammatici, in uno tre persone vedono un cavallo a dondolo dipinto su una finestra e cercano di capire quale sia la storia dietro questo dipinto, mentre che in parallelo una coppia di anziani vivono in una casa con lo stesso cavallo nella finestra, il loro figlio è stato ucciso in un incidente stradale. Marvin, il padre, si sente responsabile e non può smettere il lutto per il figlio. Zelda, la moglie, ha in qualche modo trovato un posto per il suo dolore, ma il continuo dolore del suo marito sta diventando un'agonia.

## **Teatrografia**

<i>The Kitchen</i>	1957
<i>Chicken Soup with Barley</i>	1958
<i>Roots</i>	1958
<i>I'm talking about Jerusalem</i>	1958
<i>Chips with Everything</i>	1962
<i>The Nottingham Captain</i>	1962
<i>Four Seasons</i>	1965
<i>Their Very Own and Golden City</i>	1966
<i>The Friends</i>	1970
<i>The Old Ones</i>	1970
<i>The Journalist</i>	1972
<i>The Wedding Feast</i>	1974
<i>Shylock</i>	1976
<i>Love Letters on Blue Paper</i>	1976

<i>Phoenix</i>	1980
<i>Caritas</i>	1980
<i>Words on the Wind</i>	1980
<i>One More Ride on the Merry-Go-Round</i>	1980
<i>Breakfast</i>	1981
<i>Sullied Hand</i>	1981
<i>Four Portraits - Of Mothers</i>	1982
<i>Annie Wobbler</i>	1982
<i>Yardsale</i>	1983
<i>Cinders</i>	1983
<i>The Merchant</i>	1983
<i>Whatever Happened to Betty Lemon?</i>	1986
<i>When God Wanted a Son</i>	1986
<i>Lady Othello</i>	1987
<i>Little Old Lady &amp; Shoeshine</i>	1987
<i>Badenheim 1939</i>	1987
<i>The Mistress</i>	1988
<i>Beorhtel's Hill</i>	1988
<i>Men Die Women Survive</i>	1990
<i>Letter To A Daughter</i>	1990
<i>Blood Libel</i>	1991
<i>Wild Spring</i>	1992
<i>Bluey</i>	1993
<i>The Confession</i>	1993
<i>Circles of Perception</i>	1996
<i>Break, My Heart</i>	1997
<i>Denial</i>	1997

<i>Barabbas</i>	2000
<i>The Kitchen Musical</i>	2000
<i>Groupie</i>	2001
<i>Longitude</i>	2002
<i>The Rocking Horse</i>	2007

### 6.3. John Arden

Conosciuto come il Brecht britannico<sup>41</sup> John Arden (1930-2012) è stato un autore che insieme alla moglie Margaretta D'Arcy hanno giunto a una completa rottura con il sistema teatrale ufficiale dell'Inghilterra, anche se nei suoi esordi faceva pure parte del gruppo di scrittori del *Royal Court*. Questa rottura si è sviluppata sia per il contenuto delle sue opere sia per la difficoltà di trovare registi e compagnie capaci di accettare i loro criteri teatrali; il suo teatro si valeva dell'intelligenza dello spettatore per interpretare e prendere coscienza dei problemi dell'epoca illustrati in opere comiche e storiche che si valevano degli effetti dello straniamento tali come il riso, e l'uso di versi e canzoni.

La prima opera di Arden è stata *The Waters of Babylon* (1957), una commedia che «[...]denuncia l'emarginazione delle minoranze, la disgregazione sociale, la disumana solitudine della metropoli.»<sup>42</sup> Attraverso la figura di un protagonista senza giudizi che rivelava un'ambiguità morale che ha messo in problemi sia la critica che il pubblico.

L'anno seguente con l'opera *Live Like Pigs* (1958) Arden dimostra di avere «[...] la capacità di tradurre la preoccupazione per la violenza endemica della società in vigorosa prosa poetica.»<sup>43</sup> L'opera è un documento sociale che narra la storia di un gruppo anarchico di vagabondi che vivono accanto alla casa di una rispettabile e

<sup>41</sup> Nicholas Wroe, «Britain's Brecht», *The Guardian*, gennaio 3, 2004, par. Stage, <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/jan/03/theatre.stage>

<sup>42</sup> P. Bertinetti, *op. cit.*, p. 137.

<sup>43</sup> «[...] ability to translate a concern with society's endemic violence into vigorously poetic prose». M. Billington, *op. cit.*, p. 115.

borghese famiglia, mettendo alla luce i due mondi sociali ma rifiutandosi di offrire una linea guida di ordine morale.

*Serjeant Musgrave's Dance* scritta nel 1959, messa in scena nello stesso anno nel *Royal Court Theatre* e portata alla scena francese nel 1963 con la regia di Peter Brook; l'opera sia nella messa in scena inglese come in quella francese ha infuriato la critica e svuotato la sala del *Royal Court* e del *Athenée*. Comunque con il passare dei giorni è stata l'opera di Arden che ha raggiunto un maggior successo e riconoscimento.

Nell'introduzione al testo pubblicato l'autore la definisce il proprio dramma come un'opera realistica ma non naturalistica, che parla sulla violenza e su come rispondere a essa «[...] Questo non è un dramma nichilista...né difende la sanguinosa rivoluzione. Ho cercato di scrivere sulla violenza che è molto evidente nel mondo [...]»<sup>44</sup> La violenza di cui Arden parla però non è una violenza legata soltanto alla arrabbiatura che caratterizzava la drammaturgia dell'epoca ma si cimenta nel bisogno politico di trasformazione e nelle sue conseguenze, al riguardo Peter Brook spiega: «*La danza del Sergente Musgrave* è una dimostrazione di come un violento bisogno di lanciare un messaggio possa far scaturire all'improvviso una forma selvaggia, imprevedibile.»<sup>45</sup>

L'opera parla sulla guerra di guerriglia di Kenya e Malesia, un momento di convulsione politica avvenuta durante la scrittura dell'opera ma che l'autore ambienta nella seconda metà del 1800 con un gruppo di soldati che tornano da una guerra Vittoriana di colonizzazione, usando un meccanismo di rappresentazione estraniata del presente.

Con *The Workhouse Donkey* (1963) il genere di teatro comico proposto da Arden raggiunge un livello che rimarrà come punto di riferimento per tutta la produzione successiva, nella prefazione al testo Arden dichiara di aver voluto realizzare un teatro comico nel senso greco dell'accezione; un teatro vitale:

[...]il teatro deve essere cattolico. Ma non sarà mai cattolico se non concediamo il posto d'onore ai vecchi attributi essenziali di Dioniso:  
rumore

---

<sup>44</sup> «[...] This is not a nihilistic play... nor does it advocate bloody revolution. I have endeavored to write about the violence that is so evident in the world[...]». John Arden, *Arden Plays: 1: Serjeant Musgrave's Dance, The Workhouse Donkey, Armstrong's Last Goodnight*, London, Eyre Methuen, 1977, p. 13.

<sup>45</sup> P. Brook, *op. cit.*, p. 80.

disordine  
ubriachezza  
lascivia  
nudità  
generosità  
corruzione  
fecondità  
e  
facilità.

Il teatro comico è stato formato appositamente per celebrarli, ogni volta che questi attributi sono stati dimenticati la nostra arte è stata tradita e generalmente il nostro accessibile e gradevole dio nasconde il suo volto.<sup>46</sup>

I principi di comicità nelle opere di Arden provengono da un'ispirazione della tradizione bassa del musical e della farsa, che corrispondono a un'ideologia rivoluzionaria dell'autore capace di valersi dell'effetto estraniante del riso per proporre un teatro lontano dalla tradizione del naturalismo.

Il dramma successivo *Armstrong's Last Goodnight* (1964) si rifà alla realtà contemporanea, la guerra del Congo ma ambientato nella frontiera scozzese del XVI secolo dove si mettono in gioco le manovre dell'arte diplomatica per convincere a John Armstrong di finire con le sue incursioni nel territorio inglese per permettere così l'arrivo della pace tra le due nazioni.

Nella scala epica della drammaturgia di Arden *The Hero Rises Up* (1968) è uno dei punti di forte ancoraggio, in origine l'opera è un adattamento di un melodramma vittoriano che l'autore trasforma in un testo d'ironia e comicità proprie della tradizione popolare. La scrittura del testo rappresenta anche un momento di forte

---

<sup>46</sup> «[...] the theatre must be catholic. But it never will be catholic if we do not grant pride of place to the old essential attributes of Dionysus:

noise  
disorder  
drunkenness  
lasciviousness  
nudity  
generosity  
corruption  
fertility  
and  
ease.

The Comic Theatre was formed expressly to celebrate them: and whenever they have been forgotten our art has betrayed itself and our generally accessible and agreeable god has hidden his face.»  
J. Arden, *op. cit.*, p. 18.

distacco della coppia Arden – D’arcy con l’*establishment* teatrale inglese dovuto a una continua sperimentazione di rottura con le convenzioni naturalistiche che «Non solo i contenuti, ma le forme stesse del loro lavoro assunsero così una valenza radicalmente antitetica a quella del teatro ufficiale.»<sup>47</sup>

Questo distacco con l’*establishment* si rafferma quando nel 1972 la *Royal Shakespeare Company* mette in scena il testo della coppia Arden – D’Arcy *The Island of the Mighty* sotto la direzione di David Jones. Il disaccordo con la compagnia non era legato ai contenuti ideologici, bensì dal tipo di messa in scena che la coppia pretendeva, in contrapposizione a quella che la compagnia aveva sviluppato. Secondo gli autori l’operazione che aveva realizzato la *Royal Shakespeare Company* rendeva l’opera pro-imperialista ovvero epica nel senso hollywoodiano mentre che l’opera in sé «[...]è un dramma epico nel senso brechtiano del termine: attori sempre presenti in scena, dentro e fuori della parte, azioni guerresche e duelli stilizzati come nel Nô giapponese, narrazione degli avvenimenti tramite il verso, la canzone e la musica.»<sup>48</sup>

L’opera narra le storie delle canzoni di gesta del re Artù e i cavalieri della tavola rotonda stabilendo un parallelo tra l’Inghilterra del VI secolo e quella degli anni cinquanta, così come lo aveva fatto il suo predecessore Thomas Malory accostando le storie tradizionali della corte con la transizione inglese dal Medioevo all’epoca moderna.

Il panorama rappresentato in *The Island of the Mighty* è quello delle ex-colonie britanniche che dopo aver subito il dominio imperiale hanno perso i valori delle proprie culture indigene e la anglicizzazione dei dirigenti portando i valori dell’oppressore.

Nell’ultima tappa di produzione drammaturgica la coppia Arden – D’Arcy trasferita in Irlanda ha lavorato su diversi radiodrammi e spettacoli per il pubblico infantile.

---

<sup>47</sup> P. Bertinetti, *op. cit.*, p. 142.

<sup>48</sup> Ivi, p. 144.

## Teatrografia

<i>Serjeant Musgrave's Dance</i>	1960
<i>The Party</i>	1960
<i>Live like Pigs</i>	1961
<i>The Workhouse Donkey</i>	1964
<i>Three Plays (The Waters of Babylon; Live like Pigs; The Happy Haven)</i>	1964
<i>Armstrong's Last Goodnight</i>	1965
<i>Ironhand</i>	1965
<i>Left-Handed Liberty</i>	1965
<i>Soldier, Soldier, and Other Plays (Soldier, Soldier; Wet Fisch; When is a Door not a Door?; Friday's Hiding)</i>	1967
<i>Two Autobiographical Plays (The Bagman; The True History of Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure)</i>	1971
<i>Plays: One (Waters of Babylon; When Is a Door not a Door?; Live Like Pigs; Serjeant Musgrave's Dance; The Happy Heaven)</i>	1994
<i>Plays: Two (The Workhouse Donkey; Armstrong's Last Goodnight; Left-Handed Liberty; Squire Jonathan; The Bagman)</i>	1995

## **John Arden e Margaretta D'Arcy**

<i>The Happy Haven</i>	1962
<i>The Business of Good Government: a Christmas Play</i>	1963
<i>Ars Longa, Vita Brevis</i>	1965
<i>The Royal Pardon, or, The Soldier Who Became an Actor</i>	1967
<i>The Hero Rises Up</i>	1969
<i>The Ballygombeen Bequest</i>	1972
<i>The Island of the Mighty</i>	1974
<i>The Non-Stop Connolly Show: a dramatic cycle of continuous struggle in six parts</i>	1978
<i>Vandaleur's Folly</i>	1981
<i>The Little Gray Home in the West</i>	1982
<i>Whose Is the Kingdom</i>	1988
<i>Plays: One (The Business of Good Government; Friday's Hiding; The Royal Pardon; The Little Gray Home in the West; Vandaleur's Folly, Immediate Rough Theatre</i>	1991

### 6.4. Edward Bond

Edward Bond nato a luglio di 1934 e senza dubbio l'autore drammatico inglese più rinomato durante I decenni degli anni sessanta e settanta, il suo forte carattere di scrittore politico e la continua evoluzione, sperimentazione stilistica e rivoluzione

linguistica sono riusciti ad attirare l'attenzione del pubblico inglese ma soprattutto della critica, non solo inglese ma anche internazionale; In Italia nel 1977 Giuseppina Restivo pubblica il testo dal nome *La nuova scena inglese: Edward Bond*. Nel testo la Restivo realizza un'analisi del teatro di Bond dando un taglio socio-antropologico alla lettura dei suoi testi costituendosi come l'unica monografia sull'opera di Edward Bond in Italia.

Bond inizia la sua carriera come scrittore drammatico a inizi degli anni 60 periodo nel quale insieme ad Arden e altri scrittori appartiene al *Writers' Group* del *Royal Court*. Bond fu fortemente influenzato da Brecht dopo che è stato particolarmente impresso dalle rappresentazioni realizzate dal *Berliner* al *Palace Theatre* nell'estate del '56. Nei primi scritti del drammaturgo inglese questa influenza si evidenzia da una «essenzialità della scena»,<sup>49</sup> mentre durante tutto il suo percorso come scrittore si presenta l'aderenza al realismo socialista «che intende rappresentare il reale nella sua storica causalità e plasmabilità.»<sup>50</sup>

In *The Pope's Wedding* presentata per prima volta al Royal Court sotto la reggia di Keith Johnstone nel dicembre del '62, l'autore esordisce con un'opera che mostra il modo come in uno stato di privazione semi-feudale porta all'uomo ad uno stato di fascino morboso verso gli emarginati.

Il drammaturgo si afferma nella scena britannica *Saved*, il suo secondo spettacolo, che ritrae la vita di un gruppo di operai londinesi.

L'influenza di Bond sarà fondamentale per lo sviluppo drammaturgico di Sarah Kane, un fattore che analizzeremo più a profondità nei seguenti capitoli.

## Teatrografia

<i>The Pope's Wedding</i>	1962
<i>Saved</i>	1965
<i>Early Morning</i>	1968

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 146.

<sup>50</sup> G. Restivo, *op. cit.*, p. 6.

<i>Narrow Road to the Deep North</i>	1968
<i>Black Mass</i>	1970
<i>Passion</i>	1971
<i>Lear</i>	1971
<i>The Sea</i>	1973
<i>Bingo</i>	1973
<i>The Fool</i>	1975
<i>A-A-America !</i>	1976
<i>Stone</i>	1976
<i>The Woman</i>	1978
<i>The Bundle</i>	1978
<i>The Worlds</i>	1979
<i>Restoration</i>	1981
<i>Summer</i>	1982
<i>Derek</i>	1982
<i>The War Plays</i>	1985
<i>Human Cannon</i>	1986
<i>Jackets or The Secret Hand</i>	1989
<i>September</i>	1989
<i>In the Company of Men</i>	1992
<i>Olly's prison</i>	1993
<i>Tuesday</i>	1995
<i>At the Inland Sea</i>	1995
<i>Coffee</i>	1996
<i>Eleven Vests</i>	1997
<i>The Crime of the twenty-first Century</i>	1999
<i>The Children</i>	2000
<i>Have I None</i>	2000
<i>Existence</i>	2002

<i>The Balancing Act</i>	2003
<i>The Short Electra</i>	2004
<i>People</i>	2005
<i>The Under Room</i>	2005
<i>Born</i>	2006
<i>Chair</i>	2006
<i>Arcade</i>	2006
<i>Tune</i>	2007
<i>A Window</i>	2009
<i>There Will Be More</i>	2010
<i>The Edge</i>	2012
<i>The Broken Bowl</i>	2012

## **7. Situazione economica del teatro inglese – *Arts Council***

A partire dall'ondata drammaturgica del dopo guerra corrispose un forte interesse da parte del settore pubblico nei confronti del teatro, l'organismo creato dallo Stato nel 1944 per finanziare le arti sceniche, letterarie e visuali britanniche; l'*Arts Council* attraverso il *Drama Department*, iniziò un'era di finanziamento alle compagnie stabili, contributi per la formazione di nuove compagnie, costruzione di nuovi teatri e borse di studio per nuovi drammaturghi, che dal 1956 in avanti hanno avuto un aumento economico costante. Grazie in maggior parte alla pressione esercitata dall'opposizione laburista che dopo la vittoria nel 1964 hanno aumentato notevolmente i fondi destinati al teatro. Nel 1967 l'organizzazione viene riconosciuta nuovamente a livello istituzionale e si esplicitano i lineamenti e la missione ad adoperare:

Per sviluppare e migliorare la conoscenza, la comprensione e la pratica delle arti, per aumentare l'accessibilità delle arti al pubblico in tutta la Gran Bretagna, e alla

consulenza e collaborazione con i dipartimenti di governo, gli enti locali e gli altri enti su questioni interessate direttamente o indirettamente con gli oggetti sopra indicati.<sup>51</sup>

L'impegno dell'entità di rendere le arti pubbliche e accessibili a tutti si giustifica attraverso i principi di formazione di una nuova nazione britannica, nella prefazione al *The Arts Council Report* del 1969 Lord Goodman dichiara che nell'aria dei tempi la società «[...] ha la sensazione diffusa che la prestazione di teatro, musica, pittura e tutta la cultura nel senso più ampio, non è più da considerarsi un privilegio per pochi, ma è il diritto democratico di tutta la comunità.»<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> «To develop and improve the knowledge, understanding and practice of the arts, to increase the accessibility of the arts to the public throughout Britain; and to advice and cooperate with Departments of Government, local authorities and other bodies on any matters concerned whether directly or indirectly with the forgoing objects»D. Keith Peacock, *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Publishing Group, 1999, 33

<sup>52</sup> *Ibidem*



## CAPITOLO II

### UNA NORMALITÀ PERICOLOSA.

#### INDAGINE BIOGRAFICA PER DOCUMENTI E IMMAGINI

«Una delle cose che Sarah ha lasciato dette  
è stata: non voglio biografie.»<sup>53</sup>

### 1. Infanzia

Sarah Kane nasce il 3 febbraio del 1971 nell'Essex a Brentwood, una piccola cittadina dell'area metropolitana di Londra, per poi trasferirsi, nei primi anni della sua vita a Kelvedon Hatch.

Da un'intervista rilasciata dall'autrice inglese a Rodolfo Di Gianmarco nel 1997, in occasione della sua visita in Italia al teatro della Limonaia, è possibile scoprire l'esistenza di alcuni avvenimenti particolari nella sua infanzia che le hanno condizionato la crescita drammaturgica e generando in lei un forte interesse per l'indagine sulle relazioni umane e sul modo in cui la violenza condiziona i rapporti tra gli individui. Si tratta di una violenza quotidiana ed intima che si mischia ad un'altra di tipo pubblico:

Ho subito violenza per la prima volta quando avevo otto anni, e non potrei mai dimenticare le sensazioni che questa cosa ha prodotto in me, eppure molto spesso quando ci vengono proposti atti di violenza al telegiornale, oppure vediamo dei film violenti, quelle sensazioni non vengono rievocate affatto, la

---

<sup>53</sup> Simon Hattenstone, «A sad hurrah», *The Guardian*, luglio 1, 2000.

gamma di emozioni che ci viene stimolata è completamente diversa, e spesso include l'esaltazione.<sup>54</sup>

Ciò che compie la drammaturga è un'indagine artistica che analizza i rapporti tra il pubblico ed il privato attraverso l'estetica. La Kane propone di generare, tramite il teatro ed il forte effetto di rispecchiamento che crea il palcoscenico, una maggiore consapevolezza sulla violenza. L'autrice, infatti, crede e difende profondamente nel valore politico del teatro e si propone di trasformare lo sguardo dello spettatore in uno sguardo critico e di auto riflessione sui propri atteggiamenti nella vita quotidiana. A proposito di questa funzione politica l'autrice sottolinea: «Se sperimentiamo in teatro quello che significa commettere un atto di violenza estremo, magari ne possiamo provare una repulsione tale da impedirci di andare poi a commettere un atto di violenza estremo fuori nelle strade.»<sup>55</sup>

Alcune fonti non attendibili assicurano che Sarah Kane, già dalla tenera età, si dedicasse alla scrittura di testi a carattere altamente violento: «A sette anni aveva già scritto la sua prima storia su qualcuno al cui padre avevano sparato.»<sup>56</sup> Tutto questo potrebbe ricondursi al fatto che, fin da piccola la Kane, fosse venuta a contatto con i fatti di cronaca del mondo reale a causa del mestiere genitori, entrambi giornalisti.

## 2. Presenza della stampa nella famiglia Kane

I genitori della drammaturga, Janine e Peter Kane, svolgevano entrambi la professione di giornalista. In seguito alle due gravidanze, tuttavia, la madre si licenzia per accudire i figli, mentre il padre continua a lavorare come caporedattore del "Daily Mirror" per la regione dell'Anglia orientale. In un'intervista rilasciata da Peter Kane per Keith Tompson autore del libro *Under Siege*, a proposito della violenza razziale

---

<sup>54</sup> Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 18.

<sup>55</sup> Ivi, p. 19.

<sup>56</sup> «By the age of seven, she had written her first short story- about someone whose father is shot.» «Sarah Kane magazines», s.d., <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-magazine.html>

in Inghilterra, si può intravedere come la linea giornalistica di Peter Kane s'incentrasse sulle notizie di cronaca e di violenza urbana.

Nell'intervista, infatti, si parla del caso di un bambino di 13 anni che accoltellò un uomo di colore: «Questo caso non mi ha fatto dormire a lungo. La presenza di un bambino opprimeva abbastanza da giustificare l'assoluzione, anche se fosse stato un adulto.»<sup>57</sup>

Sarah Kane eredita questo interesse nei confronti della violenza razziale. A questo riguardo, vale la pena citare il cortometraggio per la televisione *Skin*, ideato dalla stessa, dove vengono indagate le problematiche razziali. Il protagonista, uno skinhead, viene utilizzato per riflettere sulle dinamiche inglesi di confronto, lotta e violenza tra le popolazioni bianche e quelle di colore. Non credo ci sia un rapporto diretto tra *Skin* e l'articolo di violenza razzista pubblicato da Simon Kane nell'edizione del "Daily Mail" del 19 ottobre 1987, ma è evidente che la società inglese dell'epoca visse in un continuo confronto razziale che non poteva non essere preso in considerazione dalla cultura artistica britannica degli anni Novanta.

Crescere in una famiglia formata da giornalisti, dove le notizie di tutti i giorni facevano parte della quotidianità, ha creato in Sarah e nel suo fratello maggiore Simon un rapporto controverso e di diffidenza nei confronti del giornalismo inglese.

Di ciò ne parla Simon Hattestone in un articolo che riprende frammenti di una sua discussione con il fratello della drammaturga: «Anche lui esprime la sua mancanza di fiducia nei giornalisti spiegando che si tratta di un affare di famiglia.»<sup>58</sup> Nei confronti del modo in cui il padre esercitava il proprio lavoro, invece, Simon Kane si esprime in questo modo: «Sapeva come invadere la privacy con un sorriso.»<sup>59</sup> Ed infine, a proposito dell'effetto che ha avuto sui fratelli il fatto di crescere in un ambiente di quel genere, viene riportata la seguente frase: «Crescendo con un giornalista impari molto presto a fare attenzione a quello che dici a la gente.»<sup>60</sup>

La vicinanza con il mondo della stampa fin dalla prima infanzia ha generato nella Kane un interesse verso gli argomenti di politica internazionale, di guerra e di violenza in tutte le sue manifestazioni; un interesse che si riflette nei suoi testi

---

<sup>57</sup> «This case has given me sleepless nights. The treatment of the child would be oppressive enough to justify acquittal even in the case of an adult.» Keith Tompson, *Under Siege: Racial Violence in Britain*, Keith Teare, 1988, p. 47.

<sup>58</sup> «He also makes clear his own distrust of journalists, and explains it away as a family thing.» Simon Hattestone, *op. cit.*

<sup>59</sup> «He had known how to invade privacy with a smile» *Ibidem*

<sup>60</sup> «Growing up with a journalist, you pretty soon realise you have to be careful what you say to people» *Ibidem*

drammatici attraverso l'uso ricorrente di notizie e citazioni che riguardano gli ultimi e più importanti successi politici.

Per citare alcuni esempi: in *What She Said* la persona monologante cita uno dei discorsi di Margaret Thatcher famoso per la frase "Fuck Society"; in *Comic Monologue* Woman parla dell'articolo di giornale che ha letto su un bambino che è rimasto muto dopo essere stato obbligato dalla guerriglia ad uccidere i suoi genitori, o ancora, in *Crave* descrive verbalmente la famosa fotografia di Nick Ut (Fig. 1) del 1972 che divenne il simbolo assoluto del napalm e della guerra in Vietnam. Sempre in *Crave*, la voce di A, il personaggio ossessionato dalla pedofilia recita: «Una ragazza vietnamita, la sua esistenza acquista senso una volta per sempre in quei trenta secondi in cui scappa dal suo villaggio, la pelle squagliata, la bocca aperta.»<sup>61</sup>

Il personaggio di *Blasted*, Ian, un giornalista di cronaca e serial killer, nasce, appunto, dal controverso rapporto con il mondo della stampa che la Kane si porta con sé: «Ho pensato che lui (Ian) doveva avere un lavoro che conoscevo bene.»<sup>62</sup>

Le caratteristiche del personaggio e le notizie da esso riportate sono tratte dal vissuto dell'infanzia della drammaturga e dalle storie tramandatele dalla sua famiglia. Nonostante il personaggio sia così vicino alla sua realtà familiare, Sarah ha sempre sostenuto che: «Ian non è mio padre. Voglio che sia chiaro!»<sup>63</sup>

Affermazione, questa, molto importante, se si pensa alla relazione conflittuale della Kane con il padre, conflitto derivante, senza dubbio, dalla concezione dell'autrice riguardo al giornalismo e dalla responsabilità sociale che essa gli attribuisce. La Fig. 2 rappresenta l'ultima fotografia che ritrae Peter Kane insieme alla figlia. Possiamo vedere come Sarah sia giovanissima, ciò a dimostrazione di come i rapporti con la famiglia non fossero rimasti coesi dopo il suo solitario trasferimento a Kelvedon Hatch.

Sempre attraverso il personaggio di Ian la Kane analizza la cronaca giornalistica contemporanea, evidenziando il fatto che i lettori volessero ritrovare in essa episodi di violenza alternati a sentimenti di compassione.

**Ian** Sono un giornalista locale, dello Yorkshire. Non mi occupo di cronaca estera.

---

<sup>61</sup> Sarah Kane, *Tutto il teatro*, Einaudi, 2000, p. 164.

<sup>62</sup> «I thought he (Ian) needed a job I know really well.» Graham Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, Faber and Faber, 2009, p. 54.

<sup>63</sup> «Ian isn't my father. I do want to stress this!» *Ibidem*

**Soldato** Cronaca estera, e allora che ci fai qui?  
**Ian** Altre cose. Omicidi, stupri, ragazzini inculati da preti e insegnanti froci. Non soldati che si fottono per un pezzo di terra. Dev'essere... roba privata. La tua ragazza, quella sì che è una storia. Dolce, pulita. Tu no. Tu sei sporco, come i negri. E una storia sui negri è triste, non se la caca nessuno. Perché dovrei scrivere di te?<sup>64</sup>

Nello stesso testo essa riporta, cambiando luoghi e nomi, due notizie pubblicate sulla stampa britannica: «Sia la storia che Ian detta e quella che legge sono state riprese da "The Sun".»<sup>65</sup>

Secondo gli studi realizzati da Graham Saunders, la storia che Ian detta al telefono, sembra essere stata ispirata ad un omicidio, realmente accaduto, in cui due donne inglesi, due australiane e tre tedesche sono state rapite ed uccise. Un'altra analogia con la realtà, stà nel fatto che sia la stampa britannica, sia Ian stesso, danno più importanza alle vittime inglesi.

Il rapporto controverso della drammaturga con i giornalisti sarà una costante fin dall'inizio della sua carriera. In un articolo pubblicato sul "Daily Mail", il giornalista Jack Tinker, a proposito di *Blasted*, scrive: «Un disgustoso banchetto di sporcizia.»<sup>66</sup> Questa è solo una delle tante polemiche che hanno contribuito al successo della giovane autrice.

Le tensioni con la stampa hanno spesso suscitato nella Kane forti reazioni di pungente sarcasmo, infatti, durante un'intervista presso la *Royal Holloway University* riferendosi ai critici afferma ironicamente: «Dovrebbero morire--fare altro.»<sup>67</sup> Non è un caso, dunque, che Tinker sia proprio il nome di uno dei personaggi nell'opera *Cleansed*, il quale si scoprirà essere un sadico torturatore.

Le tensioni con la stampa inglese non nascono soltanto dal modo in cui esse criticano il suo lavoro, ma anche dalla concezione che la Kane ha della politica europea, e dall'indignazione verso il modo in cui le notizie vengono manipolate spostando il fuoco di attenzione. Al riguardo in un'intervista dichiara:

<sup>64</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 45.

<sup>65</sup> G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 54.

<sup>66</sup> Jack Tinker, «This disgusting feast of filth», *The Guardian*, gennaio 19, 1995

<sup>67</sup> «They should be dying -- do something else.» Sarah Kane, «Brief Encounter Platform», intervista di Dan Rebellato, novembre 3, 1998

Mentre il cadavere della Jugoslavia marciva sulla soglia di casa nostra, la stampa ha preferito indignarsi, non per quel cadavere, ma per l'evento culturale che l'aveva messo al centro dell'attenzione. Questo non mi stupisce. Ovviamente, la stampa vuole negare che i tragici eventi in Europa centrale abbiano a che fare con noi, e ovviamente non vogliono che diventiamo consapevoli di quanto sia avanzata la malattia sociale di cui soffriamo – non appena lo riconoscessero la terra si aprirebbe per inghiottirli. Si rallegrano della fine della guerra fredda poi tornano agli scandali sessuali (di più larga tiratura), e l'unica cosa che è stata fatta per costruire il futuro della nostra specie è la riduzione del fattore di distruzione di massa.<sup>68</sup>

Oltre agli sviluppi drammaturgici, anche la critica ed i mass media hanno seguito da vicino le vicende legate alla vita privata dell'autrice, la quale, facendo riferimento a *Blasted*, commenterà contrariata:

[...] Io sinceramente penso che, se non hanno un quadro chiaro all'interno del quale individuare lo spettacolo, allora non possono parlare. E così, devono parlare di altre cose, come la vita personale dello scrittore, la loro salute mentale, qualunque cosa sia.<sup>69</sup>

Il 20 febbraio 1999, il nome della Kane riempirà le prime pagine dei giornali europei annunciando il compimento dell'ultima delle sue *opere*: l'impiccagione in una stanza del *King's College Hospital*. Si apre, così, un nuovo caso di cronaca di cui però, questa volta, i protagonisti saranno gli stessi membri della famiglia Kane. Da un lato per il riconoscimento pubblico ormai ottenuto, dall'altro perché, essendo Peter Kane un giornalista ancora attivo, i suoi colleghi hanno incentrato l'attenzione sul caso. Il padre, inoltre, viste le condizioni del suicidio della figlia, aveva insistito affinché si aprisse un caso legale per negligenza contro l'ospedale, attirando ulteriore attenzione attorno all'accaduto.

A questo proposito vale la pena prendere in considerazione l'articolo dell'"Independent" del 23 settembre del 1999 come un chiaro esempio del modo in cui la notizia sia stata trattata come un fatto di cronaca, genere contro il quale la

---

<sup>68</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 65.

<sup>69</sup> «[...] I genuinely think it's because if they don't have a clear framework within which to locate the play then they can't talk about it. So they have to talk about other things, such as the writer's personal life, their mental health, whatever it might be». S. Kane, intervista cit.

Kane si era schierata fortemente. La testata dell'articolo *Hospital let playwright repeat her dead bid* (*Ospedale permette alla drammaturga di ripetere il tentato suicidio*) enfatizza la querelle apertasi tra l'ospedale e la famiglia, soprattutto riportando le dichiarazioni dello stesso Peter Kane «Non voglio un compenso economico ... voglio sapere come mai non ha ricevuto le cure adeguate in modo tale che la storia non si ripeta con la figlia di un altro.»<sup>70</sup>

Altri esempi palesi dei meccanismi dannosi della stampa, denunciati dalla stessa Kane innumerevoli volte, sono stati la pubblicazione della fotografia dei genitori in un momento di lutto (Fig. 3), e la descrizione nei minimi particolari del suicidio.

### 3. Dio, Amore: percorsi verso la redenzione

La famiglia era evangelista, e trasmise i valori di questa religione alla Kane, fin dalla sua prima giovinezza. I rapporti con la figura di Dio, con la moralità e la morte sono stati molto complessi per la scrittrice e, le domande intorno ad essi, l'hanno accompagnata per tutta la vita. La stessa Kane dichiarava, a ventiquattro anni, facendo un resoconto della sua religiosità:

[...] Sono cresciuta come Cristiana, e per i primi sedici anni della mia vita, ero completamente convinta che esistesse un Dio. Appartenevo a una chiesa cristiana carismatica che era molto incentrata sulla seconda venuta. Ero convinta che non sarei mai morta. Credevo fortemente che, nel corso della mia vita, Gesù sarebbe venuto di nuovo e che non sarei dovuta morire. Così all'età di 18 o 19 anni, mi sono resa conto all'improvviso di ciò che avrei dovuto affrontare fin da quando avevo sei anni: la mia mortalità. Non l'avevo affatto affrontata. E così ora, esiste un dibattito costante nella mia testa sul fatto di non voler morire ed essere terrorizzata da ciò, con questa costante idea in testa di cui non mi posso liberare

---

<sup>70</sup> «I'm not seeking financial compensation ... I want answers as to why she wasn't given proper care in order that this doesn't happen to somebody else's daughter.» Steve Boggan, «Hospital let playwright repeat her bid», *Independent*, settembre 23, 1999

– avendola creduta così fortemente e per tanto tempo da bambina – che c'è un Dio e che in qualche modo verrò salvata.<sup>71</sup>

La drammaturga aveva un fortissimo legame con il cristianesimo ed una grande conoscenza della Bibbia. Le testimonianze del fratello, Simon Kane, raccontano, tramite le parole di Simon Hattenstone, come da bambini la religiosità era molto forte nella famiglia Kane: «Da bambini parlavano spesso sull'amore, sui loro sogni, su Dio. Specialmente di Dio. Nei primi anni della loro vita Dio ha regnato a casa loro. Tutti quattro frequentavano una chiesa evangelica ogni domenica.»<sup>72</sup>

Con il passare del tempo, tuttavia, l'autrice ed il fratello scoprirono di non rispecchiarsi nei discorsi che si facevano in questa chiesa e, la presenza di argomenti bizzarri, finì per allontanarli da essa:

Siamo andati insieme a questa chiesa ma c'erano alcune persone particolari in questo posto. Loro hanno fatto che diventasse un'esperienza abbastanza estrema. Hanno iniziato a leggere la Bibbia in un modo molto letterale e quando fai questo finisci con alcune opinioni bizzarre. Ci sono pezzi della Bibbia che sono atroci.<sup>73</sup>

Ormai cresciuta, Sarah Kane considererà questo periodo di forte legame con la chiesa come una fase molto ingenua della sua vita, tanto da professarsi successivamente atea. «*Dio! Il bastardo*»<sup>74</sup> era la sua citazione favorita di Beckett. Nei suoi testi compaiono numerosi riferimenti religiosi, citazioni da testi biblici ed immagini in essi presenti. Graham Saunders, studioso della drammaturga, durante un incontro con Aleks Sierz per il programma radiale Theater VOICE, in occasione

---

<sup>71</sup> «[...] I was brought up as a Christian, and for the first sixteen years of my life I was absolutely convinced that there was a God. I belonged to a Charismatic Christian church which was very much focused on the Second Coming. I was convinced that I would never die. I seriously believed that Jesus was going to come again in my lifetime and that I wouldn't have to die. So, when I got to about eighteen or nineteen it suddenly hit me that the thing I should have been dealing with from the age of six – my own mortality - I hadn't dealt with at all. So, there is a constant debate in my head about really not wanting to die; being terrified of it, and also having this constant thing that you can't really shake off if you've believed it that hard and that long as a child – that there is a God, and somehow I'm going to be saved.» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., pp. 59–60.

<sup>72</sup> «As children, they used to talk a lot, about love, about their hopes, about God. Especially about God. Throughout their early teens, God dominated the household. The four of them went along to an evangelical church every Sunday.» Simon Hattenstone, *op. cit.*

<sup>73</sup> «"We went along to this church, and there were some peculiar people there. They did become quite extreme. They started reading the Bible very literally, and when you do that you're going to end up with some bizarre opinions. There are bits in the Bible that are atrocious'» *Ibidem*

<sup>74</sup> Hamn in *Aspettando Godot*.

della pubblicazione del libro "About Kane: The Playwright and the work" ("Su Kane: L'autrice e il suo lavoro") il 27 Agosto 2009, afferma riguardo a *4.48 Psychosis* «Ci sono voci nello spettacolo che in un certo modo citano la Bibbia.»<sup>75</sup>

La Kane aveva una fortissima conoscenza ed interesse per la Bibbia, tale da considerarla fondamentale per la sua formazione da drammaturga. «[...] la lettura che facevo durante gli anni della mia formazione era la Bibbia, che è incredibilmente violenta.»<sup>76</sup>

La Bibbia è stata un punto di riferimento durante tutta la sua vita, al punto di essere uno degli ultimi libri letti prima del suo suicidio nella stanza del *King's College Hospital*.

D'altronde questo rapporto dialettico con Dio e la religione è diventato una costante nelle sue opere, una riflessione personale che mette in bocca ai suoi personaggi. Le allusioni alla Chiesa, ai rapporti di moralità, fede ed esistenza di Dio sono frequenti al punto che è possibile delineare una linea trasversale che ripercorre tutto il suo lavoro. Facendo una lettura cronologica delle sue opere si riesce a vedere un'evoluzione progressiva di questa riflessione e la ricerca della salvezza sia per i suoi personaggi che per se stessa.

In *Blasted* nella quarta scena Cate cerca di convincere Ian a non suicidarsi:

<b>Cate</b>	Ammazzarsi è sbagliato.
<b>Ian</b>	No
<b>Cate</b>	Dio non sarà contento.
<b>Ian</b>	Non C'è.
<b>Cate</b>	Come fai a saperlo?
<b>Ian</b>	Niente Dio. Niente Babbo Natale. Niente fate. Niente Peter Pan. Niente di niente cazzo.
<b>Cate</b>	Qualcosa ci sarà.
<b>Ian</b>	Perché?
<b>Cate</b>	Sennò non ha senso.

---

<sup>75</sup> «You have voices in the play that, sort of, quote from the bible» Aleks Sierz, «Academic Graham Saunders assesses Sarah Kane», FOCUS ON KANE, agosto 27, 2009, <http://www.theatrevoice.com/2412/academic-graham-saunders-assesses-sarah-kane>

<sup>76</sup> Aleks Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo*, Editoria & Spettacolo, 2006, p. 152.

**Ian** Non essere idiota, non ha senso comunque. Il fatto che sarebbe meglio che ci fosse non è una buona ragione perché Dio esista.<sup>77</sup>

Tramite le parole dei personaggi viene messa in discussione l'esistenza di Dio e interrogata la sua ragion d'essere. Il discorso prosegue nella sesta scena di *Phaedra's Love* quando il prete entra nella cella della prigionia dove si trova Ippolito e tenta di convincerlo a confessare l'assassinio della sua matrigna. Qui, ancora una volta, l'esistenza di Dio viene messa in discussione attraverso le parole di Ippolito che, alla fine della scena, riesce persino a sedurre il prete.

**Ippolito** Non c'è nessun Dio. Non c'è. Nessun Dio.

**Prete** E se c'è. Cosa farai? Non ci si può pentire nell'altra vita, solo in questa.

**Ippolito** E tu che suggerisci, una conversione in extremis, tanto per stare tranquilli? Di morire come se Dio ci fosse, sapendo che non c'è? No. Se Dio c'è, voglio guardarlo in faccia sapendo che sono morto come sono vissuto. Da peccatore.<sup>78</sup>

La problematica dell'esistenza di Dio si coniuga con il tema della redenzione divina, della ricerca o del rifiuto di questa e dal dibattito sui precetti della comunità cristiana. Queste tematiche emergono quando i personaggi si trovano a confrontarsi con la morte, in questi momenti è evidente la negazione di una vita al di essa: «Non credi nel paradiso quindi non credi nemmeno all'inferno.»<sup>79</sup>

Nelle sue due ultime opere il discorso sulla salvezza si trasferisce dalla religione all'amore: «Solo l'amore mi può salvare ed è l'amore che mi ha distrutto.»<sup>80</sup> Un discorso, questo, che arriva al suo apice in *4.48 Psychosis* dove il personaggio non riesce a trovare la salvezza perché non riesce a trovare l'amore. Non è più Dio, quindi, a garantire la redenzione, ma l'amore.

Questa traslazione diviene evidente e concreta attraverso la trasposizione delle ultime parole di Cristo sulla croce: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?"

---

<sup>77</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 50.

<sup>78</sup> Ivi, p. 84.

<sup>79</sup> Ivi, p. 115.

<sup>80</sup> Ivi, p. 159.

che in 4.48 *Psychosis* diventano «Amore mio, amore mio, perché mi hai abbandonato?»<sup>81</sup> Parole dette da un personaggio che, come Cristo, assiste consapevolmente alla propria morte.

#### 4. Scuola o teatro?

Sarah Kane frequenta la scuola locale *Shenfield Comprehensive School*. È qui che comincia il suo interesse per la scrittura componendo i suoi primi racconti e poesie. Tuttavia è ancora lontana l'idea di scrivere un'opera teatrale: «Non mi è mai venuto in mente di scrivere un'opera di teatro a quell'epoca, perché probabilmente è molto difficile sostenere una qualsiasi forma di scrittura quando si è così giovani.»<sup>82</sup>

La Kane aveva un rapporto di profondo odio nei confronti della scuola, ma riconobbe l'eccellenza dei suoi insegnanti di teatro e d'inglese che, vedendo il suo particolare interesse per il teatro, la incoraggiavano a leggere, scrivere e recitare. All'età di diciassette anni mette da parte il suo astio nei confronti della scuola per fare le sue prime esperienze teatrali e, mentre prepara gli esami di maturità, cura la regia dei suoi primi spettacoli all'interno della scuola.

Shakespeare e Ibsen<sup>83</sup> sono stati i primi drammaturghi ai quali si avvicina la giovane Kane facendo delle piccole messe in scena dei loro testi. In seguito, arriva a curare la regia di *Oh, What a Lovely War* di Joan Littlewood, un musical del 1963 che ha come oggetto la I Guerra Mondiale.

Il musical si proponeva come una critica in forma satirica della guerra, attraverso la giustapposizione di scene comiche con immagini e statistiche sulla guerra proiettate sul fondale.

Sia come regista, sia come drammaturga il suo percorso si indirizza fin da subito a soffermarsi sulla problematica della guerra e sulle sue ripercussioni su tutti gli individui, anche quelli che non ne sono attivamente coinvolti.

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 196.

<sup>82</sup> A. Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo* cit., p. 122.

<sup>83</sup> La fonte per di riferimento per questi primi lavori teatrali della drammaturga è presente nel documento di Gaëlle Ranc, «The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane», 2002, <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr0.html>

Durante lo stesso periodo, Sarah si assenta dalle lezioni per dedicarsi a fare l'assistente alla regia nella compagnia del *Soho Polytechnic Theatre*, per la produzione di *Orso*, un atto unico scritto da Anton Čechov nel 1888. Ma il suo interesse per il teatro non era solo dietro le quinte, negli stessi anni collabora con il *Basildon Youth Theatre Group* dove partecipa come attrice in uno spettacolo di Vincent O'Connell, regista e drammaturgo che presto diventerà suo amico e compagno in diverse esperienze teatrali (Fig. 4).

Lo stesso O'Connell 15 anni dopo, ricorderà l'impegno con cui lavorava la Kane in questo periodo:

(Necrologio, 23 febbraio) Ho conosciuto Sarah Kane quando era un'attrice diciassettenne del Basildon Youth Theatre. Recitava in un mio spettacolo indossando un collare ortopedico - aveva avuto un incidente automobilistico la notte prima della rappresentazione.<sup>84</sup>

Questi primi anni d'immersione totale nel mondo del teatro hanno confermato la passione e le abilità della giovane apprendista di teatro che già a diciassette anni «Sapeva di teatro, capiva come funzionava. Era istintivo.»<sup>85</sup>

## **5. “Dentro le mura di cinta del campus universitario”. Anni di formazione**

Nel 1989, con l'idea di diventare attrice, Sarah Kane si trasferisce all'università di Bristol, dove intraprende il Bachelor of Arts (BA) a proposito del quale afferma «[...] era l'unico corso per cui potessi provare un sincero entusiasmo. Almeno finché non arrivai lì, quando improvvisamente scoprii cose molto più interessanti da fare.»<sup>86</sup> All'interno dell'università Sarah sente che il suo lavoro non viene compreso in

---

<sup>84</sup> «I first met Sarah Kane (obituary, February 23) when she was a 17 year-old actress with Basildon Youth Theatre. She performed a play I had written wearing a neck brace - she had been in a car crash the night before the first performance. » Vincent O'Connell, «Letters», *The Guardian*, febbraio 25, 1999, <http://www.guardian.co.uk/news/1999/feb/25/guardianobituarie#history-link-box>

<sup>85</sup> «She knew theatre, understood how it worked. It was instinctive.» Simon Hattenstone, *op. cit.*

<sup>86</sup> A. Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo* cit., p. 122.

profondità, non a caso si trova spesso in contrasto con le figure accademiche di riferimento.

A tal proposito c'è un aneddoto che tutti i suoi compagni di corso ricordano ma che raccontano di volta in volta di modo diverso. Una versione di tale racconto dice che la Kane venne accusata dal suo tutor di aver scritto un "saggio pornografico" e che, durante l'incontro successivo, la ribelle studentessa lanciò ai piedi dell'insegnante una pila di riviste pornografiche dicendogli che se voleva masturbarsi poteva farlo con quelle. Un'altra versione della storia vuole, invece, che sia stata la stessa Kane ad accusare il suo tutor di scrivere pornografia ed un'ultima voce riporta che i due si accusavano a vicenda.<sup>87</sup>

Questa relazione particolarmente difficile con il mondo accademico fa sì che la Kane arrivi a concepire il mondo universitario come una metafora della repressione, infatti, la prima didascalia di *Cleansed* recita: «Dentro le mura di cinta di un campus universitario.»<sup>88</sup> Nel corso dell'opera gli spazi fisici dell'università si sovrappongono alle logiche e le torture di un campo di concentramento.

Durante un'intervista realizzata poco prima della sua morte la Kane riassume la sua posizione e partecipazione all'università nel seguente modo: «Ho passato i primi due anni a Bristol evitando la facoltà al massimo. Ho recitato, fatto da regista e scritto, il che mi sembrava molto più importante e interessante che tutte le altre cose che in teoria dovevo fare.»<sup>89</sup>

La struttura dell'università britannica è basata sull'acquisizione dei saperi sia di carattere teorico che pratico, perciò, durante il primo semestre del BA in Arts la Kane, più interessata agli studi pratici che a quelli teorici, partecipa alla messa in scena dello spettacolo previsto dal corso di recitazione, sancendo così il suo debutto come attrice universitaria.

Il testo scelto dai giovani studenti-teatranti è stato *Victory* di Howard Barker. Scritto nel 1983, è ambientato nell'epoca della restaurazione inglese: Bradshaw, vedova del

---

<sup>87</sup> La vicenda è raccontata in diverso modo da diverse fonti tra le quali: Simon Hattenstone, *op. cit.*; G. Ranc, *op. cit.*

<sup>88</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 99.

<sup>89</sup> «I spent the first two years at Bristol [University] avoiding the department as much as I could. I acted and directed and wrote which I thought was much more important and interesting than anything I was actually supposed to be doing.» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 48.

giudice che ha firmato la condanna a morte di Carlo I, deve attraversare il paese cercando le parti del corpo del marito ucciso e poi smembrato dal vendicativo Re.<sup>90</sup>

A questo punto della presente ricostruzione biografica conviene soffermarsi sulla poetica e sull'opera di Barker in quanto ebbe una forte influenza sulla generazione di teatranti laureati del BA dell'università di Bristol ed in particolare su Sarah Kane.

## 6. Il teatro della catastrofe. Origini della nuova generazione teatrale inglese

Nei suoi spettacoli Barker esplora la violenza, la sessualità ed il desiderio di potere. Infatti, il drammaturgo, è conosciuto come il creatore del "teatro della catastrofe", un teatro che si delinea nel modo seguente: «Il primo principio del Theatre of Catastrophe è che l'arte non è digeribile. Anzi, è un irritante della coscienza [...]»<sup>91</sup>  
Tale poetica nasce in risposta agli avvenimenti degli anni ottanta:

Nell'ultimo decennio il consenso morale si è deteriorato fino a tal punto che ora è ragionevole chiedersi se persino le dichiarazioni più preziose di rettitudine morale comandino un vero e proprio assenso. Ad esempio, l'affermazione volontaria "E' evidente che tutti gli uomini sono creati uguali" non è più portatrice, dopo un decennio di thatcherismo e la ritirata internazionale dal comunismo ufficiale, della stessa aura di autorità di una volta.<sup>92</sup>

Secondo Barker, di fronte alla perdita dell'eguaglianza fra gli uomini, il teatro deve avere la funzione di «[...]ridare al pubblico il dibattito morale.»<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Lo stesso Barker visiterà l'università di Birmingham il 13 Marzo 1995, pochi mesi dopo la laurea del MA in drammaturgia di Sarah Kane, e ha realizzato una lettura intitolata 'The Glass Confessional: the Theatre in Hyper-Democratic Society' indirizzata agli studenti del dipartimento.

<sup>91</sup> «Theatre of Catastrophe takes as its first principle the idea that art is not digeribile. Rather, it is an irritant in consciousness ...» «Theatre of Catastrophe», s.d., <http://www.thewrestlingschool.co.uk/catastrophe.html>

<sup>92</sup> «The last decade has indicated such a deterioration of the moral consensus that it is now reasonable to ask whether even the most cherished statements of moral rectitude command a genuine assent. For example, the voluntarist statement 'It is self-evident that all men are created equal' does not, after a decade of Thatcherism and the international retreat from Official Communism, carry the same aura of authority that it once did» Howard Barker, *Arguments for a Theatre*, Manchester University Press, 1997, p. 51.

<sup>93</sup> «[...]return the responsibility for moral argument to the audience itself.» Ivi, p. 52.

L'opera *Victory* è andata in scena per prima volta a Londra il 26 Aprile del 1983 nel *Royal Court Theatre*, sotto la regia di Danny Boyle<sup>94</sup> per la *Joint Stock Company*. L'opera, pur non attirando particolari attenzioni, ha diviso le opinioni dei critici: alcuni l'hanno considerata 'verbal vomit'<sup>95</sup> mentre altri hanno trovato in lei giudicata una riproposta inglese del *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht.<sup>96</sup> Ned Chaillet sul "Wall Street Journal" descrive Barker come «[...] un poeta del profano e un drammaturgo con una visione e un potere.»<sup>97</sup> che riesce a tradurre «[...]L'elegante fascino della poetica di un cavaliere nei componenti taciti di rapimento e brutalità.»<sup>98</sup> e critica, infine, la posizione del pubblico inglese incapace di percepire la poesia politica presente nelle parole di Barker:

[L'opera] è in grado di legare il passato storico dell'Inghilterra con il presente, e a dir la verità [il linguaggio] non è più forte della lingua usata dai clienti del pub più vicino. Ma, se la metà del pubblico si abbandona alle risatine scolaresche, essa ha sottovalutato la raffinatezza del testo e alienato inutilmente la maggior parte del potenziale pubblico.<sup>99</sup>

Nicholas de Jongh descrive l'operazione drammaturgica di Barker come «[...] un assalto di guerriglia nel periodo della Restaurazione del diciassettesimo Secolo.»<sup>100</sup> e continua descrivendone il linguaggio e la scena in una recensione che, in un certo modo, anticipa le più benevole critiche utilizzate qualche anno dopo per parlare dei lavori di Sarah Kane;

Mr. Barker porta le sue truppe d'assalto familiare a fondo con l'uso geniale di un linguaggio scurrile e imbrogli di tutti i gradi con una grezza sessualità a loro

---

<sup>94</sup> Lo stesso regista che raggiunge la fama e il riconoscimento internazionale nel 1996 quando porta al cinema il romanzo dello scrittore scozzese Irvine Welsh; *Trainspotting*

<sup>95</sup> Giles Gordon, «Victory», *Spectator*, aprile 26, 1983

<sup>96</sup> Sheridan Morley, «Victory», *Punch*, aprile 26, 1983

<sup>97</sup> «[...] a poet of the profane and a playwright of peculiar vision and power» Ned Chaillet, «Victory», *Wall Street Journal*, aprile 26, 1983

<sup>98</sup> «[...]flowery appeal of a cavalier poetry into its unspoken components of rape and brutality» *Ibidem*

<sup>99</sup> «[The play] It may well bind historic England and the present- and [the language] in truth it is no stronger than the language of customers in the pub next door. But, if half the audience is given to schoolboy giggles, he has overestimated its sophistication and unnecessarily alienated a greater potential audience» *Ibidem*

<sup>100</sup> «[...] a guerrilla-like assault upon the 17th Century Restoration period» Nicholas de Jongh, «Victory», *Mail on Sunday*, aprile 26, 1983

disposizione: il tutto da un punto di vista di crudele cinismo di un mondo completamente deceduto.<sup>101</sup>

D'altro canto, Giles Gordon scrisse, per il giornale "Spectator", un articolo che anticipa di dodici anni la critica di taglio *Tinkeriano* nei riguardi della Kane. L'articolo mette in discussione il numero dei personaggi dell'opera, trentacinque in totale, per poi riferire il testo stesso con i seguenti aggettivi: «Pieno di copulazione e profanità così come di brutalità per tre ore di vomito verbale.»<sup>102</sup>

## 7. Bristol 1989, focolaio d'innovatori teatrali

L'opera vien riproposta nel 1989 come spettacolo accademico del *Bachelor in Arts* dell'Università di Bristol il 16, 17, 18 Novembre (una settimana dopo la caduta del muro di Berlino) al *Glynne Wickham Studio Theatre* sotto la regia di Harriet Braun e Stephen Melville.

Trattandosi di una messa in scena accademica, tutti i partecipanti alla produzione dello spettacolo sia registi che attori, erano studenti del primo anno. È da notare che tra i partecipanti figurano oltre alla Kane, persone molto rinomate nel mondo dello spettacolo inglese contemporaneo, non solo dell'universo teatrale, ma anche del cinema e della televisione (Fig. 5).

Alcuni di loro sono: Simon Pegg, attore e sceneggiatore che recita nel film *L'alba dei morti viventi* (di Edgar Wright), nella saga di *Mission: Impossible* e in quella di *Star Trek* e che partecipa alla serie televisiva *Doctor Who*; Harriet Braun, scrittrice di serie televisive come *Lip Service*, trasmissione sul tema del lesbismo e Graham Eatough, drammaturgo e regista scozzese che inizia la sua carriera come regista nel periodo di studi svolto all'università di Bristol, dove conosce David Greig col quale decide di fondare la compagnia *The Suspect Culture*, in parallelo alle attività accademiche. La

---

<sup>101</sup> « Mr Barker brings his familiar shock troops thoroughly ingenious bad language and crooks of all degrees with rough sexuality at their disposal: a cruel cynic's view of a thoroughly fallen world». *Ibidem*

<sup>102</sup> «Copulation and profanity thrive as does brutality and three hours of verbal vomit.» Giles Gordon, *op. cit.*

prima messa in scena della giovane compagnia, *A Savage Reminiscence*, è stata presentata nel *Hen and Chicken pub Theatre* di Bristol durante una serata con doppio spettacolo insieme al *Comic Monologue* di Sarah Kane.

David Greig è uno dei più importanti drammaturghi della scena scozzese contemporanea e definito dalla stampa inglese come uno dei drammaturghi più interessanti e avventurosi della sua generazione.

I suoi lavori si rappresentano nei più importanti teatri inglesi, come il *Traverse Theatre*, il *Royal Court Theatre*, il *Royal National Theatre* e la *Royal Shakespeare Company*. La sua attività comprende adattamenti e traduzioni, opere per bambini, opere storiche, di avant-garde e di teatro sperimentale.

Per la locandina del loro spettacolo, gli studenti del *Bachelor in Arts*, hanno scelto un'immagine appartenente alla serie d'incisioni 'I disastri della guerra' dell'artista spagnolo Francisco José de Goya. Precisamente, il disastro prediletto, è stato il numero 37, intitolato dall'artista *Esto es peor (Questo è peggio)*. Lo possiamo ammirare nella Fig.6: esso illustra l'esecuzione di un uomo, che è, appunto, la peggiore tra le atrocità della guerra. Tale immagine riesce a materializzare visivamente le parole della vedova Bradshaw: «L'idea di essere seppellito lo tormentava.»<sup>103</sup>

Goya rappresenta, in questo disastro, l'assalto delle truppe francesi nella località di Chinchón, avvenuto il 29 dicembre 1808 in cui i francesi incendiarono e saccheggiarono i palazzi assassinando ottantasei persone per le stradine del paese. L'opera illustra le barbarie della guerra «[...] che oltrepassano i limiti delle esecuzioni convenzionali mostrando una forma di tortura nella quale l'uomo è assassinato, denudato, mutilato e impalato.»<sup>104</sup>

L'immagine di Goya mostra in primo piano un albero secco che viene utilizzato come sedia di tortura penetrando il corpo mutilato di una vittima ancora sanguinante, mentre, in secondo piano si trovano le figure di due soldati francesi, l'uno a riposo all'ombra di un albero, questa volta vivo, l'altro che uccide, con la spada in mano, diverse persone.

---

<sup>103</sup> «He had such a horror of being dug.» Howard Barker, *Collected plays: Volume 1.*, London, Calder, 1994, p. 142.

<sup>104</sup> «[...] pasa de mostrarnos a los ajusticiados mediante métodos convencionales a ofrecernos una forma de tortura, en la que el hombre es asesinado, desnudado, mutilado y empalado.» J.M. Matilla, *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 98.

Per la locandina dello spettacolo (Fig. 7) l'incisione originale è stata modificata togliendo la figura del soldato francese che impugna la spada e ritoccando, con l'aggiunta del colore rosso, tutte le zone che nell'originale presentano del sangue. Il testo è ambientato nel 1660, la sinossi dello spettacolo, una pagina battuta con correzioni a penna (Fig. 8) e scritta dalla regista Harriet Braun, ne rileva il carattere politico, estendibile alla realtà politica dell'Inghilterra contemporanea ed alle politiche internazionali in atto:

Il testo è ambientato durante la restaurazione inglese, Susan Bradshaw tenta di assemblare il corpo dell'ultimo marito, il teorico politico e regicida di cui le membra sono state sparse per tutto il paese dai monarchici trionfanti. Attraverso la capacità di Barker di dotare i suoi personaggi di potere di articolazione, si offre una panoramica della lotta interna che si svolge tra personale e politico. Le porte della sontuosa e libertina corte di Carlo II si aprono a noi, e con esse i personaggi e la corruzione che vi abitano. Victory elude ed espone la nostalgia che languisce al centro di un genere sempre più popolare del nostro tempo: il dramma di costume, ma che esamina anche le analogie presenti tra il Seicento e l'inganno politico contemporaneo. Howard Barker con il suo stile potente, lo spirito satirico e il talento per le catture ed esporre le passioni e il desiderio umano, sfida il pubblico e lo mette in discussione con le proprie "scelte in reazione" in questo coinvolgente pezzo teatrale pieno d'inventiva drammatica.

Nel documento originale si trova un'aggiunta manoscritta della regista ed indirizzata a John Adler, manager del teatro, dove si legge che la Braun si mette a disposizione per qualsiasi chiarimento riguardo lo spettacolo.

Caro John

Ecco la copia richiesta per il programma di sala.

Nel corso della settimana farò un salto per vedere se tutto è ok o se hai qualsiasi domanda. Se hai bisogno di parlare con me urgentemente per qualsiasi motivo il mio numero di telefono è 227-443. Harriet Braun

È da notare la dicitura "THIS PLAY CONTAINS MATERIAL WHICH SOME PEOPLE MAY FIND OFFENSIVE" (Lo spettacolo contiene materiale che alcune persone possono trovare offensivo) presente in tutto il materiale pubblicitario dello spettacolo.

Ci troviamo, infatti, negli anni in cui nascono le fondamenta del movimento IN-YER-FACE. L'aria del tempo era contaminata da un forte spirito ribelle di trasformazione che utilizzava l'arte come terapia di shock dinnanzi al proprio pubblico.

Nel programma di sala definitivo stampato in fotocopiatrice (Fig. 9) il team Braun, Melville ed Adler, decide di non inserire la breve sinossi, ma di includervi una serie di citazioni dello stesso Barker intervallate da quelle di autori come Brecht e Shakespeare.

In questo modo, il programma di sala, si configura come un insieme di citazioni che, più che fare un resoconto dello spettacolo o del testo drammatico, lasciano intravedere le motivazioni politiche, etiche ed estetiche che avevano portato gli studenti a scegliere un testo attuale e dedicato alla situazione politica mondiale.

Erano anni di cambiamento. La caduta del muro di Berlino costituiva una forte transizione politica, la paura di una riunificazione tedesca riproponeva i valori nazionalisti del governo Thatcher, valori già inculcati dalla guerra nelle isole Falklands.

Il Commonwealth è collassato.

Charles II è stato rimesso al trono.

Il corpo di Bradshaw giudicato nel processo di Charles I si trova scavato, smembrato e disperso.

“Io uso la storia, non per nostalgia ma per mettere mano alle confortevoli immagini del passato in modo da evocare, o sbloccare, sentimenti sul presente... lo faccio ciò per sovvertire le convenzioni del pensiero. Ed è questo, quello che il teatro fa supremamente bene. E questa non è una buona propaganda dell'arte, ma è ottimo per allentare la matrice di saggezza ricevuta, disfacendo le abitudini e risposte, creando sane confusioni,...”

Intervista con Tony Dunn

**Howard Barker**

“Le note del regista  
la sintassi del autore  
gocciolano

come  
la pioggia”

*Poem 21*

*The Breath of the Crowd*

**Howard Barker**

“Non c'è ideologia nel *cheap*”

*The Bite of the Night*

**Howard Barker**

“Io ti stimo troppo  
per condividerti con quello che già conosci”

*ibid.*

“Mi piace il teatro che si butta sotto le attese –  
e che non ha nessun richiamo con la familiarità –  
sblocca l'immaginazione a tutti i costi”

Intervista con Tony Dunn

**Howard Barker**

“Le parole, come secchi, versano significati”

*The Castle*

**Howard Barker**

“La maggior parte dei teatri sono casse di vergogna”

*Don't exaggerate*

**Howard Barker**

“La verità sta da qualche parte tra l'emozione grossolana e il calcolo.”

*ibid.*

“Vivere la propria soggettività come una massa di contraddizioni, è un processo che deve essere familiare a tutte le donne.”

*Feminism and the Politics of Power*

**Shelagh Young**

“Il peso di questo triste tempo e che dobbiamo obbedire a parlare di ciò che sentiamo e non di ciò che dobbiamo dire.”

*King Lear*

**William Shakespeare**

“Per avere tutto ciò di cui abbiamo bisogno, dobbiamo non parlare di ciò che intendiamo.”

*Measure for Measure*

**William Shakespeare**

“Ho sempre pensato: le parole più semplici devono bastare. Quando dico cosa sono le cose, il cuore di ognuno deve essere fatto a pezzi, che possa andar giù se non sta in piedi per se stesso.

Sicuramente sarai capace di vederlo”

*And I Always Thought*

**Bertolt Brecht**

“Non è la lotta ma la fine, ma è la lotta quella che dà dignità.”

*Don't Exaggerate*

**Howard Barker**

“I miei veri eroi sono le persone che agiscono, non le persone che soffrono.”

Intervista con Tony Dunn

**Howard Barker**

“È la tua scelta.”

**The Blow Monkeys**

“Il lamento ‘che ho fatto in quel modo’ non si può lavare, sarà così?”

*The Castle*

**Howard Barker**

## 8. Barker, un punto di riferimento

La messa in scena realizzata dagli studenti del *Drama Department* dell'università di Bristol rispettava sia scenograficamente, che nei costumi di scena, il periodo storico in cui si sviluppa l'intera opera, ovvero quella della restaurazione inglese, compresa fra gli anni 1660 e 1685 (periodo del regno del re Carlo II).

I costumi pomposi d'epoca risaltavano sotto i lampadari disposti sulla scena ricordando efficacemente le scene di salotto reale, mentre, sul fondale, un telo bianco con delle macchie rosse ricordava le barbarie della guerra (Fig. 10).

Nella Fig. 11 si può vedere la disposizione scenica che consisteva in un palco centrale il cui pubblico si disponeva attorno a modo di ferro di cavallo. Tale disposizione aveva come scopo quello di coinvolgere attivamente gli spettatori, poiché, durante la rappresentazione, essi avevano la possibilità di guardarsi e rispecchiarsi tra di loro. Sicuramente questa scelta registica proveniva dai lineamenti di Barker sul teatro: «[...] Il pubblico diventa il proprio attore, invitato a cominciare il proprio dramma»<sup>105</sup>

Durante questa esperienza teatrale all'interno dell'università, Sarah Kane afferma la sua dissidenza nei confronti del mondo accademico. Non è fino a che punto siano stati gli stessi studenti a proporre l'opera di Barker all'interno del percorso formativo, ma dalle affermazioni della Kane è evidente che non tutti gli insegnanti condividessero lo spirito ribelle espresso nel testo. Lei stessa definirà il processo della messa in scena come «un'esperienza insolitamente brillante. Il suo controllo del linguaggio è semplicemente straordinario e credo di averlo amato in modo particolare perché nessun insegnante sembrava condividere il mio entusiasmo.»<sup>106</sup>

La drammaturgia moderno-giacobita di Barker ha lasciato un segno nel lavoro successivo della Kane scrittrice, che arriverà a considerarlo uno dei drammaturghi più importanti della realtà anglosassone. Durante un'intervista realizzata da James Christopher, Sarah Kane afferma: «In poche centinaia di anni Howard sarà come

---

<sup>105</sup> «[...] the public becomes its own performer, invited to initiate drama on its own» H. Barker, *Arguments for a Theatre* cit., p. 187.

<sup>106</sup> A. Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo* cit., p. 123.

Shakespeare. Nessuno sarà veramente in grado di capire ciò che Howard Baker ha fatto, fino a quando non sarà trascorso molto tempo dalla sua morte.»<sup>107</sup>

Questa impronta di Barker nella futura testualità della giovane drammaturga, non è solo percettibile nelle affermazioni e nei ricordi della stessa Kane, ma è anche presente nella scelta di uno stile particolarmente crudo.

Anche David Greig, amico, compagno universitario, collega e coinquilino della Kane, ricorda come è stata vissuta l'esperienza universitaria attorno alla drammaturgia di Barker.

[...] si scherzava con Sarah dicendo che i nomi dei loro drammaturghi preferiti iniziavano tutti con la B, Bond, Beckett, Brecht, Berkoff e Barker. "Tutti loro, persone che non impostano le proprie opere nel salotto, che non amano i lavelli da cucina, e se per caso hanno un lavello da cucina questo sarà riempito di sangue."<sup>108</sup>

Nell'intervista realizzata da Peter Billingham nel 2007, riferendosi a Howard Barker, Greig afferma: «Sarah Kane è stata molto influenzata da lui.»<sup>109</sup>

Greig e la Kane non hanno soltanto condiviso il palcoscenico, «[...]Facevamo parte di una cerchia intima di gotici miserabili. In realtà, cliché da studenti, dice Greigh ridendo. Asclontavano Joy Division, si vestivano in nero, s'infuriavano con la massacre dei Balcani.»<sup>110</sup>

Dan Rebellato, studioso teatrale della *Royal Holloway University of London*, e drammaturgo insieme a Eatough e Greig nella compagnia *Suspect Culture*, ricorda la prima volta che vide Sarah Kane, un'attrice diciannovenne che indossava i panni della vedova Bradshaw in *Victory* (Fig. 12):

---

<sup>107</sup> «In a few hundred years Howard will be like Shakespeare. No one will really understand what Howard Baker's done until he's been dead for a long time» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 49.

<sup>108</sup> «[...] they used to joke about how the names of their favourite writers all began with B - Bond, Beckett, Brecht, Berkoff, Barker."All of them people who don't set their plays in the front room, who don't like kitchen sinks. And if they do have a kitchen sink, it will be filled with blood."» Simon Hattenstone, 'A Sad Hurrah', *The Guardian*, 1 Luglio 2000

<sup>109</sup> «Sarah Kane was very influenced by him» Peter Billingham, *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Leading Dramatists: Edgar, Etchells, Greig, Gupta and Ravenhill*, Bloomsbury USA, 2007, p. 75.

<sup>110</sup> «[...]we were part of an intimate circle of gothic miserablists. Student clichés, really, says Greig, laughing. They listened to Joy Division, dressed in black, raged against the slaughter in the Balkans.» Ibid.

Ho visto per la prima volta a Sarah Kane in scena alla Bristol University con una impetita, furente, passionale Bradshaw in *Victory* di Howard Barker. [...] La sua performance è tornata a me diverse volte dopo la sua morte: il forte senso morale di Bradshaw, ma anche prova implacabile dei limiti del corpo, la sua simpatia per gli oppressi ma la triste comprensione per l'oppressore, sembra aver trovato eco in molte aree del lavoro di Sarah. L'ultima volta che l'ho incontrata, nel novembre 1998, abbiamo parlato di Barker di *The Castle*, e lei scoppiò in entusiasmo al pensiero di recitare il ruolo di Skinner, la strega femminista torturata e demonizzata, ma alla fine invitata nel santuario del potere maschile. 'Questa è la parte che sono nata per recitare', ha detto.<sup>111</sup>

In un articolo posteriore Rebellato approfondisce l'argomentazione sull'influenza dell'opera di Barker negli scritti di Sarah Kane:

Kane potrebbe essere anche stata influenzata da Howard Barker, uno scrittore i cui testi offrono innovazioni tipografiche inspiegabili (linee incoraggianti, lunghi discorsi disposti in alte torri di brevi versi poetici) e didascalie che non possono essere seguite alla lettera (ad esempio in *The Castle* 'un effetto di pioggia e tempo'). Barker ha creato anche testi che sfidano ogni tipo di produzione.<sup>112</sup>

Questa prima esperienza universitaria non solo ha segnato l'esperienza drammaturgica della Kane, ma anche il percorso creativo della compagnia *The Suspect Culture*, nata durante i primi anni di percorso accademico del giovane binomio Greig e Eatough, di cui quest'ultimo testimonia:

---

<sup>111</sup> «I first saw Sarah Kane on stage at Bristol University as a strutting, raging, passionate Bradshaw in *Victory* by Howard Barker [...] Her performance has returned to me several times since her death: Bradshaw's fierce moral sense but relentless testing of the limits of the body, her sympathy for the oppressed but grim understanding of the oppressor, seems to find its echo in many areas of Sarah's work. The last time I met her, in November 1998, we talked about Barker's *The Castle*, and she burst into enthusiasm at the thought of playing Skinner, the feminist witch tortured and demonized but ultimately invited into the sanctuary of male power. 'That's the part I was born to play', she said.» Dan Rebellato, «Sarah Kane: an Appreciation», *New Theatre Quarterly*, vol. 15, fasc. 03, 1999, pp. 280–281.

<sup>112</sup> «Kane may also have been influenced by Howard Barker, a writer whose texts offer unexplained typographical innovations (emboldened lines, long speeches arranged in tall towers of short poetic lines) and stage directions that cannot be literally followed (e.g. *The Castle*'s 'an effect of rain and time'). Barker has also created texts that defy any kind of production at all.» Dan Rebellato, «Playwriting and globalisation: Towards a site-unspecific theatre», *Contemporary Theatre Review*, vol. 16, fasc. 1, 2006: 112.

Durante il primo anno a Bristol ho recitato in una produzione di *Victory* di Howard Barker, insieme a Sarah Kane, David Greig, Simon Pegg e altri. È stato un momento molto importante per me e David in diversi modi. In alcuni dei primi spettacoli di *Suspect Culture* credo che si possa vedere definitivamente l'influenza di Barker, non solo nella scrittura ma in quello che gli spettacoli volevano raggiungere politicamente e intellettualmente. Quello che fa Barker, al di là del successo degli spettacoli, è esplorare le possibilità che offre il teatro alternativo. Lui non punta verso un teatro tradizionale ma neanche è travolto dalle attuali avanguardie. A quel tempo c'era una divisione un po' ridicola tra le persone che si dedicavano al "teatro di testo" e quelli del "teatro fisico". Per chi non voleva lasciare la drammaturgia alle spalle, Barker era un modello di qualcosa che poteva essere ancora radicale, e questo, credo, fosse importante per David. Ed è stato anche importante per me, perché ha tracciato la mappa dove una compagnia teatrale potrebbe potenzialmente esistere.<sup>113</sup>

A questo punto vale la pena sottolineare e approfondire il dinamismo del teatro universitario all'interno del dipartimento di dramma dell'università di Bristol. L'importanza di questo dipartimento nel panorama del mondo professionale teatrale inglese risale al 1947: «L'Università di Bristol è stata la prima a creare una Facoltà di Teatro- nel 1947- e nel 1960 ha creato la prima cattedra in teatro.»<sup>114</sup>

Questi sono anni di discussione sulla professionalità teatrale, discussione che ha generato tre linee diverse per la formazione lavorativa dei teatranti: le scuole interne delle compagnie che invitavano maestri per la formazione dei propri attori, le scuole teatrali formate dopo la seconda guerra mondiale con l'obiettivo di definire la professionalità teatrale ed i dipartimenti di dramma delle università. In principio (fino

---

<sup>113</sup> «In my first term at Bristol, I acted in a production of Howard Barker's *Victory* alongside Sarah Kane, with David Greig, Simon Pegg and others. It was a very important moment for David and me in different ways. In some of the early *Suspect Culture* shows I think you could definitely see the influence of Barker, not just on the writing but on what the shows were setting out to achieve, politically and intellectually. What Barker does, whether or not the plays are successful, he scouts out the possibilities for alternative theatres. He neither points towards a mainstream theatre style but nor is he swept up in current avant-garde movements. At that time there was a slightly ludicrous division between the 'text-based theatre' people and the 'physical theatre' people. And for those who didn't want to leave playwriting behind, Barker was a model for something that could still be radical, which I think was important for David. And it was important for me too, because it mapped out a place that a theatre company could potentially exist.» Dan Rebellato, Graham Eatough, David Greig, *The Suspect Culture Book*, Oberon Books, 2013, p. 9.

<sup>114</sup> «Bristol University was the first to establish a drama department – in 1947 – and in 1960 it created the first professorship in drama.» J. Milling, P. Thomson, J.W. Donohue, *op.cit.*, p. 390.

agli anni sessanta) queste ultime non venivano riconosciute come ambito di formazione teatrale poichè lo studio accademico del teatro era affidato alla letteratura. Dagli anni sessanta in poi, tuttavia, queste istituzioni «[...] offrivano corsi in diversi aspetti del teatro, dall'amministrazione culturale e direzione di scena a drammaturgia e preparazione vocale, così come esami accademici minuziosi di performance più avventurieri non presenti nelle altre scuole di teatro.»<sup>115</sup>

Grazie all'apertura delle università inglesi alla formazione pratica dei suoi allievi, il teatro universitario divenne il centro e spazio per la formazione dei nuovi teatranti, non solo di coloro che si trovavano dentro agli spazi accademici, ma di tutti i giovani che condividevano lo stesso interesse attorno al teatro.

Questa nuova generazione di studenti di teatro portava con sé, come punto focale, l'impegno politico. Ciò ha permesso la creazione di nuove esperienze individuali e di gruppo che andavano al di fuori delle aule universitarie.

Uno dei fattori più importanti derivanti da queste nuove realtà è stata la collaborazione tra i diversi allievi. Come vedremo più avanti, incontrandosi all'università, questi giovani con il desiderio di sperimentazione teatrale hanno unito le forze per poter portare avanti i propri progetti, non solo a livello prettamente teatrale ma anche sotto l'aspetto organizzativo e di diffusione delle opere.

A proposito dell'esperienza accademica all'interno dell'università di Bristol, Graham Eatough descrive questi primi anni rilevando il modo nel quale il dipartimento di dramma dell'università di Bristol divenne "incubatrice" per la nuova generazione di teatranti anglosassoni:

É interessante pensare che nel giro di pochi anni il dipartimento di Drama dell'università di Bristol abbia prodotto a Mark Ravenhill, Tim Crouch, Sarah Kane, David Williams, Simon Pegg, David Young, Myfanwy Moore, Suspect Culture, noi ... penso che sia una strana alchimia quella che porta a quei momenti particolari. È stato un ottimo dipartimento, gli insegnanti erano molto buoni e così via. Ma c'era qualcos'altro, il gruppo di studenti nel suo complesso era particolarmente politicizzato, soprattutto negli argomenti che riguardano la politica di genere. Ciò significava che per fare qualsiasi lavoro eravamo costretti a interrogarci su quello che si faceva, e a farlo in modo piuttosto rigoroso. Io dico

---

<sup>115</sup> «[...]offered courses on many aspects of theatre, from arts administration and stage management to dramaturgy and voice teaching, as well as more adventurous academic scrutiny of performance practices than in most drama schools.» Ivi, p. 391.

rigoroso, in realtà eravamo ancora bambini, ma volevamo farci domande sulla politica del lavoro e farlo sul serio. D'altra parte, anche se il dipartimento era buono, forse era un po' troppo conservatore e tradizionalista. Per questo motivo ci fu una forte reazione contro, ciò significava che eravamo molto motivati. Il punto comune di tutte queste persone era molto guidato da uno strano miscuglio tra aspirazione artistica con una sorta d'impulso thatcheriano degli anni ottanta! Noi tutti sapevamo cosa volevamo fare da molto presto.<sup>116</sup>

## **9. Al di fuori dell'università di Bristol. Le prime regie universitarie di Sarah Kane**

Dopo le prime esperienze come attrice, Sarah decide di dedicarsi allo studio della regia teatrale: «Decisi che recitare era una professione senza potere e non volevo essere alla mercé di registi che non mi piacevano. Così iniziai a cimentarmi con la regia.»<sup>117</sup>

Gli studi realizzati su Sarah Kane fino ad oggi hanno tralasciato la sua esperienza come regista concentrandosi per lo più sulle opere drammatiche in sé, dimenticandosi dell'importanza e dell'influenza drammatica che ha avuto questa esperienza nella carriera dell'autrice. Le sperimentazioni, sia come attrice ma soprattutto come regista, hanno influenzato fortemente le strategie drammatiche e le tematiche che implementerà nel posteriore lavoro, poiché le hanno dato la consapevolezza pratica delle possibilità sceniche della parola scritta e, hanno anche delineato un percorso tematico delle future opere. Già da queste prime esperienze di

---

<sup>116</sup> «It's interesting to think that in the space of only a few years that drama department at Bristol produced Mark Ravenhill, Tim Crouch, Sarah Kane, David Walliams, Simon Pegg, David Young, Myfanwy Moore, *Suspect Culture*, us ... I think it's a strange alchemy that leads to those moments. It was a good department, the teaching was great and so on. But there was something else: it was a very politicised student body on the whole, especially around gender politics. That meant if you were making work you were forced to constantly interrogate it and have it interrogated in a pretty rigorous way – I say rigorous, we were still kids really, but we would ask questions about the politics of the work and take it seriously. And second, the department was good but it was possibly a bit conservative too, traditional. And so there was a reaction against that which meant we were very motivated. What links all of those people you mention is being very driven. An odd mixture of artistic aspiration with a kind of Eighties Thatcherite drive! We all knew what we wanted to do from very early on.» D. Rebellato, G. Eatough, D. Grieg, *op. cit.*, p. 9.

<sup>117</sup> A. Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo* cit., p. 123.

regia si possono notare come tutte le opere disegnino una linea molto chiara di ricerca artistica, un percorso molto definito che ricompare spesso nelle posteriori opere drammatiche, un meccanismo creativo che è debellato in *4.48 Psychosis* quando la Persona recita: «Ultima di una lunga serie di cleptomani letterari/ (un tempo professione onorata)»<sup>118</sup>

A proposito di questa forte relazione tra la regia e la scrittura la stessa Kane in un'intervista afferma:

Il mio approccio alla regia è praticamente lo stesso che alla scrittura, ed è quello di non iniziare con uno stile predefinito – se inizi con uno stile sei fottuto fin dall'inizio. Ma se si va da un momento all'altro cercando la verità di ciascuno allora la somma totale di questi momenti sarà lo stile. Poi la gente è libera di chiamarlo come li pare. Se si riesce che ogni momento sia corretto allora il tutto funzionerà. In questo modo si tagliano fuori centomila opzioni ancor prima di aver cominciato.<sup>119</sup>

Decide, quindi, di curare la regia *Rockaby (Dondolo)* (1980), Il testo è uno degli ultimi monologhi di Beckett ed incentra tutta l'azione su di una donna prematuramente invecchiata, seduta su una sedia a dondolo che, nel dondolarsi avanti e indietro, sente i ricordi della propria vita. Ciò fino a che, nell'ultima parte dello spettacolo, non si interrompe il continuo dondolio della sedia segnalando la morte del personaggio. La regia è stata curata all'interno dell'università ma al di fuori del percorso accademico. Con questo lavoro, la Kane, incontra, quindi, il teatro del drammaturgo irlandese, che influenzerà fortemente la sua scrittura. Parlando di Beckett, afferma:

Beckett, l'ho sempre amato perché va dritto, assolutamente al cuore di ciò di cui scrive, e lo fa in maniera emotiva, il suo linguaggio riesce ad adattarsi incredibilmente all'espressione di una particolare emozione, eppure in qualche modo va oltre lo specifico della situazione. In un certo senso, quindi, quello che ho cercato di fare con *Blasted* era di avere il dettaglio di

---

<sup>118</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 191.

<sup>119</sup> «My approach to directing is pretty much the same as my approach to writing, which is not start with a style – start with a style and it's fucked from the beginning. But if you go from moment to moment and go for the truth of each moment then the sum total of that is the style. And then the people can call it whatever they want to call it. If you get each moment right then the whole thing will work. That way you cut out a hundred thousand options before you've even started». G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit, p. 88.

Ibsen in termini di situazione, combinato con la capacità di Beckett di andare dritto al cuore di quello che dice.<sup>120</sup>

Nel testo di Beckett la successione drammatica si svolge attorno alla chiusura delle tende, «abassate le tende e fermatelo»<sup>121</sup> è una frase meta-drammatica che, pronunciata dalla donna invecchiata prematuramente, mentre si dondola sulla sedia e guarda il mondo dalla finestra, trasmette un'idea di morte, ma non solo del personaggio, ma anche dello spettacolo in sé. Solo nel momento in cui le tende si chiudono completamente, capiamo che la donna avrà abbandonato la vita e che lo spettacolo sarà arrivato alla sua fine.

Indubbiamente l'ultima frase di *4.48 Psychosis* di Sarah Kane contiene una citazione al testo di Beckett; «per favore aprite le tende»<sup>122</sup> recita la persona nell'ultima battuta del testo. Un'allusione sempre meta-drammatica che apre le possibilità a diverse interpretazioni «Questa [la tenda] non è il sipario del palcoscenico che si apre a un altro mondo fittizio davanti agli occhi del pubblico, ma la tenda che si trova dietro la scena, al di là dell'esprimibile, oltre la zona crepuscolare di follia e psicosi.»<sup>123</sup>

Un'altro riferimento allo spettacolo *Rockaby* di Samuel Beckett compare nell'articolo pubblicato nel giornale "The Guardian" in occasione della prima data (post – mortem) di *4.48 Psychosis*. L'articolo offre una retrospettiva della drammaturga e contiene, tra altre cose, una fotografia offerta dall'amico ed un tempo regista della drammaturga, Vincent O'Connell. Nella fotografia si può vedere in primo piano una giovanissima e sorridente Sarah Kane, mentre nel muro sullo sfondo si legge una scritta a mano con le parole FUCK LIFE (Fig. 13), senza dubbio una citazione del testo di Beckett di cui le ultime battute sono: «la vita si fotta/ fermale gli occhi/ dondolala via/ dondolala via»<sup>124</sup>

La drammaturgia Beckettiana ha influenzato fortemente l'autrice. La «gaunt shadow»<sup>125</sup> di Beckett si manifesta nella sperimentazione del ritmo e della costruzione drammatica nei testi della Kane, in particolar modo, in *Crave* dove la

---

<sup>120</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 20.

<sup>121</sup> «let down the blind and stopped» Samuel Beckett, Carlo Fruttero, *Tre pezzi d'occasione: Pezzo di monologo ; Dondolo ; Improvviso dell'Ohio*, Einaudi, 1982, p. 44.

<sup>122</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 220.

<sup>123</sup> «This is not the curtains onstage opening another fictitious world before the audience's eyes, but the curtain behind the scene, beyond the expressible, beyond the twilight zone of madness and psychosis». Laurens De Vos, *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011, p. 153.

<sup>124</sup> «fuck life /stop her eyes /rock her off /rock her off» S. Beckett, C. Fruttero, *op. cit.*, p. 46.

<sup>125</sup> Michael Billington, «Review of Crave», *Guardian*, agosto 15, 1998

ritmicità delle battute ricorda gli scambi di battute fra Vladimiro e Stragon in *Aspettando Godot*.

L'influenza di Beckett si estende a tutte le opere della Kane. Questo ascendente non si riflette solamente nell'approccio stilistico, consistente nello svuotare il linguaggio fino a portarlo al suo significato nudo e crudo, ma, in modo particolare in *Blasted*, nel tentativo di dare una nuova interpretazione ad alcune immagini e temi di *Waiting for Godot*.<sup>126</sup>

È la stessa drammaturga a confermare il nesso che esiste tra i suoi testi e quelli di Beckett in un'intervista con Nils Tabert dove afferma: «Penso che ogni cosa che scrivo sia legata ad almeno due libri che leggo e rileggo mentre lavoro. Nel caso di *Blasted* erano *Re Lear* e *Aspettando Godot*.»<sup>127</sup>

I temi del suicidio, della dialettica tra la ricerca della libertà e della dipendenza tra i personaggi, la ricostruzione di ambienti intimi e soffocanti, la crudeltà nei rapporti tra i personaggi sono solo alcune delle particolari similitudini tra i due drammaturghi.<sup>128</sup>

Sempre all'interno dell'università durante il 1990, la Kane cura la regia di *Low Level Panic* di Claire McIntyre, una delle più importanti scrittrici inglesi della generazione di donne drammaturghe britanniche durante gli anni Ottanta e che sarà la tutor di Sarah Kane nel MA in drammaturgia a Birmingham. *Low Level Panic* presentata per prima volta nel *Royal Court Theatre Upstairs* nel 1988 e vincitrice del *Samuel Beckett Theatre Award* del 1989, è un'opera che si sviluppa completamente all'interno di un bagno, dove tre donne appartenenti alla classe lavoratrice londinese dell'East End si trovano a parlare della complessità dei propri rapporti amorosi, delle loro fantasie sessuali e del rapporto con il proprio corpo e quello degli altri.

Si tratta, dunque, di un'opera che analizza il tema della sessualità in modo franco e sincero, ma senza rappresentarlo in diretta e scenicamente. Una drammaturgia femminile dove i personaggi in scena sono sempre donne e, dove la figura maschile, diventa un'ombra presente nell'opera, ma completamente assente dal palco. Senza dubbio, questo aspetto, ha fatto da ispirazione alla Kane, per la stesura dei suoi testi, quando la persona monologante di *4.48 Psychosis* evoca sulla scena le voci ed i

---

<sup>126</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 103.

<sup>127</sup> *Ibidem*

<sup>128</sup> Per approfondire sulle influenze Beckettiane dentro il lavoro di Sarah Kane consiglio la lettura del saggio di Graham Saunders "The Beckettian world of Sarah Kane" Lauren De Vos, Graham Saunders, *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, 2010

ricordi dei personaggi maschili senza che essi siano presenti. Un'evocazione così forte, quella presente nell'ultimo lavoro della drammaturga che, in diverse messe in scena (la prima al *Royal Court* compresa), è stata concretamente aggiunta la presenza di attori maschili nella parte dei dottori.

La Kane non accettava il fatto di essere riletta e interpretata in conformità con nessun genere sessuale:

Quando la gente parla di me come scrittrice, che è poi quello che sono, e quello per cui voglio essere giudicata – per la qualità, non sulla base della mia età, genere sessuale, classe, sessualità o razza. Non voglio essere una rappresentante di nessun gruppo biologico o sociale cui possa appartenere. Sono quello che sono – non quello che gli altri vogliono che io sia.<sup>129</sup>

Sia le opere che ha deciso di mettere in scena durante questo periodo ed i diversi aspetti presenti nei suoi testi drammatici, denotano un forte interesse e similitudine con la drammaturgia femminile che si sviluppa negli anni ottanta. Una drammaturgia di genere che, nel caso della Kane, oltrepassa il proprio limite. Questo aspetto di superamento dei limiti della drammaturgia di genere è segnalato da Elaine Aston e Janelle Reinelt nel libro *Modern British Women Playwrights* nel seguente modo:

Sarah Kane [...] era un altro esempio di qualcuno che non riesce ad adattarsi dentro alle categorie. Lei era una donna ma l'estrema violenza e le brutali rappresentazioni delle sue opere *Blasted*, *Cleansed* e la più recente *Crave* la allineano più verso la scrittura politica di Edward Bond che a qualsiasi delle stabilite donne politiche scrittrici della generazione senior tali come Caryl Churchill o Timberlake Wertenbaker.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> «When people talk about me as a writer, that's what I am, and that's how I want my work to be judged – on its quality, not on the basis of my age, gender, class, sexuality or race. I don't want to be a representative of any biological or social group of which I happen to be a member. I am what I am. Not what other people want me to be.» Heidi Stephenson, Natasha Langridge, *Rage and reason: women playwrights on playwriting*, Methuen, 1997, pp. 134–5.

<sup>130</sup> «Sarah Kane [...] was another example of someone who did not easily fit categories. She was a woman, but the extreme violence and brutal representations of her plays *Blasted*, *Cleansed*, and, most recently, *Crave* aligned her more with the political writing of Edward Bond than with any of the established political women writers of the senior generation such as Caryl Churchill or Timberlake Wertenbaker.» Elaine Aston, Janelle Reinelt, *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, 2000, pp. 214–215.

L'influenza di McIntyre all'interno dei lavori della Kane non si riduce soltanto agli aspetti inerenti alla drammaturgia di in *4.48 Psychosis*, ma anche a quelli che rispecchiano i temi delle opere. Ad esempio, Graham Saunders nell'introduzione al libro "About Kane: the Playwright and the Work" nota le similitudini tra *Blasted* e *My Heart's a Suitcase* (1990). In tutte e due le opere si presenta, infatti, un caso appartenente alle notizie di cronaca che parla di stupro e omicidio. In *My Heart's a Suitcase* si parla del corpo scomparso della giovane Tracy Hogg, mentre in *Blasted* il personaggio di Ian detta al telefono la notizia dell'assassinio della giovane Samantha Scrace. È interessante notare la preoccupazione e la sensibilità delle due autrici riguardo ai temi legati ai casi di violenza sessuale dei maschi sulle donne.<sup>131</sup>

Seguendo la linea di ricerca creativa relativa ai temi di violenza sessuale e politica, la Kane, cura la regia dell'opera *Lo stupro* di Franca Rame, un lavoro che senza dubbio ha influenzato la scrittura del successivo *Comic Monologue*. Si tratta in entrambi i casi di monologhi che raccontano in prima persona l'esperienza di una donna stuprata: nel testo della Rame si fa riferimento a una vicenda autobiografica (Nel 1973 l'attrice e drammaturga italiana fu rapita e violentata da esponenti della estrema destra); nel testo della Kane la donna (il personaggio WOMAN) viene stuprata e costretta a praticare sesso orale dall'uomo col quale da tempo coltiva una relazione che non prevede il rapporto sessuale.

## 10. L'incipit della drammaturgia. I primi monologhi

Dopo questa esperienza registica, la drammaturga si rende conto che non esisteva ancora nulla di quello che lei cercava davvero. Decide, allora, di dedicarsi alla scrittura, componendo il suo primo testo drammatico: *Comic Monologue*. Esso è il primo di tre monologhi inediti che, non essendo mai stati pubblicati, non sono molto conosciuti e non sono presi in considerazione da gran parte degli studiosi, ad eccezione di un articolo di Dan Rebellato, pubblicato nel libro "Sarah Kane in context" edito da Laurens De Vos e Graham Saunders. Il motivo per cui questi testi

---

<sup>131</sup> G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., pp. 7–8.

non sono stati conosciuti è perché, durante l'ultimo anno di vita, la drammaturga ha chiesto ai suoi amici di renderle tutte le copie che gli aveva consegnato, mettendo in chiaro che non voleva che fossero pubblicati o messi in scena. Fortunatamente, una copia dattilografica originale dei monologhi, consegnata durante l'ultimo anno di studi, è rimasta custodita nella biblioteca dell'università di Bristol, che seguendo gli ultimi desideri dell'autrice permette ai ricercatori la lettura dei monologhi con la clausola che essi non siano copiati riprodotti o citati.

In *Comic Monologue* è presente un fortissimo interesse nella visione della donna ed è attraversata da principi femministi. Già nelle prime battute del testo si parla del diritto che ha sempre una donna a "dire di no" alle richieste maschili, per poi arrivare ad una dichiarazione finale e conclusiva dove si parla dell'inesistenza di una possibilità di ricovero quando si è vittima di uno stupro, poiché esso è un evento traumatico dal quale è impossibile ricuperarsi.

Un amico e compagno universitario della Kane, David Greig, e la sua compagnia *The Suspect Culture* avevano noleggiato un locale dal nome *Hen and Chicken pub Theatre*, appena aperto nel Bedminster, nella zona occidentale di Bristol. Per tre serate, essi, presentano il loro monologo *A Savage Reminiscence*, la prima opera dell'appena nata compagnia. Il monologo, scritto da David Greig e recitato da Graham Eatough, si propone come un proseguimento della tempesta di Shakespeare, indagando nella vita e nelle riflessioni di Calibano.

Venuta a conoscenza di questa possibilità, Kane propone a Greig di mettere in scena, durante le serate, anche *Comic Monologue*. La trattativa va a buon fine e la sera del 24 aprile 1991 vede l'esordio professionale dei giovani drammaturghi Sarah Kane e David Greig e la nascita della compagnia *The Suspect Culture*.

La locandina disegnata per pubblicizzare la serata (Fig. 14) rappresenta maggiormente il monologo della Kane che quello di Greig. Si presenta, infatti, in esso, la figura ripetuta di una donna nuda con diversi occhi addosso, interpretazione figurativa della sensazione che si prova dopo aver subito uno stupro. La presenza, poi, di diverse "smile" ha una relazione diretta con il nome dell'opera della Kane, *Comic Monologue*, nome che in realtà non ha niente a che vedere con il testo, viste le tematiche violente di cui tratta. Il monologo, inoltre, non rispetta drammaticamente la struttura della commedia, poiché i fatti narrati suscitano pietà e terrore, caratteristiche tipiche della tragedia in termini aristotelici.

Nei mesi posteriori la Kane entra nel monologo recitando il proprio testo davanti ai colleghi universitari nella *Students' Union* a Bristol, dove poche settimane prima aveva debuttato *A Savage Reminiscence* di *The Suspect Culture Company*.

Ad agosto dello stesso anno, la Kane, parteciperà alla rassegna nominata *Dreams/Screams and Silences*, inserita nel festival di Edimburgo con due monologhi: *Comic Monologue* e *What She Said*.

La rassegna era stata preparata con il suo vecchio amico Vincent O'Connell e consisteva in uno sperimento drammaturgico; «Avevamo dieci opere brevi e all'inizio di ogni spettacolo una persona del pubblico dava a Vince un titolo, mentre lo spettacolo andava avanti, lui scriveva una nuova opera. Alla fine gli attori lo leggevano e lo provavamo la mattina seguente ...»<sup>132</sup>

Sarah Kane cura la regia dei suoi due testi, ma in questa opportunità *Comic Monologue* viene recitato da Catherine Eschle, mentre *What She Said* da Marie-Louise Hogan, entrambe attrici facenti parte della compagnia *Sore Throats Theatre Company*, creata apposta per la rassegna.

Il nuovo monologo presentato a Edimburgo, *What She Said*, mette in scena una donna che intrattiene una relazione aperta con un uomo chiamato Howard e che, dopo una serie di vicissitudini con Deb, una sua amica lesbica, accetta la sua bisessualità. Un'opera che di nuovo indaga i meccanismi del pensiero femminile riguardo ai temi della sessualità. Questa seconda opera della Kane supera in lunghezza di quasi il doppio la prima e si costruisce attraverso una sola voce femminile narrante che rinchiude nelle sue battute le voci dei tre personaggi presenti nell'opera. Quest'operazione dà un senso di ambiguità e poca chiarezza su chi dice cosa, operazione drammaturgica, questa, che si ritroverà sottoforma di stile drammatico, nelle opere successive, in *Crave* ma soprattutto in *4.48 Psychosis*.

La locandina pubblicitaria realizzata da Steven O'Neill (Fig. 15) riprende parti e singoli dettagli del quadro *Guernica* (1937) del pittore spagnolo Pablo Picasso. Il quadro allude al bombardamento di Guernica accaduto il 26 aprile del 1937 durante la guerra civile spagnola, ed è una delle metafore più rozze delle atrocità umane in periodi di guerra, simboleggiata tramite il linguaggio pittorico del cubismo.

---

<sup>132</sup> «We had ten short plays, and at the beginning of each show, someone from the audience gave Vince a title and while the show was on, he wrote a new play. And then actors read it at the end and we rehearsed it the following morning ...» Ivi, p. 88.

È interessante notare come per la locandina usata per pubblicizzare gli spettacoli della Kane e di O'Connell venga utilizzato un quadro cubista, corrente artistica che ha come caratteristica quella di concentrarsi su uno stesso oggetto guardandolo da punti di vista diversi. Questa particolare tecnica del cubismo può essere rintracciata anche nel processo creativo di messa in scena dei testi di O'Connell, che erano scritti, montati e rappresentati nello stesso giorno; un "cadavere squisito" a modo di canovaccio che veniva improvvisato dagli attori della compagnia.

Non solo la parte grafica fa particolare riferimento al carattere esplicito e surrealista della serie di spettacoli presentati a Edimburgo, ma anche il titolo della rassegna.

Lo *Zoo Theatre*, sede della rassegna, è stato uno spazio del *Fringe Festival* colonizzato dagli studenti del dipartimento di dramma dell'università di Bristol. David Greig, in collaborazione con Andy Thompson (un altro studente di Bristol), ha gestito la sala portando non solo la rassegna di Kane e O'Connell ma anche altri quattro spettacoli di *The Suspect Culture: Opera House, The Garden, Stalinland* e *Life after Life*. Senza dubbio quest'esperienza di gestione di una sala durante il *Fringe Festival* ha dato a *The Suspect Culture* le basi per fondare e portare avanti la compagnia.

A proposito di quest'esperienza Graham Eatough ricorda: «[...]si potrebbe dire che prendersi cura di un evento del genere ci ha preparato per gestire la compagnia teatrale.»<sup>133</sup>

Durante l'ultimo anno di studi all'università di Bristol Sarah Kane cura la regia di *Top Girls* di Caryl Churchill, uno spettacolo del 1982 che cerca di analizzare i problemi di discriminazione di genere presenti nella società "tatcheriana", domandando se sia possibile per le donne combinare una carriera professionale di successo con una vita familiare fiorente.

La messa in scena del testo a cura di Churchill era in sintonia con la linea di ricerca di Sarah Kane.

Analizzando le questioni di genere e del femminismo, nei drammi della scrittrice, notiamo che le identità maschili tendono all'autolesionismo e ad abusare sulle identità femminili che, pur immerse in questa situazione, hanno la possibilità della redenzione. Questa dicotomia fra identità maschile e femminile è sintomo di problemi molto più profondi delle società; «Le divisioni di classe, razza e genere sono la

---

<sup>133</sup> «[...]I suppose the undertaking of a major enterprise like running a venue sort of prepared us for thinking about running a theatre company.» D. Rebellato, G. Eatough, D. Greig, *op. cit.*, p. 12.

conseguenza di società basate sulla violenza o sulla minaccia di violenza, non la causa.»<sup>134</sup>

## 11. Regia del *Macbeth*

Il percorso di studi dell'università di Bristol prevedeva la messa in scena di uno spettacolo come lavoro finale per ottenere il titolo di laurea. Il testo scelto dall'autrice è stato *Macbeth* di William Shakespeare che andò in scena dal 12 al 14 marzo del 1992.

Parliamo della prima regia di cui possediamo materiale fotografico d'archivio tuttora inedito e inesplorato dagli studiosi, disponibile per consultazione nella *Theatre Collection* dell'università di Bristol.

Il programma di sala dello spettacolo (Fig. 16) permette di capire la logica del teatro universitario inglese basato su una dinamica di gruppo in cui non c'è una suddivisione precisa dei ruoli all'interno della produzione, ma dove gli attori si dedicano anche alla tecnica del disegno, le luci, i costumi, la musica e la pubblicità. Inoltre è possibile interpretare alcuni aspetti sulle scelte registiche fatte da Sarah Kane, in quanto ai personaggi che sono stati tenuti dall'edizione originale e la suddivisione dei ruoli tra il gruppo di attori.<sup>135</sup>

Per la messa in scena Sarah Kane ha tagliato alcuni dei personaggi dell'opera originale, per un aspetto di funzionalità dovuto alla quantità di attori, solo sette in uno spettacolo dove i personaggi superano i trenta. Per economizzare nei personaggi la regista riduce il numero dei baroni scozzesi tagliando i personaggi di Lennox e Menteth, però lascia il portiere e il capitano, ruoli che si caratterizzano per la propria comicità ma che spesso vengono tagliati nelle diverse messe in scena.

Un'altra scelta registica particolarmente interessante da notare è la riduzione a una della trinità delle streghe, sottraendone il carattere magico e affidando la parte ad'un attore maschio.

---

<sup>134</sup> «Class, race and gender divisions are symptomatic of societies based on violence or the threat of violence, not the cause.»G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 106.

<sup>135</sup> Non essendo presente la divisione di personaggi nell'In-Folio del testo shakespeariano riprendo l'elenco dell'edizione di Hunter.

In linea con gli scambi d'identità sessuale *Macbeth* è stato interpretato da un'attrice; questi scambi, non solo appartengono al territorio dell'identità sessuale ma al ruolo che essi hanno dentro l'opera creando un effetto di sdoppiamento. Per riuscire questo risultato Sarah Kane fa che gli attori che interpretano *Macbeth* e *Lady Macbeth* interpretino nel secondo ruolo il personaggio dell'assassino, creando un effetto simbolico di scambio di ruoli dove i personaggi che ideano l'assassinio e quelli che effettivamente lo compiono non sono assolutamente distinti.

La logica di scambio sessuale e del ruolo dei personaggi divenne una formula ricorrente nella teatralità di Sarah Kane che si evidenzia soprattutto in *Cleansed*.

Nell'opera la coppia di fratelli Graham/Grace manifestano scenicamente questo scambio sessuale tacitamente; Grace cerca di stabilire un continuo rapporto con il fratello morto alcuni mesi prima, in questa continua ricerca il desiderio di Grace di dare voce a Graham si avvera attraverso una trasformazione sessuale del personaggio: Nella scena V durante il primo incontro tra i due personaggi svolgono una «danza d'amore» che con l'imitazione dei movimenti «Piano piano, lei prende la mascolinità dei suoi movimenti, la sua espressione del viso. «[...] Quando parla la voce di lei sembra quella di lui.»<sup>136</sup> Questa trasformazione sessuale trova il suo culmine verso la fine dell'opera, quando Grace si trasforma definitivamente nel fratello perduto attraverso un trapianto di pene. La didascalia recita: «Grace ora ha l'aspetto e la voce di Graham. Indossa i suoi abiti.»<sup>137</sup>

La Fig. 17 raffigura la messa in scena del *Macbeth* che si svolgeva tutta dentro un quadrilatero con il pubblico disposto da tutti e quattro i lati. Una scelta molto minimalista dove soltanto il pavimento funge da scenografia con piastrelle che ricordano lo stile tradizionale delle case dell'ottocento.

La disposizione del pubblico obbliga gli attori a stare in scena a 360 gradi, richiedendo una presenza scenica costante.

Come oggetti di scena sono presenti degli sgabelli, uno dei quali funge da trono da conquistare, con una testa coperta da un telo con una corona sopra, che scompare dopo la conquista del trono dal nuovo re. Dalla Fig.18 è possibile dedurre che tutti i combattimenti scenici si realizzarono con delle spade immaginarie elemento che sottolinea una logica di non realtà presente nel teatro di Kane.

---

<sup>136</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 109.

<sup>137</sup> Ivi, p. 138.

I costumi usati per lo spettacolo sono sempre dei gilet di color marrone sopra camicia bianca e stivali, che donano ai personaggi un'aria di uniformità tra di loro, a eccezione di Lady Macbeth nella scena in cui nel sonno cerca di lavare le mani tormentata dagli omicidi commessi, nella quale porta una vestaglia da letto (Fig. 19). L'influenza del dramma shakespeariano è molto presente nella nuova generazione di drammaturghi inglesi degli anni Novanta, non a caso tra le definizioni di questo movimento si trova quella di Neo Giacobita, poiché si tratta di un teatro che riprendeva la tradizione classica con numerosi riferimenti all'opera di Shakespeare sia nei temi che negli eccessi tragici.

Questa forte influenza di Shakespeare è molto latente nei drammi della Kane, la prima stesura di *Blasted* è stata realizzata pochi mesi dopo della messa in scena del *Macbeth* e pretendeva essere in alcune parti una riscrittura contemporanea del *King Lear*:

Le prime due stesure di *Blasted* sono state scritte più emotivamente che intellettualmente. E sebbene alcune parti dell'opera siano deliberate rielaborazioni del *King Lear*, non ho preso questa decisione fin dall'inizio della stesura del testo. Molte delle similitudini dei temi erano già presenti nel testo, ma non me ne sono accorta fino alla terza stesura dopo che qualcuno mi ha suggerito di rileggere *King Lear*.<sup>138</sup>

La Kane riconosceva la potenza drammatica della scrittura Shakespeariana e la connessione che è presente fra *Blasted* e *King Lear*, non a caso durante un momento di vuoto nella scrittura del suo testo la drammaturga sceglie d'inserire per intero una scena dell'opera di Shakespeare. «'E' la scena di Ian/Dover'. Semplice come quello. Una riscrittura palese di Shakespeare.»<sup>139</sup> a proposito di questo inserimento Graham Saunders nell'articolo "*Out Vile Jelly: Sarah Kane's 'Blasted' and Shakespeare's 'King Lear'*" spiega come la scena quarta di *Blasted*, quando il cieco Ian chiede a Cate di porre fine alla sua vita, e la ragazza decide di svuotare le

---

<sup>138</sup> «The first two drafts of *Blasted* were written emotionally rather than intellectually. And although parts of it are very deliberate reworkings of *King Lear*, I didn't make that decision until some time into the process. Many of the thematic similarities were already there, but I didn't become consciously aware of them until the third draft, after someone suggested that I should re-read *King Lear*» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 40.

<sup>139</sup> «'It's Ian's Dover Scene'. As straightforward as that. A blatant rewrite of Shakespeare.» *Ibidem*

pallottole della pistola del soldato per evitare un futuro suicidio, è un eco della scena dell'incontro tra Gloucester e Edgar.

L'influenza di Shakespeare non si limita all'inserimento di scene del *King Lear* in *Blasted* ma è una costante presente nel lungo andare del proprio lavoro. *Cleansed*, per esempio, è stata definita da Aleks Sierz come l'opera più shakespeariana della drammaturga, essendo una reminiscenza sia nel tema che nella struttura del *Midsummer Night's Dream*.

Sarah Kane si laurea con un *First Class Honours Degree* (110 e Lode) a luglio del 1992, riassumendo la sua permanenza all'università di Bristol ricorderà: «Ho cominciato da attrice. Sono andata a Bristol e ho studiato Teatro. Dopo i primi spettacoli mi accorsi che non amavo molto recitare. Quindi, divenni regista. Poi, da regista ho avuto bisogno di testi e decisi di scrivere i miei.»<sup>140</sup>

## 12. Seconda visita al *Fringe Festival* di Edimburgo

Durante questo periodo sviluppa la prima versione di *Blasted* e rivisita l'*Edinburgh Festival* con un nuovo spettacolo sempre con la *Sore Throats Theatre Company* e nella sede dello *Zoo Theater* continuando la collaborazione con Greig e O'Connell stabilita durante il festival precedente.

In quest'opportunità la rassegna aveva il nome *Dreams/Screams 2*, dove accanto a piccole messe in scena di O'Connell, Sarah Kane ha fatto il debutto del nuovo monologo *Starved* di cui ha curato anche la regia. In quest'opportunità l'attrice che porterà in scena il nuovo monologo sarà Sarah Ogley che insieme a Kane e O'Connell conformava la compagnia *Sore Throats Theatre*.

La locandina della rassegna (Fig. 20) realizzata nuovamente da Steven O'Neill, che riprende l'estetica di Picasso della locandina usata per la rassegna dell'anno precedente, denota una continuità nel lavoro della *Sore Throats Theatre Company* che durante due anni consecutivi si presentò al Fringe Festival.

---

<sup>140</sup> «I started by being an actor. I went to [Bristol] University and studied Drama. After a few productions, I decided I did not like acting very much. So I became director. Then as a director, I needed plays and decided to write my own.» Ivi, p. 97.

Il nuovo monologo della Kane, *Starved* presenta un affiancamento degli strumenti drammatici creando un'opera «molto più profonda e sofisticata»<sup>141</sup> che le due precedenti. L'opera segue le giornate di una ragazza adolescente con dei disturbi alimentari dal 7 al 20 settembre con un intervallo bianco tra i giorni 11 e 19. Durante questi giorni la ragazzina arriva a pesare 25 Kg momento nel quale viene ricoverata in ospedale aiutata a recuperare il peso normale e riconsegnata alla sua famiglia.

Drammaturgicamente l'opera funziona a modo di diario personale iniziando dalla data, l'elenco degli alimenti ingeriti durante la colazione, pranzo e cena e dopo ogni pasto il momento di vomitare, il tutto intervallato con alcune descrizioni della quotidianità della giornata che permettono di capire l'alto grado di disagio vissuto dalla ragazza sia nella propria casa che davanti ai compagni di scuola.

L'elemento più interessante del testo è il fatto che, man mano va avanti la perdita di peso si avvera una disintegrazione della sintassi drammatica facendo in modo che la costruzione del testo corrisponda anche strutturalmente allo stato di salute del personaggio, presentando nella seconda parte una struttura assolutamente frammentaria. La stessa struttura si presenta in *Blasted* dove, posteriore alla caduta della bomba sull'albergo, la struttura drammatica si decompone rispondendo a una qualità del sogno che accompagna i fatti sulla scena; e ancora in *4.48 Psychosis* dove nei momenti di allucinazione della paziente la cadenza e lunghezza delle battute si alterano e diminuiscono rispondendo coerentemente agli stati della voce monologante.

Posteriormente i tre monologhi *Starved*, *Comic Monologue* e *What She Said* sono stati presentati a Londra. La raccolta dei testi è stata nominata *Sick* ed è stata presentata sotto la regia di Deb Jones con Jane Montgomery come attrice. Il foglio di sala della raccolta (Fig. 21) li descrive nel seguente modo:

Tre monologhi che si occupano di piacere potere e dolore. La messa in scena è il risultato di diversi giorni di laboratorio, realizzata nello stesso set di un altro spettacolo e con il minimo di oggetti di scena. Lo spettacolo di questa sera è soprattutto un'work in progress', quindi per favore prendetevi l'opportunità di discutere la lettura con i membri della compagnia questa sera, o per altri dettagli contattate il numero 071 263 7835. I tre pezzi si eseguiranno consecutivamente senza intervallo durante circa 1 ora.

---

<sup>141</sup> «of much greater depth and sophistication» L.D. Vos, G. Saunders, *op. cit.*, p. 31.

Durante la sua presenza nel festival di Edimburgo ha visto *Mad* di Jeremy Weller in collaborazione con il *Grassmarket Project*; un progetto sociale che attraverso programmi di educazione, attività d'integrazione sociale e la creazione d'impresе pretendeva reinserire nel mondo sociale persone tradizionalmente etichettate come *homeless*.

*Mad* era la terza parte di una trilogia ideata sempre da Weller, in collaborazione con il *Grassmarket Project* e il festival di Edimburgo. Gli spettacoli precedenti erano stati *Glad* (1990) e *Bad* (1991).

Lo spettacolo di cui Jeremy Weller ha curato sia la scrittura sia la regia, si crea a partire di un annuncio di giornale che invitava alle persone di raccontare e condividere le proprie esperienze di malattia mentale. Tra i partecipanti sono state scelte nove donne che, accompagnate da due attori professionisti, un custode psichiatrico e un ex-soldato, hanno creato lo spettacolo.

Attraverso la collaborazione con il servizio di salute mentale e uno psicologo, lo spettacolo si fonda nelle esperienze vissute dai performers per poi questionare la visione sociale della malattia.

George Byatt, scrive a proposito dello spettacolo nel giornale "The Sunday Times" «Weller crea dramma improvvisato che è allo stesso tempo familiare e scomodo.»<sup>142</sup>

Questo spettacolo ha influenzato fortemente le idee che la Kane aveva del teatro e l'effetto di un teatro esperienziale si è ripresentato posteriormente nel suo lavoro come drammaturga. In tre documenti diversi la Kane parla dell'esperienza di questo spettacolo, la prima data del 1997 durante l'intervista realizzata da Heidi Stephenson e Natasha Langridge per il libro *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* dove rispondendo alla domanda «Quanta influenza pensi che i tuoi lavori possano avere per quanto riguarda la trasformazione delle percezioni e azioni della società?»<sup>143</sup> la drammaturga riconosce l'influenza che l'opera di Weller ha avuto nel proprio lavoro:

Ho solo visto un pezzo teatrale che ha cambiato la mia vita – il *Mad* di Jeremy Weller. Questo spettacolo ha cambiato la mia vita perché ha cambiato me – il mio modo di pensare, il modo di comportarmi, o come cerco di comportarmi. Se il

---

<sup>142</sup> «Weller creates improvised drama that is both familiar and disturbing.»  
<http://gmp.mindunit.co.uk/index.php?pid=23>

<sup>143</sup> «How much influence do you think your plays can have, in terms of changing society's perceptions and actions» H. Stephenson, N. Langridge, *op. cit.*, p. 133.

teatro può cambiare la vita allora per conseguenza può cambiare la società, in quanto tutti facciamo parte di essa.<sup>144</sup>

La drammaturga nel 1998 scrive un articolo per il giornale "The Guardian" dove afferma che lo spettacolo di Weller è il miglior spettacolo che lei abbia mai visto, (il secondo era uno *show* di sesso dal vivo in Amsterdam) argomentando che «Mad uno spettacolo creato con attori professionisti e non che hanno tutti avuto a che fare con le malattie mentali è tutt'ora l'unico spettacolo che ha cambiato la mia vita ed è uno dei motivi per cui Edinburgo è così importante per me.»<sup>145</sup>

In una lettera a Aleks Sierz del 4 gennaio 1999, Sarah Kane spiega dal proprio punto di vista quello che era capitato durante la messa in scena di Weller. Inoltre, descrive il modo nel quale questo tipo di teatro esperienziale l'aveva affascinato così tanto da decidere che i propri lavori drammaturgici dovessero seguire questa linea, con l'obiettivo di arrivare nel pubblico nello stesso modo che aveva fatto *Mad*:

*Mad* era un'insolita opera teatrale perché era completamente esperienziale piuttosto che speculativa. Facendo parte del pubblico sono stata portata in un luogo di estremo disagio mentale e sofferenza per poi spuntare fuori dall'altra parte. Quello che non ho fatto è stare seduta nel teatro considerando una presunzione intellettuale quello che può significare essere malati mentali. Lo spettacolo è stato un po' come un vaccino. Sono stata leggermente male durante un paio di giorni ma quel lavoro sulla malattia mi ha protetto da una ben più grave malattia più tardi nella vita. *Mad* mi ha portato all'inferno e la stessa notte che l'ho visto ho preso una decisione sul tipo di teatro che volevo fare – un teatro esperienziale.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> «I've seen one piece of theatre that changed my life – Jeremy Weller's *Mad*. It changed my life because it changed me – the way I think, the way I behave, or try to behave. If theatre can change lives, then by implication it can change society, since we're all part of it.» *Ibidem*

<sup>145</sup> «*Mad* a devised play with professional and non-professional actors who all had first-hand experience of mental illness, remains the only piece of theatre to have changed my life and is one of reasons why Edinburgh is so important to me.» Sarah Kane, «The only thing I remember is ...», *Guardian*, agosto 13, 1998

<sup>146</sup> «It [*Mad*] was a very unusual piece of theatre because it was totally experiential as opposed to speculative. As an audience member, I was taken to a place of extreme mental discomfort and distress and then popped out the other end. What I did not do was sit in the theatre considering as an intellectual conceit what it might be like to be mentally ill. It was bit like being given a vaccine. I was mildly ill for a few days afterwards but that job of sickness protected me from a far more serious illness later in life. *Mad* took me to hell, and the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make – experiential.» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 47.

Influenzata da *Mad* la Kane intraprende una linea di ricerca artistica verso un teatro esperienziale che sia capace di sconvolgere il pubblico a tal punto da sentire in carne propria quello che accade sulla scena, rompendo la barriera intellettuale di comprensione degli avvenimenti dell'opera, per raggiungere un livello di assimilazione concettuale attraverso i sensi. Un processo di empatia con i personaggi evitando però qualsiasi tipo d'identificazione con i personaggi, quest'allontanamento dell'identificazione avviene poiché la scena si costituisce con una grande quantità di elementi che la estrapolano dalla realtà mettendola in un luogo di sogno, tali come la bomba che esplode in un albergo di Leeds in *Blasted*, l'università trasformata in campo di tortura in *Cleansed*, l'assenza di azione fisica in *Crave* o il continuo alternare tra realtà e sogno in *4.48 Psychosis*.

Il processo empatico invece, avviene nel momento in cui le immagini davanti allo spettatore sono talmente violente ed esplicite che sono capaci di generare disgusto o repulsione in quanto lo spettatore le sente proprie.

L'influenza di Weller nel teatro della Kane non si limita alle caratteristiche formali del teatro esperienziale ma trascende nei contenuti. Parlare di malattia mentale è una delle costanti nel teatro di Kane; già da *Starved*, il terzo dei monologhi inediti, dove il tema dell'opera s'incentra sui disturbi alimentari comprende un periodo di visita all'ospedale da parte della protagonista, continuando con il personaggio di *Cate* in *Blasted* che «balbetta quando è sotto stress»<sup>147</sup> e si succhia costantemente il dito. *Cleansed* è stata dedicata ai pazienti e al personale del "ES3", l'ospedale psichiatrico dove la Kane è stata ricoverata durante la scrittura di *Cleansed* e *Crave*. In *Crave* invece la voce di M prende il carattere di parole che potrebbero facilmente attribuirsi a un medico psichiatrico in una discussione con il paziente C quando M chiede «Hai rapporti con uomini?»<sup>148</sup> e C risponde: «La mia tristezza non c'entra niente con gli uomini. Sono depressa perché sto per morire.»<sup>149</sup> Infine *4.48 Psychosis* si sviluppa completamente all'interno di un ospedale psichiatrico trattando la problematica della malattia mentale, in parole di Saunders:

[...] l'opera è solo in parte introspettiva nel trattamento della malattia mentale. Nella maggior parte si tratta di un'appassionata critica del ricovero e il trattamento delle persone con malattie mentali, trattamento dove l'individuo viene

---

<sup>147</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 7.

<sup>148</sup> Ivi, p. 158.

<sup>149</sup> *Ibidem*

questionato, diagnosticato e trattato con potenti combinazioni di farmaci antidepressivi e ansiolitici come parte di un processo [...] <sup>150</sup>

### 13. Birmingham. Il lungo processo di *Blasted*

Nell'ottobre di 1992 s'iscrisse al *Master of Arts* (MA) in drammaturgia nella *Birmingham University*. La laurea, è stata istituita nel 1989 dal drammaturgo David Edgar e allo stesso modo che Bristol, si è costituito come un focolare d'innovazione teatrale. Questa volta però, l'università ha fatto da culla per nuove figure della drammaturgia inglese. Al riguardo ne parla lo stesso Edgar in un'intervista realizzata da Aleks Sierz nel 1997 a proposito della generazione di drammaturghi In-Yer-Face:

Fondamentale per lo sviluppo dei nuovi lavori, dice Edgar, è il movimento di auto aiuto tra gli scrittori più giovani – il *North-West Playwrights Workshop* con sede a Birmingham insieme a una miriade di laboratori di altri scrittori. Almeno un terzo dei 90 laureati del MA di Edgar in studi drammaturgici iniziato nel 1989 sono ora "drammaturghi professionali" – i nomi includono Sarah Kane, Clare Bayley, Rod Dungate e Ben Brown, mentre molti altri lavorano dentro del settore come insegnanti. <sup>151</sup>

Per la selezione di ammissione al (MA) in drammaturgia Sarah Kane ha presentato il suo ultimo monologo, *Starved*. Ma la Kane seguendo l'istinto ribelle in confronto delle strutture universitarie non era interessata ai percorsi d'insegnamento, e si è iscritta al corso per motivi economici piuttosto che accademici. Facendo riferimento alle

---

<sup>150</sup> «[...]the play is only ever partly introspective in its treatment of mental illness. For the most part it is an impassioned critique of the hospitalization and treatment of those with mental illness, in which the individual is questioned, diagnosed and treated with powerful combinations of antidepressants and anxiolytics as part of a process[...].» Graham Saunders, «"Just a Word on a Page and there is the Drama." Sarah Kane's Theatrical Legacy», *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, fasc. 1, 2003: 9.

<sup>151</sup> «Crucial to the development of new work, says Edgar, is 'the self-help movement among younger writers - the North-West Playwrights Workshop, Stagecoach in Birmingham and a myriad other writers' workshops.' At least a third of the 90 graduates from Edgar's MA in playwriting studies, which started in 1989, are now 'professional playwrights' - names include Sarah Kane, Clare Bayley, Rod Dungate and Ben Brown - and many others work in the field as teachers.» David Edgar, «New writing: what David Edgar says», intervista di Aleks Sierz, s.d., <http://www.inyerface-theatre.com/archive1.html#archive1.html>

motivazioni per intraprendere questo nuovo percorso di studi l'autrice dirà: «Non ricordo perché l'ho fatto, ma ho deciso di fare richiesta al Master in drammaturgia a Birmingham. Ho ottenuto il finanziamento e il vero motivo per cui ci sono andata è perché avevo bisogno di soldi. Non ho nemmeno finito il corso.»<sup>152</sup>

In realtà la Kane voleva continuare con la scrittura delle prime stesure di *Blasted*, che ebbe inizio tra il 1992 e il 1993. Dalle dichiarazioni della Kane non è possibile precisare con certezza una data per l'inizio della scrittura di *Blasted*, nell'intervista realizzata da Saunders nel 1995 afferma che la scrittura del testo ebbe inizio nel 1992, mentre che nell'intervista di Sierz del 1999 assicura che sia stato a marzo 1993. Dalle due interviste però risulta comune che la scrittura di *Blasted* è stata fortemente influenzata dall'assedio di Srebrenica e dal modo come questa guerra è arrivata a conoscenza della popolazione inglese e attraverso i telegiornali.

Tra aprile 1992 e marzo 1993 durante la guerra di Bosnia ed Erzegovina la città di Srebrenica si è trovata sotto costanti attacchi militari da parte del esercito Serbo, il conflitto è andato avanti fino a luglio 1995 quando ebbe luogo uno dei maggiori genocidi di guerra in cui migliaia di musulmani bosniaci furono uccisi da parte delle truppe serbo-bosniache, con l'appoggio di gruppi paramilitari.

L'atrocità e la violenza di questa guerra hanno fortemente colpito la sensibilità artistica della Kane, che ha sentito la necessità di inserire questi temi nella propria opera attraverso l'irruzione della figura del soldato e dopo l'esplosione della bomba che divide strutturalmente l'opera in due parti: la prima, di stampo prettamente naturalistico in una camera d'albergo molto costosa a Leeds mentre che la seconda di carattere onirico nella stessa camera trasformata in un campo di guerra.

Questa divisione conferma le dichiarazioni della drammaturga, che colpita dalle atrocità della guerra bosniaca ha inserito questi temi in un'opera che inizialmente trattava sulla violenza domestica tra una coppia in una stanza di albergo, ma che attraverso lo sguardo dell'artista rifletteva una problematica molto più globale:

Ho iniziato a scrivere *Blasted* nel marzo del 1993. Avevo ventidue anni. All'inizio stavo scrivendo un'opera su due persone in una stanza di albergo in cui l'uomo stupra la giovane donna. A un certo punto delle prime settimane di scrittura ho acceso la televisione, Srebrenica era sotto assalto. Improvvisamente ho sentito

---

<sup>152</sup>«I do not remember why I did it, but I decided to apply for an MA in playwriting in Birmingham. I got funding, and that was the only reason I went really, because I needed the money. I didn't actually finish the course.» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 97.

disinteresse sull'opera che stavo scrivendo, io volevo parlare di quello che avevo appena visto in TV, mi sono trovata in un dilemma, dovevo abbandonare l'opera anche se avevo già scritto una scena che mi sembrava fosse abbastanza buona per passare a scrivere su un argomento che trovavo più urgente? Lentamente mi venne in mente che l'opera che stavo scrivendo parlava giusto di questo. Trattava di violenza, di stupro e su queste cose che succedono tra persone che si conoscono tra di loro e apparentemente si amano.<sup>153</sup>

Nella dichiarazione a Saunders del 1995 Sarah Kane precisa quello che aveva visto sul telegiornale che l'aveva tanto commossa per decidere di scrivere un'opera che parlasse sul dolore e la sofferenza di tutto un popolo attraverso una coppia.

C'era una donna che guardava fissa la telecamera di all'incirca settanta anni, il suo viso era segnato e grigio, piangeva a fiumi. Appena ha visto la telecamera disse: "Per favore, per favore aiutateci. Non sappiamo più cosa fare, aiutateci per favore" ed io ero lì seduta a piangere, non era nemmeno un senso d'impotenza avendo visto quel dolore estremo.<sup>154</sup>

Alla reattività mostrata da parte dell'autrice nei riguardi degli eventi del mondo reale e della realtà contemporanea, corrisponde inoltre una diversa attenzione politica che potremmo definire come politica dell'intimo, la quale secondo lo sguardo della Kane rispecchia gli eventi della macro politica.

Per la Kane, i rapporti tra le persone risentono lo svolgimento della politica internazionale: le guerre che si svolgono nei diversi scenari geografici e politici, sono indiscutibilmente legate ai modi della vita sociale.

Per spiegare meglio questo concetto faccio riferimento all'idea di politica del filosofo contemporaneo Jacques Rancière che sostiene che essa sia «[...] la configurazione

---

<sup>153</sup> «I started writing *Blasted* in March 1993. I was twenty-two. Originally, I was writing a play about two people in a hotel room, in which the older man rapes the younger woman. At some point during the first couple of weeks writing, I switched on the television. Srebrenica was under siege. I was suddenly disinterested in the play I was writing. What I wanted to write about was what I'd just seen on TV. It gave me a dilemma – did I abandon my play even though I'd written one scene I thought was really good in order to move on to a subject I thought was more pressing? Slowly it occurred to me that the play I was writing was about this. It was about violence, about rape, and it was about these things happening between people who know each other and ostensibly love each other.» Ivi, p. 50.

<sup>154</sup> «And there was a woman who looked directly at the camera, who looked about seventy years old; and her face was lined and grey - she was just crying her eyes out. And she just looked at the camera and said, 'Please, please help us. We don't know what to do, please help us', and I just sat there crying watching it; and it wasn't even so much a sense of helplessness, as just seeing such extreme pain.» *Ibidem*

di uno spazio specifico, la ripartizione di una sfera particolare d'esperienza, di oggetti posti come comuni e dipendenti da una decisione comune, di soggetti riconosciuti capaci di designare tali oggetti e di farne gli oggetti di un discorso.»<sup>155</sup>

Giusto in questo campo della politica il teatro di Sarah Kane partecipa attraverso la creazione di uno spazio condiviso tra tutti (l'intimità) per toccare le fibre del territorio di problemi non condivisi. Per il pubblico inglese in generale la guerra di Bosnia era un tema lontano dalle proprie realtà, ma quello che riesce a fare la drammaturga è avvicinare questa lontana sfera pubblica a una serie d'immaginari collettivi condivisi.

La comune coppia di persone, che risiede in una stanza di albergo, ravvicina attraverso il discorso e le proprie azioni, la violenza e il dolore che si vivono in un campo di guerra.

Questo meccanismo drammaturgico non è solo presente in *Blasted* ma anche nelle altre opere di Kane che incentra la sua attività drammatica in un territorio altamente intimo ma che estrapola e amplia il discorso portandolo verso quella sfera non condivisa della violenza estrema.

Nell'intervista a Rebellato, Sarah Kane approfondisce sulla relazione tra il proprio dramma e la macropolitica quando ricorda nuovamente il modo in cui era stata colpita dall'immagine che aveva visto nel telegiornale della donna che chiedeva disperatamente aiuto:

Ero lì seduta a guardare e ho pensato: "Nessuno ha intenzioni di fare nulla. Quante volte ho visto un'altra vecchia donna piangere in un altro comune di Bosnia sotto assedio e nessuno fa niente?" e ho pensato: "Questo è assolutamente terribile, e io sto scrivendo questa opera ridicola di due persone in una stanza – Che importa? Qual è il punto da portare avanti?" Su di questo è che io voglio scrivere, eppure in qualche modo questa storia di questo uomo e questa donna ancora mi attira. E ho pensato "Allora, quale potrebbe essere il collegamento tra uno stupro in una camera d'albergo di Leeds e quello che sta succedendo in Bosnia?" All'improvviso sono cascata per terra e ho pensato "Ma certo, è ovvio. Uno è il seme e l'altro è l'albero." Penso che i semi della guerra a grande scala possano trovarsi nelle civiltà in tempi di pace e penso che il muro

---

<sup>155</sup> Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica*, ETS, 2009, p. 37.

tra la cosiddetta civiltà e quello che è successo in Europa centrale sia molto ma molto sottile e può essere abbattuto in qualsiasi momento.<sup>156</sup>

La Kane era molto interessata a finire di scrivere questo testo ma, sprovvista di qualsiasi tipo di finanziamento voleva farsi dare una borsa di studio durante un anno per avere il tempo per scrivere il testo definitivo sotto la forma del dialogo, formula che presentava una forte difficoltà. Questo è deducibile dal fatto che nella sua carriera ha presentato un particolare interesse per la forma monologale. Sia i primi che gli ultimi testi aderiscono a tale forma drammatica.

Del periodo universitario a Birmingham, in relazione con questa persistenza sulla forma monologale dell'autrice si ricorda un aneddoto: «Quando l'è stato detto che doveva scrivere dialogo, non soltanto monologhi, ha fatto uno sketch di una donna che parla ad un uomo mentre punta una pistola ai suoi genitali.»<sup>157</sup>

Il suo atteggiamento nei confronti della struttura universitaria continuava a essere particolarmente complicato perché non sentiva che si tenessero in conto i propri interessi contemporanei e visioni del teatro. Per la Kane lo studio accademico non le permetteva la sperimentazione pratica della scrittura drammatica, motivo per il quale considerava che l'università di Birmingham l'avesse distrutta come drammaturga.

Il problema che ho avuto con il corso è stato lo stesso che ho avuto nell'università di Bristol, era un corso accademico e io non ero interessata a diventare accademica. Inevitabilmente ciò che si studia è quello che è già stato scoperto. Come scrittrice ho sempre voluto fare cose che non fossero mai state

---

<sup>156</sup> «And I was sitting there watching and I thought: "No one's going to do anything. How many times have I seen another old woman crying from another town in Bosnia under siege and no one does anything?" And I thought: "This is absolutely terrible, and I'm writing this ridiculous play about two people in a room -- what does it matter? What's the point of carrying on?" So this is what I want to write about and yet somehow this story about this man and woman was still attracting me. And I thought: "So what could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what's happening in Bosnia?" And then suddenly this penny dropped and I thought: "Of course, it's obvious. One is the seed and the other is the tree." And I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peacetime civilization and I think the wall between so called civilization and what happened in central Europe is very, very thin and it can get torn down at any time.» Sarah Kane, «Brief Encounter Platform» cit.

<sup>157</sup> «When told she had to write dialogue, not just monologues, she produced a sketch in which a woman stands talking to a man, while pointing a gun at his genitals.» Clare Bayley, «A very angry young woman», *The Independent*, gennaio 1995, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html>

fatte, inventare nuovi modi di rappresentazione. Quindi, rimanere seduta in seminari a discutere sulla struttura in tre atti mi ha completamente spento.<sup>158</sup>

Anche se questo periodo di studi non ha rilevato per la Kane nessun particolare interesse è stato un luogo dove ha avuto la possibilità d'incontrare personalmente alcuni dei propri punti di riferimento a livello drammaturgico, un'esperienza che la stessa Kane non ha considerato particolarmente interessante ma che senza dubbio le ha permesso di conoscere più da vicino i drammaturghi che costituivano la scena contemporanea inglese dell'epoca; Claire McIntyre drammaturga di cui aveva messo in scena il testo *Low Level Panic* durante il periodo di studi a Bristol è stata la sua tutor nel MA.

Di questo periodo uno dei suoi insegnanti e coordinatore del corso, il drammaturgo David Edgar la ricorderà come «una donna di opinioni molto forti.»<sup>159</sup>

Il rapporto della Kane con l'università di Birmingham è stato così controverso a tal punto che avendo finito il corso, l'autrice si rifiutò di pagare le tasse provviste per l'assegnazione del titolo, poiché considerava che non aveva alcun senso di consegnare i propri soldi a un università, che ai suoi occhi, somigliava più a un sanatorio privato che a uno spazio di apprendimento e sperimentazione drammatica. Dopo il successo di *Blasted* al *Royal Court Theatre* il programma accademico le conferì il titolo, anche se la tassa non è stata mai pagata.

Contrarie alle affermazioni della Kane sono le testimonianze di Graham Saunders che ha studiato a Birmingham durante lo stesso periodo della Kane:

Il MA in drammaturgia era eccellente perché aiutava a coinvolgere gli studenti, i laureandi che volevano recitare avevano la possibilità di farlo durante un intero fine settimana recitando in opere di cui la regia era curata da un regista professionista che lavorava con gli attori durante due o tre settimane. In questo modo eri dentro, sai, era un modo molto utile anche per gli autori stessi perché li permetteva di vedere come funzionava il proprio lavoro, suppongo.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> «The problem I had with the course was the same problem I had at Bristol [University] – it's an academic course and I didn't want to be an academic. Inevitably, what you're studying is what's already been discovered. As a writer, I wanted to do things that hadn't been done, to invent new modes of representation. So sitting in seminars discussing the three-act structure switched me off completely.» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 98.

<sup>159</sup> «a woman with a lot of strong opinions.» Clare Bayley, *op. cit.*

<sup>160</sup> «The MA playwriting course was excellent because it used to involve the students; the undergraduates would act, it would be a whole weekend of the plays and they would get a

Proprio grazie a questo meccanismo di laboratorio per la messa in scena dei nuovi lavori, prodotti all'interno del MA in drammaturgia, Sarah Kane presenta un estratto di *Blasted* il 3 luglio 1993, nell'*Allardyce Nicoll Studio Theatre* all'interno di un piccolo festival organizzato dall'università di Birmingham. L'estratto presentato comprendeva fino alla seconda scena nel punto in cui Cate pratica una fellatio a Ian ed è durato quarantacinque minuti.

Per questa messa in scena gli attori che hanno interpretato i ruoli di Ian e Cate sono stati Greg Hobbs e Alison Hale, ricordati da Kane come «[...]una coppia di attori molto bravi.»<sup>161</sup> mentre la regia è stata curata da Peter Wynne-Wilson.

Per la messa in scena, anche se faceva parte di un *workshop*, la Kane è stata molto precisa su tutti i dettagli e in una lettera indirizzata al regista «chiariva le esigenze tecniche e di casting.»<sup>162</sup>

Lo stesso regista parla di quest'esperienza e di come già dall'epoca la scrittura e la personalità dell'appena nascente drammaturga si presentava in modo estremo, violento e complicato:

Ho conosciuto Sarah Kane brevemente e in condizioni molto particolari. Ero stato chiamato a dirigere il laboratorio del suo spettacolo *Blasted*, che a quei tempi era ancora incompleto, come punto finale del suo Master in Drammaturgia all'Università di Birmingham, nel 1993. Sapevo bene che la consideravano difficile prima ancora di conoscerla poiché mi avevano preso da parte e mi avevano avvertito quanto lei fosse "difficile" e come lo spettacolo fosse "problematico". Credo che questo mi abbia fatto sentire simpatia nei suoi confronti- chiunque sia visto in quel modo dalle autorità sta probabilmente e in qualche modo battendosi per una causa legittima.<sup>163</sup>

---

professional director to work on these plays over two or three weeks and then you'd be on. You were on, so, you know, it was a really useful way for the playwrights themselves to see how their work worked, I suppose.» Aleks Sierz, *op.cit.*

<sup>161</sup> «[...] a couple of very good student actors» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 98.

<sup>162</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 84.

<sup>163</sup> «I knew Sarah Kane only briefly, and in a very particular context. I was brought in to direct the 'workshop' of her play 'Blasted', which was at the time only part-written, as the final element in her MA in Playwriting at Birmingham University in 1993. I knew all about how extreme she was seen as being before I even met her, having been taken on one side and warned that she was 'difficult', and that the piece was 'problematic'. I think this made me feel a little warm to her - anyone that the authorities felt that about must be fighting the fight of the righteous, somehow.» Peter Wynne-Willson, «Sarah Kane», s.d., <http://www.users.globalnet.co.uk/~pwyne/Sarah%20Kane.htm>

E continua raccontando com'è stata in realtà la possibilità di lavorare insieme alla drammaturga per la messa in scena del testo.

Non sapevo cosa pensare dello spettacolo. Sarah lo prendeva sul serio, senza essere solenne e il contatto con lei durante le prove è stato di certo gradevole quanto impegnativo. Ho deciso che il mio compito era di usare tutte le mie abilità registiche per far sì che il suo spettacolo funzionasse, nel modo in cui era previsto. Ci siamo dati del tempo, ci siamo concentrati insolitamente sugli studenti-attori e abbiamo affrontato le prove di petto, instancabilmente, con la stessa intensità lenta e bollente, con la stessa oscurità che è presente nel testo. I risultati il giorno dello spettacolo sono stati sorprendenti. Ha oscurato tutti gli altri pezzi presentati quel giorno e c'è n'erano parecchi. I caccia talenti seduti in prima fila hanno fatto la punta alle loro matite e cercavano Sarah per chiacchierarci. Tutti si aspettavano che esplodesse e che il successo chiamasse alla sua porta. Se lo aspettavano tutti eppure rimasero a bocca aperta...<sup>164</sup>

Anche Graham Saunders racconta le proprie percezioni di questa prima visione dell'opera che ha portato la drammaturga al *Royal Court Theatre* e di conseguenza alla fama, sottolineando il modo in cui ha generato negli assistenti un particolare interesse che li ha portato a dibattere e prevedere il futuro successo di entrambi, l'opera e l'autore.

Mi ricordo che c'era un ronzio attorno al Dipartimento, a proposito di questa opera chiamata *Blasted* che conteneva scene di nudità ed è stato molto, doveva essere molto difficile, e anche la drammaturga stessa perché la gente diceva "Oh, lei è molto difficile, lei è, lei è questo, lei è l'altro" comunque siamo andati a vederla. Ero in un'opera intitolata *Slipshod* giusto poco prima, così mi ricordo correndo a vederla perché due miei amici erano in *Blasted* – Greg Hobbs e Alison Hale – mi ricordo che guardavo lo spettacolo e già da allora il pubblico era

---

<sup>164</sup> «I wasn't sure what I thought about the play. Sarah was serious about it, without being solemn, and the contact with her in rehearsals was certainly enjoyable - as well as challenging. I took the line that my task was to use any skills I had as a director to make the piece she had written work, in the way that was intended. We took it slow, worked with unusual focus with the student actors, and played it head on, relentlessly, with the same kind of slow, seething intensity and bleakness that was there in the text. The effect on the performance day was quite remarkable. It served to make every other piece of drama presented there on the day - there were several - invisible. The scouts from the front line of the new writing world sharpened pens and sought Sarah out for conversation. It was no surprise to anyone that she was snapped up, and that success was beckoning. No surprise, but something of a shock...» *Ibidem*

completamente diviso, l'opera causava già questo torpore. Dopo la presentazione c'è stato un momento meraviglioso quando David Edgar si siede con il regista Peter Wynne-Willson e Sarah Kane e lei ha dovuto difendere l'opera incisivamente. Si sentiva qualcosa nell'aria dopo la presentazione, le persone dibattevano su di essa.<sup>165</sup>

Tra il pubblico si trovava Mel Kenyon l'agente letterario che dopo lo spettacolo si offrì di rappresentare la Kane. Kenyon scoprì durante questo periodo alcune delle nuove figure della drammaturgia inglese, specializzandosi soprattutto nelle autrici teatrali rappresentanti del fenomeno post-feminista. La Kenyon in un'intervista con Graham Saunders, pubblicata nel libro dal titolo *Love me or kill me Sarah Kane e il teatro degli estremi*, ricorda la potenza drammatica della Kane che l'aveva colpita favorevolmente e che l'ha portata a scrivere direttamente alla Kane con l'intenzione di conoscere la totalità del testo:

Quando ho visto la prima parte, ho pensato che il testo fosse grandioso. Ancora oggi quando ne parlo mi viene la pelle d'oca, il che senza dubbio è una cosa positiva; una risposta fisica al qualcosa di unico. Alla fine della prima parte non si sentiva volare una mosca, e allora Sarah si alzò e difese il dramma a spada tratta con i detrattori seduti in platea. A quel punto ho pensato: "Dio, ha del talento ma sarà difficile da gestire." Dopo aver lasciato Birmingham, quella prima parte di *Dannati* non avrebbe però abbandonato la mia mente. Lo stile della sua scrittura era di rara bellezza, appassionato, asciutto, crudo, sincero e trovavo che la relazione fra Cate e Ian fosse straordinaria. L'uso che Sarah faceva dello spazio e del silenzio era magnifico; è l'aspetto più straordinario del suo lavoro.<sup>166</sup>

Durante il laboratorio insieme al regista, la Kane ha modificato il testo originale reagendo al lavoro degli attori. Operazione che testimonia l'interesse della Kane per

---

<sup>165</sup> «And I remember there was a buzz about the department, about this play called *Blasted* which featured nudity, and it was very, it was supposed to be very difficult and already the playwright herself, [people] saying, "Oh she's very difficult, she's, you know, she's this, she's that", and we went to see it. I was in a play called *Slipshod*, which was on just before, and so I remember rushing out, because two of my friends were in, were in *Blasted* – Greg Hobbs and Alison Hale – and I remember watching it, and even then, it completely divided the audience, it already caused this ripple. And there was a wonderful moment where after the play David Edgar sat with the director, Pete Wynne-Willson, and Sarah Kane, and she trenchantly, even at that point, had to defend the play. And you already felt something was in the air, people were debating about the play afterwards.» Aleks Sierz, «Academic Graham Saunders assesses Sarah Kane» cit.

<sup>166</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 222.

la rielaborazione testuale attraverso la teatralità, e quindi, la mobilità del testo drammatico, che si costruisce nell'azione performativa. Alla rielaborazione testuale contribuisce l'ampia esperienza acquisita dalla Kane come attrice e soprattutto come regista. Le competenze che modificano e correggono via via la parola drammatica, non sono di carattere esclusivamente letterario, ma riflettono un'esperienza vissuta della scena, che individua in Sarah Kane una teatrante che si esprime col mezzo della scrittura, manifestandosi in quanto artista scenica sia a livello della concezione drammatica – i due spazi di *Blasted* – che a quello della correzione, della limatura, della revisione testuale.

In altri termini la drammaturgia della Kane presenta fasi riferibili alla nozione di drammaturgia consuntiva. La drammaturgia della Kane pur presentandosi come un'elaborazione previa del testo acquisisce le particolarità di rielaborazione proprie del testo consuntivo.

Dell'operazione di costante riscrittura è testimone il fatto dell'esistenza di due diverse stesure del *Blasted* presentato a Birmingham (e notato da Saunders che ha avuto la possibilità di conoscere gli originali, attraverso Greg Hobbs). Una delle stesure presenta il testo finale che è stato usato per la messa in scena, mentre un'altra versione, con annotazioni e correzioni con la calligrafia della Kane, non è stata utilizzata durante le prove, ed evidenzia il fatto che la Kane ha riscritto il dramma che ha spedito posteriormente alla Kenyon:

Allora le ho scritto chiedendole di poter vedere la seconda parte. Il dramma arrivò opportunamente fra le mie mani [...] Leggerlo per la prima volta è stata un'esperienza insolita perché il dramma è, allo stesso tempo, perfettamente misurato e totalmente fuori di controllo. Questo rispecchia il modo in cui lei combinava l'asciuttezza del suo linguaggio con l'energia e la rabbia da cui esso viene alimentato.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> *Ibidem*

#### 14. Londra, *The Royal Court Theatre* e lo scandalo di *Blasted*

La Kane si sposta a Londra e, dopo una serie d'incontri con la Kenyon, decide di accettare la sua proposta, questa a sua volta aveva deciso di presentare il testo al *Royal Court* e proporre come regista del progetto a James Macdonald.

Profittando della permanenza a Londra la drammaturga porta e legge personalmente l'opera agli agenti del *Royal Court* che dopo la lettura decidono immediatamente di comprare i diritti, ma col passare del tempo non si decidevano a metterlo in programma. Di questa prima lettura al teatro la Kane ricorda:

Una volta a Londra lessi al Royal Court quella che poteva essere considerata una prima versione finale del dramma, e allora mi dissero che mi avrebbero pagata per completarla, o in alternativa mi avrebbero commissionato un nuovo lavoro. Accettai l'incarico per la nuova opera, ma allo stesso tempo completai *Blasted*. Tutto questo faceva parte del mio piano machiavellico!<sup>168</sup>

Il 29 gennaio 1994 il *Royal Court Theatre* decise di realizzare una lettura drammatica del testo con Sam Kelly, riconosciuto attore di cinema, Tv e teatro inglese interpretando il ruolo di Ian.

Nel frattempo, a marzo Kane prende l'impiego di associato letterario nel *Bush Theatre* di Londra, ma poco dopo, ad agosto si licenzia improvvisamente, Dominic Dromgoole direttore artistico all'epoca lo ricorda ironicamente «Ci siamo accorti che se n'era andata solo dopo qualche giorno. Ha lasciato un biglietto indignante ma sfortunatamente non l'abbiamo mai trovato.»<sup>169</sup>

La Kane equipara ironicamente il bisogno di inserire l'esplosione della bomba in *Blasted* e il proprio desiderio di far saltare in aria le scenografie del *Bush Theatre*, lasciando intravedere che il suo licenziamento dal teatro corrispondeva, innanzitutto, a una mancanza di affinità artistica:

---

<sup>168</sup> Ivi, p. 80.

<sup>169</sup> «It was only a couple of days later that we realised she'd walked out. She'd left an indignant note, but unfortunately none of us ever found it.» Dominic Dromgoole, *The full room: an A-Z of contemporary playwriting*, Methuen, 2002, p. 162.

Credo che la guerra faccia a pezzi le vite delle persone in un moto impetuoso, violento e senza alcun preavviso. Allora ho letteralmente scelto un momento preciso del dramma, in cui inserire una bomba per fare saltare in aria tutta questa cazzo di cosa. Mi sono innamorata di quest'idea, e cioè di avere la possibilità di disporre di una bella scatola messa da qualche parte all'interno del teatro, e di farla saltare in aria. Sai, è come andare al *Bush Theatre*, entrare, dare un'occhiata alla scenografia ... e sentire il desiderio irrefrenabile di farla saltare in aria. Avere la possibilità di farlo è stata per me una gioia immensa.<sup>170</sup>

Durante l'autunno dello stesso anno Kane ha scritto la maggior parte della sceneggiatura di *Skin* un cortometraggio realizzato per la televisione e che cronologicamente corrisponde al secondo testo edito della drammaturga.

Dopo 15 versioni, il 12 gennaio 1995 si realizza l'anteprima di *Blasted* nel *Royal Court Theatre Upstairs*. Da quando il teatro ha comprato i diritti dell'opera al momento della programmazione è passato più di un anno; nella maggior parte per un dissidio all'interno del teatro perché non erano d'accordo se portare avanti il progetto o meno, sicuramente consapevoli dei rischi che avrebbe comportato con la critica la messa in scena di un testo talmente irriverente. Molto sicuramente è stato questo conflitto d'interessi che ha portato a programmare lo spettacolo proprio dopo il periodo natalizio e a programmare una delle repliche per la stampa in contempo con quella dell'opera di Strindberg *The Dance of Death* nel teatro *Almedia*.

Comunque la stagione del 1994 del *Royal Court* si è caratterizzata per usare il *Theatre Upstairs* per i nuovi drammaturghi. Questa stagione da parte di molti critici ha segnato la rinascita della drammaturgia inglese includendo testi tali come: *Some Voices* di Joe Penhall, *The Knocky* di Michael Wynne, *Essex Girls* di Rebecca Prichard, *Peaches* di Nick Grosso e *Ashes and Sand* di Judy Upton.

*Blasted* segnava la chiusura della stagione 1994, caratterizzatasi per la produzione di testi teatrali di autori molto giovani tra i quali William Gaminara, David Greer e il duetto di Louis Mellis e David Scinto, e l'apertura di quella del 1995.

Questa rassegna è stata preparata con il patrocinio della *Jerwood Fondation*, fondata nel 1977 con l'intenzione di finanziare progetti artistici, a partire del 1993 la fondazione focalizza il suo impegno nei giovani artisti collaborando con la produzione di spettacoli della nuova generazione di drammaturghi inglesi e permettendo loro la

---

<sup>170</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 82.

possibilità di emergere come tali; la fondazione Jerwood ha avuto un ruolo decisivo per la generazione di drammaturghi degli anni Novanta, permettendo loro la produzione e la visibilità dei propri spettacoli in collaborazione, nella maggior parte dei casi con il *Theatre Upstairs* del *Royal Court Theatre*.

A proposito della percezione di Kane sul modo com'è stata gestita la produzione della propria opera, racconta:

[...] il *Royal Court* aveva programmato l'opera in un punto morto, in realtà non sapevano che cosa farci. Tante persone del edificio non volevano farlo ed erano un po' imbarazzati, allora hanno deciso di programmarlo subito dopo natale, quando nessuno andava a teatro e si aspettavano che nessuno se ne accorgesse. Si è realizzato nel *Theatre Upstairs* dove di solito si programmano due repliche per la stampa, perché se si programma solo una tutta la sala si riempie solo di giornalisti, che è una cosa insopportabile, allora si programmano due in modo di avere un pubblico misto tutte e due le sere. Siccome in questo periodo al *Court* tutti erano un po' imprecisi, non se ne sono accorti che una delle sere programmate c'era una replica per la stampa in un altro teatro, l'*Almeida* di Londra, e quindi tutti i giornalisti finirono per venire lo stesso giorno.<sup>171</sup>

In questo modo la sera del 18 gennaio 1995 è stata la famosa e al contempo sfortunata sera in cui la Kane ha ricevuto tutta l'attenzione e critiche della stampa londinese; la reazione che hanno avuto i giornalisti davanti a *Blasted* ha determinato la futura relazione con la critica, aprendo un sipario che accompagnerà tutta la sua carriera come artista e scrittrice. Al riguardo Mary Luckhurst afferma che, mentre prima del suo debutto «[...] pochi avevano sentito parlare di lei; il mattino dopo la era sulla prima pagina dei tabloid e alla fine dello spettacolo la sua reputazione di *enfant terrible* si era consolidata.»<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> «[...]the Court had programmed the play into a dead spot; they didn't really know what to do with it. A lot of people in the building didn't want to do it. They were a bit embarrassed about it, so they put it into a spot just after Christmas when no one was going to the theatre anyway and hopefully no one would notice. It was in the Theatre Upstairs and what usually happens in the theatre upstairs is that they have two press nights because if you have one then every seat is full of press and it's completely unbearable. So you have two; then you have a slightly mixed audience on both nights. Because everyone was a bit haphazard at the Court at that time, they failed to notice that there was a major press night at another theatre, the Almeida in London, on one of those press nights so they were all coming on the same night anyway.» Sarah Kane, *op.cit.*

<sup>172</sup> «few have heard of her; the morning after the press night she was on the front page of the tabloids and by the end of the run her reputation as *enfant terrible* was established.» Mary Luckhurst, Jane Moody, *Theatre and Celebrity in Britain 1660-2000*, Palgrave Macmillan, 2005. Pag. 107

La maggior parte dei critici che sono stati invitati all'anteprima dello spettacolo hanno pubblicato delle recensioni dove spiegavano i motivi per i quali si sono sentiti offesi e sconvolti dalla violenza presente in *Blasted*. Affermavano che tanto l'opera in sé quanto tutto il lavoro della neofita scrittrice non avessero nessun futuro sulla scena teatrale inglese.

La recensione più famosa e citata posteriormente negli studi sulla drammaturga è stata quella del critico del "Daily Mail", Jack Tinker, dal titolo *This disgusting piece of filth*, nella quale scrive a proposito di *Blasted*: «Sono stato assolutamente e completamente disgustato da uno spettacolo che non sembra conoscere i limiti della decenza e che non ha nessun messaggio da trasmettere.»<sup>173</sup>, Tinker descrive lo spettacolo come « [...]uno spettacolo privo di qualsiasi merito drammatico»<sup>174</sup> e conclude affermando che «é così ridicolo che l'unica cosa da fare è metersi a ridere.»<sup>175</sup>

Charles Spencer, il critico del "Daily Telegraph", ha definito lo spettacolo disturbante al punto da affermare che «I critici teatrali assuefatti rischiavano di non poter cenare quella sera.»<sup>176</sup> e paragona il testo al lavoro di Shakespeare per la forte presenza di scene violente, concludendo però che la drammaturga non è una brava scrittrice.

Ai primi articoli pubblicati dopo l'anteprima dell'opera, si è susseguita una miriade di critiche su tutti i giornali, evidentemente lo spettacolo era riuscito a incentrare l'attenzione di tutte le redazioni giornalistiche. "The Sunday Telegraph" l'ha definito come «un massacro che si accavalla con grazia.»<sup>177</sup>, il giornale "Spectator" si riferisce a l'opera come «un finto sordido piccolo spettacolo», e il "Daily Mail" ha pubblicato una nuova critica, appena otto giorni dopo la prima, dove afferma «Se questo disgustosamente sgradevole pezzo di paranoia fosse stato messo in scena in un attico anonimo di un piccolo teatro emergente, avrei chiuso la mia sedia e me ne sarei andato senza dire niente.»<sup>178</sup>

---

<sup>173</sup> «I was utterly and entirely disgusted by a play which appears to know no bounds of decency, yet had no message to convey» J. Tinker, *op. cit.*

<sup>174</sup> «[...] a piece of drama, it is utterly without dramatic merit» *Ibidem*

<sup>175</sup> «The play becomes so risible that the only thing to do is laugh.» *Ibidem*

<sup>176</sup> «hardened theatre critics looked in danger of parting company with their suppers.» Charles Spencer, «Night the theatre critics cracked» *Daily Telegraph*, gennaio 19, 1995

<sup>177</sup> «gratituous welter of carnage» James Langton, «Kindly leave the stage», *Sunday Telegraph*, gennaio 22, 1995

<sup>178</sup> «Had this disgustingly unpleasant piece of paranoia been staged at some anonymous struggling fringe attic, I would have folded my tent and disappeared without a word.» S N, «Killer thriller shows how to do it», *Daily Mail*, gennaio 27, 1995

Nell'edizione del 20 gennaio il giornale "The Guardian" dedica un'intera pagina allo spettacolo nella quale mette a confronto due percezioni diverse dello stesso, realizzate da due critici diversi; la prima realizzata da Mike Ellison e Alex Bellos dal titolo «*Blasted: a deeply moral and compassionate piece of theatre or simply a disgusting feast of filth?*» (Blasted: Un'opera profondamente morale e compassionevole o semplicemente un disgustoso banchetto di oscenità?) L'articolo, più che criticare o glorificare l'opera cerca di mettere insieme le diverse opinioni attraverso un sondaggio e trascrivendo delle interviste realizzate agli assistenti allo spettacolo. Dalle interviste si offre un panorama di percezioni miste; due persone che hanno abbandonato la sala prima della fine dello spettacolo lo definivano come uno spettacolo noioso, profondamente volgare e spiacente. Mentre altri pensano che sia stato uno spettacolo fantastico; uno studente di 25 anni afferma che lo spettacolo sia stato educativo perché faceva vedere aspetti della degenerazione morale, un uomo di 36 anni sottolinea come lo spettacolo sia stato una potente allegoria della situazione di Bosnia. Del carattere testuale, invece, ne parla una direttrice di televisione, argomentando che il dialogo sia assolutamente brillante, un dialogo contenuto che è contemporaneamente controllato e passionale. Infine l'articolo difende la posizione del *Royal Court* di mettere in scena spettacoli di giovanissimi drammaturghi che nel lungo andare della sua storia come teatro hanno creato disgusto e incredulità, ma che con il passare del tempo sono diventati riconosciuti e pregiati per la storia del teatro.

Il secondo articolo, è stato scritto da Michael Billington, critico che dal 1971 fino a tuttora oggi tiene la rubrica di recensioni teatrali sullo stesso giornale. Dal titolo «*The good fairies desert the Court's theatre of the absurd*» (*Le fate abbandonano il teatro dell'assurdo del Court*) la recensione inizia con un'avvertenza ai lettori a proposito delle parole esplicite in grado di ferire la loro sensibilità contenenti nell'articolo. Il critico argomenta che la *piece* non funziona perché «non c'è alcun senso di realtà esterna»<sup>179</sup> e «[...] il disgusto morale della Kane verso la civiltà moderna si scontra contro la legge dei profitti.»<sup>180</sup> che si configurano in uno spettacolo pieno di orrori che riduce lo spettatore all'indifferenza.

---

<sup>179</sup> «is that there is no sense of external reality» Michael Billington, «The good fairies desert the Court's theatre of the absurd», *The Guardian*, gennaio 20, 1995

<sup>180</sup> «[...] Kane's moral disgust at modern civilization runs up against the law of diminishing returns»  
*Ibidem*

Le critiche sono state tante e così forti che persino James Macdonald, regista della produzione del *Royal Court* ha dovuto pubblicare un articolo in difesa del suo lavoro come regista e della drammaturgia della Kane. Nell'articolo, Macdonald spiega che si è visto nell'obbligo di giustificare pubblicamente l'opera dopo il frastuono che la produzione aveva provocato. Dopo il processo di lavoro con il testo, il team della produzione ha ritenuto «[...] che si poteva parlare onestamente di violenza, ma che per farlo bisogna lasciare un segno forte»<sup>181</sup> e continua analizzando che «La maggior parte della violenza che vediamo ci arriva come intrattenimento sulla TV e come gironalismo»<sup>182</sup> mentre *Blasted* affronta e mette in discussione la visione glamour e il fascino che i media attribuiscono agli atti di violenza.

Inoltre lo spettacolo «[...]parla in modo eloquente e passionale sul nazionalismo, razzismo, abusi emotive e psicologici, fantasie sessuali e il desiderio dell'uomo di autodistruzione.»<sup>183</sup> Infine Macdonald conclude, dichiarando che il forte disturbo, rabbia, disgusto e provocazione che ha generato lo spettacolo solo dimostra che «Il teatro è ancora il mezzo più sensibile.»<sup>184</sup>

Nonostante le feroci critiche, che hanno caratterizzato la prima ondata degli articoli dei giorni successivi, alcuni giornalisti hanno mostrato la loro approvazione e hanno scritto in difesa della giovane drammaturga. Louise Doughty del "Mail on Sunday" ha lodato la comprensione che Sarah Kane ha dimostrato rispetto alla politica sessuale e individua come uno degli aspetti più interessanti della scrittura drammatica la costruzione asciutta e frammentaria dei dialoghi nel testo, capace di sorprendere il pubblico.<sup>185</sup>

D'altronde, in un articolo pubblicato sette giorni dopo, sullo stesso giornale, la giornalista argomenta che se il pezzo fosse stato scritto da Seneca o Shakespeare e non da una scrittrice di 23 anni che faceva la sua prima apparizione come drammaturga, le critiche sarebbero state altrettanto diverse,<sup>186</sup> e conclude commentando il forte rapporto con la realtà intrinseca nell'opera:

---

<sup>181</sup> «[...] we felt, it sets out to talk honestly about violence, but in order to do so it has to shock» James Macdonald, «Blasting back at the critics», *The Observer*, gennaio 22, 1995

<sup>182</sup> «Most violence we come across is sold to us as entertainment by TV and newspaper coverage»  
*Ibidem*

<sup>183</sup> «[...] talks eloquently and with passion about nationalism, racism, emotional and physical abuse, sexual fantasy and the male urge to self-destruct.» *Ibidem*

<sup>184</sup> «Theatre remains our most sensitive medium.» *Ibidem*

<sup>185</sup> Louise Doughty, «S.T.», *Mail on Sunday*, gennaio 22, 1995

<sup>186</sup> Louise Doughty, «S.T.», *Mail on Sunday*, gennaio 29, 1995

Sarebbe profondamente ingenuo liquidare *Blasted* come se fosse il lavoro di un bimbo alle prese con alcune torte di fango. Il soldato che scappa da una terribile guerra civile, e gli orrori che racconta possono sembrarci esagerati, ma un rifugiato bosniaco potrebbe non essere d'accordo con noi.<sup>187</sup>

Michael Coveney del "Observer" risalta il carattere realistico dell'opera che riassume davanti agli occhi dello spettatore le notizie di qualsiasi telegiornale, trasformando in questo modo la visione e la lettura che si ha dei fatti di cronaca, «Cosa si prova ad avere *News at Ten* dal vivo davanti a voi?»<sup>188</sup> E l'incoraggia a continuare il suo lavoro, in aperta opposizione con i critici scettici sulle possibilità della Kane come scrittrice.

La difesa più tenace dell'opera è stata scritta da John Peter e pubblicata sul "Sunday Times" dal titolo «*Alive when kicking*», dove l'autore mette in discussione le motivazioni che hanno spinto alcuni giornalisti a giudicare *Blasted* nauseabondo e molesto, affermando invece che proprio la capacità di questo spettacolo di spiazzare il pubblico, lasciandolo incredulo e destabilizzato, rappresenta il suo punto di forza, un elemento di vitalità che il teatro inglese aveva perso.

Dal XVIII secolo in poi, infatti, si è verificato un processo di divisione tra il Teatro e la Vita per cui l'arte teatrale si era trasformata in mero intrattenimento; solo a partire dalla metà del Novecento, il teatro è diventato in alcuni casi uno strumento morale-politico in grado di toccare le tematiche considerate intoccabili in altri ambiti. John Peter sostiene che il teatro è vivo solo se è sconvolgente e segnala le bontà di questo tipo di teatro: «Conviene che ogni tanto il pubblico sia sconvolto: più che conveniente è necessario»<sup>189</sup>, ed evidenzia il modo in cui le opere violente mettono in discussione i valori morali, e portano lo spettatore al di fuori del proprio sistema di valori. Nell'articolo l'autore segnala che la scrittura della Kane fa parte della poetica del orrore, della disperazione e degli eccessi, usata per esprimere la visione di una società autodistruttiva.

---

<sup>187</sup> «To dismiss *Blasted* as the work of a kiddie playing mud pies would be deeply naive. The soldier on the run from a terrible civil war and the horrors he describes may seem over the top to us, though a Bosnian refugee might beg to differ.» *Ibidem*

<sup>188</sup> «How do you feel about having the *News at Ten* made real in the front room?» Michael Coveney, «S.T.», *The Observer*, febbraio 5, 1995

<sup>189</sup> «It is good for people to be shocked occasionally: more than good, it is essential» John Peter, «*Alive when kicking*», *Sunday Times*, gennaio 29, 1995

In questo *boom* mediatico che riempiva le pagine dei diversi giornali c'è stato anche uno spazio per altri drammaturghi, alcuni di fama internazionale, che sono usciti in difesa della Kane e hanno cercato di individuarne le potenzialità drammaturgiche.

Nella sezione di lettere all'editore del giornale "The Guardian" del 23 gennaio è stata pubblicata una lettera come risposta all'articolo scritto da Michael Billington il 20 gennaio sullo stesso giornale. La lettera, firmata da tre drammaturghi della scena londinese Martin Crimp, Paul Godfrey e Meredith Oakes e dal titolo «*Blasted: a savage play looks beyond indifference to a savage world*» (*Blasted: uno spettacolo violento che guarda al di là dell'indifferenza in un mondo violento*) è una forte critica alle considerazioni di Billington il quale definì l'opera come ingenua stupidaggini, mentre per gli autori, invece:

Il potere dell'opera della Sra. Kane risiede proprio nel fatto che osa e va al di là dell'esperienza personale e porta al cuore di quest'isola le accanite guerre che si svolgono convenientemente a distanza. E lo fa non come portatrice di un ingenuo messaggio politico, ma per accelerare il vero messaggio del suo spettacolo: quello delle relazioni umane in extremis.<sup>190</sup>

Le diverse qualità del testo drammatico percepite dagli autori vengono enfatizzate dalla coraggiosa recitazione degli interpreti della produzione del *Royal Court*.

Gli autori confrontano il lavoro della Kane con gli scritti di Rimbaud, Jarry, Artaud e con *Los Caprichos* di Goya che, come *Blasted*, trattano le atrocità della guerra in un modo selvaggio e disincarnato. Infine, la lettera si chiude con l'accusa a Billington di aver scritto un articolo condiscendente pieno di fesserie e assolutamente naif.

Un'ulteriore risposta all'articolo di Billington, arriva da David Greig, compagno e amico di Sarah Kane, sull'edizione di "The Guardian" del 24 gennaio con una lettera all'editore. Nella lettera il drammaturgo britannico manifesta la sua sorpresa nel vedere come la critica si era accanita contro Sarah Kane in un modo così veloce, violento e isterico e si chiede come sia stato possibile che una giovanissima drammaturga sia diventata il target di critiche dei giornalisti di mezza età. Infine,

---

<sup>190</sup> «The power of Ms Kane's play lies precisely in the fact that she dares to range beyond personal experience and bring the wars that rage at such a convenient distance from this Island right into its heart. She does so not as the bearer of a naive political message, but to precipitate the real theme of her play: that of human relationships in extremis.» Martin Crimp, Paul Godfrey, Meredith Oakes, «*Blasted: a savage play looks beyond indifference to a savage world*», *The Guardian*, gennaio 23, 1995

condanna la sorprendente banalità di un critico come Billington che normalmente presentava recensioni misurate e intelligenti davanti a nuovi spettacoli.

Greig nota come le atrocità che accadono sul palco, non sono frutto di un'immaginazione ingenua della Kane ma una potente descrizione degli eventi accaduti durante il conflitto bosniaco che sono riportati sugli stessi giornali che considerano lo spettacolo incoerente e privo di senso di realtà esteriore. Invece secondo Greig l'opera «[...]Si offre ad esplorare la "realtà" della psiche umana attraverso immagini violente o sessuali, assurdità e ambiguità [...]»<sup>191</sup> Infine conclude affermando che *Blasted* sia un'opera eccellente e che dopo l'isteria che ha causato la prima messa in scena rimarrà un testo da essere letto e recitato nel lungo degli anni.

Il giorno seguente alla lettera di Greig la drammaturga Caryl Churchill pubblica la lettera dal titolo «*A bold imagination for action*» (Un'audace fantasia per l'azione) sullo stesso giornale. In questa lettera, l'autrice di *Top Girls*, manifesta il suo disapprovo per le parole di Michael Billington in *Kaleidoscope* (il programma di arte della stazione radio BBC 4). In questa puntata il critico ha segnalato che il *Royal Court* stava mettendo in crisi il suo funzionamento con la produzione dello spettacolo; per la Churchill questa segnalazione rappresenta un grave pericolo per la libertà di creazione dentro del sistema teatrale inglese: «Sapiamo tutti che i finanziamenti potenzialmente mettono il teatro a rischio di censura ma mi sarei aspettata che lui combattessi contro questo anzi che dalla loro parte.»<sup>192</sup> Inoltre, evidenzia le qualità concettuali di *Blasted* in quanto è un'opera capace di riflettere la realtà circostante in un mondo attraversato dalla guerra, in contrapposizione ai pareri dei critici che si erano proclamati in precedenza.

Lontano da essere una scia irrazionale di eventi violenti, come a suggerito la critica. Trovo che sia una storia coerente che ha inizio con l'osservazione sociale

---

<sup>191</sup> «[...]Deals as much in exploring the "reality" of the human psyche through violent or sexual imagery, absurdity and ambiguity [...]» David Greig, «Truthful exploration of abuse», *The Guardian*, gennaio 24, 1995

<sup>192</sup> «We all know that funding puts theatre in danger of censorship but I'd have expected him to fight this rather than condone it.» Caryl Churchill, «A bold imagination for action», *The Guardian*, gennaio 25, 1995

richiesta da Billington ma capace di progredire nel surreale per mostrare le connessioni tra violenza locale, domestica e le atrocità della guerra.<sup>193</sup>

Edward Bond, autore di *Saved*, opera che nel 1965 è stata l'ultima a dover assumere la persecuzione da parte del dipartimento di censura britannico, la "Lord Chamberlain Office", prima del debutto al *Royal Court Theatre*, ha pubblicato nell'edizione del 28 gennaio di "The Guardian" l'articolo intitolato «*A blast at our smug theatre*» (Un colpo al nostro compiaciuto teatro) in difesa della Kane. Nell'articolo il drammaturgo giustifica la visione apocalittica di violenza e ingiustizia presente nello spettacolo spiegando come esso sia solo una conseguenza dell'atrocità e barbarie umana verificatasi dalla seconda guerra mondiale, Auschwitz e la caduta del comunismo fino ai nostri giorni, in cui le leggi di mercato e la politica del favoritismo hanno spinto l'umanità a uno stato di anti-socialità.

Bond identifica *Blasted* come uno spettacolo che deriva dal centro dell'umanità stessa e dall'antico bisogno di teatro, un'opera che rivela le immagini della violenza del mondo reale e quotidiano attraverso il filtro della moralità che riesce a ri-umanizzare la realtà.

A proposito dell'umanità dell'opera, l'autore conclude: «L'umanità di *Blasted* mi ha commosso. Mi preoccupano quello troppo occupati o perduti che non sono riusciti a vedere l'umanità dell'opera. E come drammaturgo sono commosso dal talento e controllo di una scrittrice così giovane.»<sup>194</sup>

Nonostante le critiche, il successo dello spettacolo davanti al pubblico era ineluttabile, una grandissima quantità di spettatori riempirono la sala del *Royal Court Theatre Upstairs*, un fenomeno che è stato testimoniato nella stampa inglese. La Fig. 22 esemplifica il fenomeno di *Blasted*, la vignetta pubblicata nell'edizione del 28 gennaio di "The Guardian" caricaturizza la postura e le preferenze del pubblico che si muove spinto da uno spirito di curiosità morbosa nei confronti dell'opera.

Della famosa sera davanti alla stampa che diede inizio a tutta la valanga di critiche e che ha fatto che *Blasted* fosse lo spettacolo teatrale più nominato sui giornali

---

<sup>193</sup> «Far from its being a mindless string of violent events, as the press has suggested. I found it a coherent story, starting from the social observation Billington requires but able to move into the surreal to show connections between local, domestic violence and the atrocities of war.» *Ibidem*

<sup>194</sup> «The humanity of *Blasted* moved me. I worry for those too busy or so lost that they cannot see its humanity. And as a playwright, I am moved by the craft and control of such a young writer.» Edward Bond, «*A blast at our smug theatre*», *The Guardian*, gennaio 28, 1995

londinesi, la drammaturga ricorda umoristicamente le proprie percezioni seduta fra il pubblico di giornalisti:

Ero seduta nella parte posteriore con un amico, mi sono guardata intorno e mi resi conto che il regista era da qualche parte vicino al palco e quasi tutti gli altri erano critici. Oltre a me penso che ci saranno state altre tre donne nel pubblico, tutto il resto erano uomini di mezza età, bianchi e borghesi, la maggior parte di loro con delle giacche a quadri (risate) è stato solo a quel punto che mi sono accorta che il personaggio principale della mia opera era un giornalista, maschio, di mezza età (altre risate) che non solo ha violentato la sua giovane fidanzata ma che poi viene violentato e ulteriormente auto mutilato. Improvvisamente mi venne in mente che non li sarebbe piaciuto (risate) sinceramente non era così, sul serio pensavo che li poteva piacere, ho pensato che era stato veramente buono, che loro lo avrebbero amato. Poi la mattina successiva, c'era solo il caos totale. La mia agente non era riuscita a telefonarmi, apparentemente c'erano dei giornalisti attorno al *Royal Court* chiedendo: "Dove è lei?" Lei è a casa, a letto. Sono le dieci del mattino. Tutto quello mi è successo in quel momento. Mio padre è un giornalista e molto gentilmente non ha dato il mio indirizzo a nessun altro giornalista della stampa. Non sono mai riusciti a prendermi.<sup>195</sup>

La critica giornalistica d'altra parte, sembrava dare più importanza allo spettacolo della giovane drammaturga che a fatti reali e atroci che accadevano nel mondo (ricordiamo che la guerra in Bosnia, che ha dato lo spunto iniziale per la creazione di *Blasted*, era ancora in corso), un atteggiamento che la Kane denominava come sensazionalista e non in concordanza con la realtà. Detto in parole della Kane:

---

<sup>195</sup> «I was sitting on the back with a friend and I looked around and realized that the director was somewhere near the front and nearly everyone else was a critic. I think there were about three other women in the audience; everyone else was a middle-aged, white, middle-class man – most of them had plaid jackets on. (Laughter) And it was literally only at that point that I realized that the main character of my play was a middle-aged male journalist.' (More laughter) Who not only raped his young girlfriend but that is then raped and mutilated himself. And it suddenly occurred to me that they wouldn't like it. (Laughter) It genuinely hadn't -- I really thought they were going to like it. I thought this is really good, they'll love it. And then the next morning, there was just complete chaos. My agent couldn't get off the phone to call me. There were apparently tabloid journalists running around the Royal Court going: "Where is she?" She's at home in bed. It's ten o'clock in the morning. And a lot of it passed me by at the time. My father is a tabloid journalist and very kindly didn't give my address to any other tabloid journalist. And they never caught up with me.» Sarah Kane, *op.cit.*

«Quello che mi dà più fastidio è che sembrano (i giornalisti) più infastiditi dalla rappresentazione della violenza che dalla violenza stessa.»<sup>196</sup>

Kate Ashfield, che interpretava il ruolo di Cate per la prima produzione dell'opera, ricorda il modo come tutto lo scandalo e scalpore, generato dalla messa in scena, ha fatto che tutto il pubblico londinese lo volesse vedere: «È stata semplicemente una follia. Tutti lo volevano vedere, tutti ne parlavano. C'era gente in fila tutto intorno al palazzo per vedere quel'dramma disgustoso.' Ma da parte nostra c'era solo il desiderio di rappresentarlo in modo adeguato.»<sup>197</sup>

*Blasted* è stata programmata durante solo tre settimane nel *Royal Court Theatre Upstairs* che vedendo l'esito dello spettacolo ha pensato di metterlo in scena per altre cinque settimane nel *Criterion Theatre*, ma a causa degli impegni degli attori con altre produzioni è stato impossibile di realizzare.

La regia dello spettacolo è stata curata da James Macdonald che descrive accuratamente il processo di creazione dello spettacolo fin dal momento in cui il *Royal Court* decise di comprare i diritti nel 1994:

È passato quasi un anno da quando l'agente di Sarah Kane ha presentato *Blasted* al Court. Quando è stato letto dal equipe di sceneggiatura ha generato una vivace discussione durante l'incontro. Tutti hanno ammirato la qualità e la sicurezza della scrittura, l'arguzia e l'economia di linguaggio. La struttura dell'opera era molto insolita e audace; verso la metà si sposta verso una realtà differente attraverso la coerenza drammatica o messo in scena sembrerebbe artificioso? Trattava su Bosnia? E se era così perché non scrivere su questo più apertamente? Dovuto alla difficoltà del testo verificarlo attraverso una lettura per un pubblico d'invitati ci sembrava un ragionevole primo passo. Questa lettura ha confermato la capacità della scrittura, ma non riusciva a rilevare pienamente il denso paesaggio visivo e metaforico dell'opera. L'unico modo per capirlo era mettendola in scena.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> «The thing that shocks me most is that they [the media] seem to have been more upset by the presentation of violence than by violence itself» David Benedict, «Disgusting violence? Actually it's quite a peaceful play», *The Independent*, s.d., <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/disgusting-violence-actually-its-quite-a-peaceful-play-1569097.html>

<sup>197</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 250.

<sup>198</sup> «It is almost a year since Sarah Kane's agent submitted *Blasted* to the Court. It was read by the script panel and engendered lively discussion in a script meeting. Everyone admired the quality of the writing- it had assurance, wit and economy with language. The structure of the play was highly unusual and bold. Did its shift into a different reality halfway through work dramatically, or would it seem contrived? Was it about Bosnia? If so, why not write about this more openly? Given the difficulty of the piece, a rehearsed reading for an invited audience seemed a sensible first step. This confirmed

Gli attori che hanno messo in scena lo spettacolo erano Pip Donaghy, Kate Ashfield e Dermot Keegan, attori tuttora oggi rinomati e vigenti nel panorama teatrale, cinematografico e televisivo inglese. Particolarmente Ashfield è stata attrice che all'epoca ha partecipato a diverse messe in scena di spettacoli della generazione di giovani scrittori degli anni Novanta, tali come *Shopping and Fucking* di Mark Ravenhill, *Closer* di Patrick Marber e *Peaches* di Nick Grosso. Inoltre nel 1997 Ashfield ha partecipato alla produzione del *Woyzeck*, regia di Sarah Kane, contattata direttamente dalla drammaturga.

Per la produzione del *Royal Court* Sarah Kane ha seguito da vicino il processo di messa in scena seguendo le prove e rispondendo alle domande degli attori riguardo ai personaggi e la trama in generale dell'opera. Tra le domande che Ashfield realizzò alla Kane c'era una che ricorda in particolare e che ci dà alcune luci sui dispositivi drammaturgici implementati dall'autrice e dimostrano l'interesse della stessa per portare il pubblico allo stato di shock:

Perché Cate fa a Ian un pompino proprio a quel punto del dramma? Stavo cercando di trovare una spiegazione, senza riuscirci, così ci inventammo una spiegazione tutta nostra. L'ultima sera l'ho chiesto a Sarah e lei mi ha detto: "Non sapevo cosa fare in quel punto e mi ricordo che Joe Orton aveva detto che se in un dato momento della scrittura non sai cosa fare, allora sconvolgi il pubblico. Questo è il motivo per cui l'ho messo."<sup>199</sup>

Di questa scena, vale la pena notare il modo come in un certo modo *Comic Monologue*, il primo monologo dell'autrice sia stato un punto di partenza per la stesura drammatica di *Blasted* e rileva un'operazione creativa dell'autrice in cui molti dei passaggi delle opere posteriori sono già presenti o insinuati nei primi monologhi.

Nel momento dopo che Ian viene nella bocca di Cate e lei lo morde, lei sputa freneticamente e va in bagno a lavarsi la bocca. Quest'azione si ripete identica nel monologo quando la voce monologante viene oralmente stuprata dal ragazzo che frequentava.

La rivisitazione di questo passaggio in *Blasted* e altri nelle seguenti opere, che metteremo a confronto più avanti, dimostrano una ciclicità nella scrittura della Kane. I

---

the skill of the writing, but couldn't reveal fully the play's dense visual and metaphorical landscape. The only way to do so would be to stage-the play.» J. Macdonald, *op. cit.*

<sup>199</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 248.

primi e ultimi drammi adottano la forma monologale, essendo questa l'espressione drammatica in cui l'artista ritrova il proprio flusso di coscienza creatrice, un tema che affronteremo più avanti quando parleremo di *4.48 Psychosis* tenendo in conto però la forte presenza delle forme monologali anche nelle opere a più voci.

## 15. Analisi iconografica di *Blasted*. Sarah Kane dramaturg?

La messa in scena di Macdonald rispetta tutte le indicazioni presenti nel testo edito di *Blasted*. L'analisi comparativa tra le immagini di questa prima produzione spettacolare e le didascalie esplicite e implicite del testo, documenta l'aderenza del processo di composizione e montaggio alla progettualità drammaturgica.

Per realizzare quest'analisi faremo riferimento alla serie fotografica ufficiale del teatro, scattata da Ivan Kyncl durante le prove dello spettacolo e appartenente all'archivio del *Royal Court*.<sup>200</sup> Le fotografie, realizzate a scopo promozionale, non coincidono con il punto di vista del pubblico, ma sono riprese sul palco stesso da diversi angoli.

La prima didascalia della Kane indica che l'azione scenica si svolge in «Una camera d'albergo molto costosa – di quelle tanto costose che si trovano in ogni parte del mondo.»<sup>201</sup>

In seguito, il testo precisa dettagliatamente tutti gli oggetti situati nella camera d'albergo. Questi, da una parte, definiscono l'ambiente inducendo soluzioni scenografiche concrete e realistiche, dall'altro, partecipano all'azione drammatica.

C'è un grande letto matrimoniale.

Un mini bar e champagne con ghiaccio.

Un telefono.

Un grande mazzo di fiori.

Due porte – una è l'ingresso dal corridoio, l'altra conduce nella stanza da bagno.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> L'archivio del Royal Court si trova depositato nel Department of Theatre and Performance del Victoria And Albert Museum a Londra.

<sup>201</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 7.

In seguito le didascalie precisano le principali caratteristiche dei due personaggi, Ian e Cate:

Ian ha 45 anni, è nato in Galles ma ha vissuto per gran parte della vita a Leeds e ha preso l'accento del luogo.

Cate ha 21 anni, è una meridionale del ceto medio-basso, ha un accento sud-londinese e balbetta quando è sotto stress.<sup>203</sup>

Gli oggetti presenti in scena s'integrano alle azioni dei personaggi, descrivendo i differenti rapporti che Cate e Ian stabiliscono con la stanza d'albergo: Cate si relaziona con lo spazio timidamente, osservando il lusso della stanza e interagendo appena con gli oggetti in essa disposti. Il personaggio dimostra così di non essere abituato a tale tipo di ambiente; Ian, invece, entra nella stanza muovendosi con sicurezza fra le sue articolazioni funzionali (il bar, la finestra, la porta del bagno). Una battuta del personaggio – «Ho cacato in posti meglio di questo»<sup>204</sup> – mostra come Ian abbia maggiori possibilità economiche rispetto a Kate senza per questo appartenere a un ceto elevato.

Un altro elemento fondamentale per lo sviluppo dell'azione, è la finestra a cui Ian si affaccia continuamente. Questa gestualità compulsiva crea una sensazione di angoscia e marca, al contempo, la divisione tra la soffocante intimità dell'interno e l'ambiente pubblico che si estende fuori dalla finestra.

Cate si ferma colpita dallo sfarzo della camera. Ian entra, getta un mucchietto di giornali sul letto, va dritto verso il mini bar e si serve un generoso bicchiere di gin. Dà un'occhiata alla strada fuori dalla finestra, poi si volta verso la stanza.<sup>205</sup>

Per comprendere le soluzioni attuate dalla messa in scena, occorre considerare che questa è stata allestita nella sala *Upstairs* e non in quella principale. Visti i costi di produzione, probabilmente ridotti, lo sfarzo della stanza d'albergo si risolve in un più modesto decoro attraverso l'utilizzo di elementi come le bajour e la carta da parati. In altri allestimenti, invece, lo sfarzo è stato oggettivato da scenografie più complesse.

---

<sup>202</sup> *Ibidem*

<sup>203</sup> *Ibidem*

<sup>204</sup> *Ibidem*

<sup>205</sup> *Ibidem*

Ricordiamo ad esempio la produzione di Thomas Ostermeier del 2006<sup>206</sup> che, su un palco scenico di grandi dimensioni e arredato in modo sontuoso, restituisce visivamente la progettualità drammaturgica della Kane ricorrendo a un mobilio di design.

Un'altra produzione che vale la pena di tenere in considerazione è quella del 1997, realizzata da Barbara Nativi nel *Teatro della Limonaia*.<sup>207</sup> La scenografia di Dimitri Milopolus rivisita la stanza d'albergo pensata dalla Kane introducendo elementi ottocenteschi: un tappeto rosso, che copre tutto il pavimento, una grande vetrata sul fondale ed un grosso lampadario con cristalli che dal soffitto della stanza sovrasta l'insieme.

Scenograficamente, l'allestimento di Macdonald presenta una realistica stanza d'albergo in cui figurano tutti gli oggetti previsti dalla didascalia. La sua è una soluzione funzionale al testo. Nella Fig. 23, che corrisponde alla prima scena, è possibile vedere il letto matrimoniale con sopra il mucchio di giornali che Ian ha appena gettato, il comodino con la lampada, la finestra sul fondale e, a destra, la porta d'ingresso. La Fig. 24, invece, corrisponde alla seconda didascalia di azione presente nel testo:

Ian entra in bagno, lo sentiamo far scorrere l'acqua. Rientra con soltanto un asciugamano attorno ai fianchi e una pistola in mano. Controlla che sia carica e la mette sotto il suo cuscino.<sup>208</sup>

Nell'immagine, la silhouette di Ian con un asciugamano attorno alla vita si staglia sulla porta del bagno, mentre dal lato opposto della stanza Cate, restando in ombra sulla soglia dell'ingresso, osserva l'ambiente. L'immagine evidenzia che le porte e la finestra formano una diagonale, che traccia una linea di demarcazione e, al contempo, di contatto fra l'intimo ed il pubblico. Anche la porta del bagno, pur essendo parte della camera d'albergo, diventa, nella seconda scena, allorché il Soldato irrompe nella stanza, una via di fuga per Cate. Attraverso la linea diagonale, lo *spazio extra-scenico* entra in quello *scenico* e i personaggi, che vi trovavano luogo, riparano in uno spazio *retro-scenico*. Significativamente, la disposizione scenica della Kane corrisponde alle tipologie spaziali del teatro greco.

---

<sup>206</sup> Figura reperibile in <http://www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto.asp?imageid=2777752>

<sup>207</sup> Figura reperibile in <http://www.teatrodellalimonaia.it/Limonaia/produzioni/barbara/produzioni.html>

<sup>208</sup> S. Kane, *op. cit.*, p. 8.

A fianco della finestra, sul fondale, figura il mini bar (Fig. 25), dove sono appoggiati i fiori, lo champagne e i calici. Nelle prime due scene, il minibar assume un forte rilievo, essendo il perno intorno al quale il personaggio di Ian gira ripetutamente: «Si versa un altro gin, questa volta con acqua tonica, ghiaccio e limone, e lo sorseggia con più calma.»<sup>209</sup>

La disposizione dei due elementi (minibar e finestra) delinea un corridoio spaziale che appartiene principalmente a Ian, i cui movimenti si svolgono in gran parte in fondo alla stanza.

La Fig. 26 mostra il momento in cui Ian, per la prima volta, propone a Cate di fargli una fellatio:

<b>Ian</b>	(si guarda i vestiti. Poi si alza, se li toglie, e si mette di fronte a lei nudo). Prendilo in bocca
<b>Cate</b>	(lo fissa. Poi scoppia in una risata).
<b>Ian</b>	No? Come vuoi. Puzzo troppo? <sup>210</sup>

L'attore appare completamente nudo davanti agli occhi dello spettatore, ma la disposizione spaziale dei personaggi neutralizza in parte la provocazione della visione. In scena il corpo di Cate funge, infatti, da schermo comprendo quello di Ian. La sala del *Royal Court Upstairs* è uno spazio abbastanza piccolo dove il pubblico assiste a distanza ravvicinata ed è per questo motivo che la regia ha sistematicamente trattato con pudore le scene più dirompenti.

Nonostante ciò la critica ha valutato lo spettacolo come un lavoro estremamente provocatorio. Data l'epoca, la sola nudità, ancorché non integralmente esibita, era già di per se un affronto alle convenzioni e ciò trova ulteriore spinta nella densità testuale della Kane.

A questo proposito vale la pena notare come nei testi drammatici di Sarah Kane violenza fisica e violenza verbale tendano a superarsi l'un l'altra. Infatti, i personaggi di *Blasted* anticipano verbalmente l'orrore delle immagini. L'uso di un linguaggio volgare e spietato sigilla il mondo diegetico della Kane. E' un elemento che, pur

---

<sup>209</sup> *Ibidem*

<sup>210</sup> Ivi, p. 11.

apparendo inizialmente realistico, si fa cifra espressiva d'una storia umana dominata da odi insensati e arbitrari. Ad esempio, il linguaggio di Ian combina frasi di carattere razzista, «lo la odio questa città. Puzza. È in mano a questi stronzi di musì gialli e negri.»<sup>211</sup>, con un pensiero di ordine militarista e nazionalista: «Non si può prenderlo sempre in culo mandar giù lasciargli credere che hanno ragione porgere l'altra guancia MERDA ci sono cose più importanti e bisogna difenderle dagli stronzi.»<sup>212</sup> La Fig. 27 mostra il momento in cui Ian, assumendo il ruolo di giornalista, detta al telefono la notizia della turista inglese Samantha Scrace:

Il telefono suona forte. Ian sobbalza, poi risponde.

**Ian** Pronto?  
**Cate** Chi è?  
**Ian** (tappando la cornetta) Ssst!  
(*Nella cornetta*) Ce l'ho.

(Prende un blocco per appunti dal mucchio di giornali e detta al telefono).<sup>213</sup>

Il mucchio di giornali, che Ian aveva gettato sul letto all'inizio dello spettacolo, contribuisce a costruire un'azione pantomimica: in un primo momento, i giornali erano rimasti isolati dal susseguirsi dei movimenti scenici, ma in questa scena, come si evince dall'immagine (Fig. 27), i giornali vengono distesi sul letto occupando quasi tutto lo spazio e generando la sensazione che i personaggi si trovino scomodamente respinti nei bordi. La composizione, lungi dall'essere esclusivamente realistica, rende visivamente la controversa posizione della Kane nei confronti del giornalismo.

La seconda scena presenta una prima sequenza di sesso esplicito. Cate fa una fellatio a Ian finché quest'ultimo non confessa di essere un killer;

**Cate** (lo distende sulla schiena).  
**Ian** Ho fatto quel che mi hanno chiesto. Perché amo questa terra.  
**Cate** (gli succhia i capezzoli).  
**Ian** Stavo nelle stazioni, ascoltavo le conversazioni della gente e facevo un cenno.

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 9.

<sup>212</sup> Ivi, p. 31.

<sup>213</sup> Ivi, p. 15.

**Cate** (gli sbottona i pantaloni)  
**Ian** Organizzavo il lavoro. Prelevare la gente, sistemare i corpi, mi occupavo di tutto.  
**Cate** (comincia a fare sesso orale a Ian).<sup>214</sup>

La rappresentazione di questa scena richiede che regista e attori decidano fino a che punto censurare e annacquare la situazione in atto. La regia di Macdonald, come s'è detto, non ometteva le scene forti ma le velava allo sguardo dello spettatore.

La Fig. 28 corrisponde ai primi movimenti di questa sequenza, si osserva il corpo di Ian sdraiato sul letto con la camicia aperta e i pantaloni sbottonati e Cate che, sopra di lui, utilizza le coperte per coprirsi. La scena continua quindi a svolgersi interamente sotto le coperte, evitando che la fellatio fosse vista direttamente dal pubblico. A proposito della messa in scena di questa sequenza Kate Ashfield che interpretava il ruolo di Cate racconta:

Mi ricordo una discussione a proposito del pompino. Alla fine abbiamo deciso di farlo sotto le coperte, e funzionava meglio dell'altro modo in cui lo avevamo provato, e che rivelava di più. Inoltre, faceva apparire Cate più vulnerabile e infantile. In questo modo si evita che le persone cerchino di capire se s'intravede qualcosa. Questo problema, poi, al *Theatre Upstairs* viene ulteriormente peggiorato dal fatto che lo spazio è molto ridotto.<sup>215</sup>

L'entrata in scena del personaggio del Soldato fa transitare l'opera dal realismo simbolico delle prime scene, dove la violenza degli atti e del linguaggio rimanda a un mondo altrettanto violento e senza vie d'uscita, verso un onirismo di simboli concreti, che oggettiva e fa irrompere direttamente in scena la realtà morale dell'esistere. In questo contesto di realtà alterata, la guerra irrompe nell'intimità della stanza d'albergo. La transizione da una situazione all'altra, dall'uno all'altro registro espressivo, determina un significativo mutamento anche al livello dei movimenti scenici, che tendono a farsi frenetici. La didascalia segnala la trasformazione ritmica dei movimenti indicando un susseguirsi di azioni estremamente rapide e precise:

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 29.

<sup>215</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 250.

Apri la porta.

Fuori c'è un soldato con un fucile da cecchino.

Ian cerca di richiudere la porta e di estrarre la pistola.

Il Soldato spalanca la porta e con facilità s'impadronisce della pistola di Ian.

Rimangono in piedi, entrambi sorpresi, guardandosi l'un l'altro.

Poi.<sup>216</sup>

Il cambiamento determinato dall'arrivo del Soldato, da un lato, corrisponde al passaggio drammaturgico dal naturalismo verso un territorio di carattere onirico, dall'altro, si trasmette allo spazio scenico, mutandone l'aspetto. La Fig. 29 evidenzia come la pulizia e la precisione della stanza d'albergo subiscano un processo di deterioramento. In quest'ambiente sinistrato il Soldato sorprende Ian e gli punta addosso un fucile di precisione, standogli a circa un metro di distanza. Il fucile, sproporzionato in confronto alle dimensioni della stanza, aumenta la percezione di essere in una realtà onirica. Ian mostra timore e sorpresa attraverso la gestualità delle mani ed una leggera inclinazione del corpo all'indietro, mentre il Soldato gli si rivolge minaccioso.

Dall'immagine, però, sembra che questa volta lo svolgimento della scena non sia stato eseguito come richiesto dal testo, poiché Ian si trova a mani vuote davanti al Soldato mentre, secondo la didascalia scenica, avrebbe dovuto tenere in mano una fetta di pancetta, che, nella scena precedente l'irruzione, stava mangiando con Cate:

**Soldato**            Cos'è quello?

**Ian**                 Abbassa lo sguardo e si accorge che ha ancora in mano una fetta di pancetta.

**Ian**                 Maiale

Il Soldato tende la mano.

Ian gli dà la pancetta e lui la divora, cotenna compresa.

Il soldato si pulisce la bocca.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> S. Kane, *op. cit.*, p. 35.

<sup>217</sup> *Ibidem*

Il realismo scenografico della prima parte accentua il contrasto con il caos che domina l'opera a partire dalla chiusura della seconda scena, dove, come indica la didascalia: «C'è una luce accecante, poi un'enorme esplosione».<sup>218</sup>

Scenograficamente, l'esplosione del colpo di mortaio implica un'alterazione totale dell'ambiente, che viene così descritto dalla prima didascalia della terza scena:

L'albergo è stato dilaniato da un colpo di mortaio.

C'è un gran buco in una delle pareti, e tutto è ricoperto da una polvere fitta, che sta ancora cadendo.<sup>219</sup>

Il testo edito mostra che la Kane aveva previsto un intervallo tra la seconda e la terza scena per consentire di mutare la scenografia. Nel caso della prima produzione della *Royal Court* il programma di sala annuncia che la durata dello spettacolo è approssimativamente di 1 ora e 45 minuti senza intervallo. La scenografia, disegnata da Franzisca Wilcken, consentiva di trasformare efficientemente la finestra nel buco lasciato dal colpo di mortaio, utilizzando un sistema di pannelli sovrapposti. E' comunque importante considerare che la Kane si era posta, da autrice, il problema del cambiamento scenico. Le esperienze condotte come regista avevano fatto di lei una drammaturga/dramaturg, che, attraverso il testo, dialogava sia con gli spettatori che con l'ensemble scenico, prevenendone problemi e difficoltà.

A partire della terza scena, la Guerra di Bosnia si appropria dell'intimità dello spazio attivando un processo di decomposizione che si trasmette anche allo stato fisico e psicologico dei personaggi, come si può evincere dalla didascalia.

Il soldato è privo di conoscenza, con il fucile ancora in mano.

Ha lasciato cadere la pistola di Ian, che è a terra, in mezzo a loro.

Ian giace a terra immobile, a occhi aperti.<sup>220</sup>

Le espressioni verbali dei personaggi suggeriscono uno stato di coscienza alterato, che annette allo stile drammaturgico il territorio onirico della concretezza simbolica. «Mamma?»<sup>221</sup> sarà la prima esclamazione di Ian dopo l'esplosione.

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 37.

<sup>219</sup> Ivi, p. 38.

<sup>220</sup> *Ibidem*

<sup>221</sup> *Ibidem*

Nella Fig. 30 si vedono i personaggi alcuni momenti dopo il colpo di mortaio. Ian, ancora per terra, cerca di rialzarsi, mentre il Soldato seduto sul letto beve l'ultimo sorso della bottiglia di gin. In fondo il gran buco della parete. Le indicazioni della didascalia puntualizzano le loro azioni:

Silenzio.

Il Soldato si riprende e volge lo sguardo e il fucile contro Ian, facendo meno movimenti possibili. Istintivamente fa scorrere la mano libera sugli arti e sul corpo e controlla di essere tutto intero. Lo è.

**Soldato** La bottiglia

Ian si guarda intorno.

C'è una bottiglia di gin che giace accanto a lui senza tappo.

La alza in controluce.

**Ian** Vuota.

Il Soldato prende la bottiglia e beve l'ultimo sorso.<sup>222</sup>

Nella messa in scena di Macdonald il Soldato mantiene un rilassato controllo che dimostra la sua abitudine a muoversi in situazioni di guerra. Anche dopo l'evento della bomba non perde mai di vista Ian tenendolo sempre sotto controllo. Il fatto che il Soldato sia seduto sul letto mentre Ian giace sdraiato per terra ricrea visivamente il differente status tra i due personaggi.

Durante tutta la terza scena Ian manterrà una posizione supina si può costatare dalla Fig. 31 che corrisponde a uno degli ultimi momenti della scena. Nelle didascalie sono previsti alcuni movimenti di Ian verso il letto che non trovano equivalenti nella documentazione fotografica: forse si tratta di semplici lacune, forse, però, queste prescrizioni non sono state rispettati così da rendere il personaggio ancora più debole.

L'inferiorità di Ian nei confronti del Soldato viene replicata al livello verbale poiché quest'ultimo, durante tutta la scena, lo provoca, insulta e denigra.

In un primo momento, la discussione fra i due personaggi s'incentra sulla guerra.

**Soldato** Sei venuto a combattere per noi?

**Ian** No, io –

**Soldato** No, logico. Inglese.

---

<sup>222</sup> *Ibidem*

**Ian** Sono gallese.  
**Soldato** Sembra inglese, accento di merda.<sup>223</sup>

Poi, il dialogo si sposta sulla violenza verso le donne in tempo di guerra. Il Soldato è sempre più provocatorio.

Soldato Ho rotto il collo di una donna. L'ho presa a coltellate tra le gambe, alla quinta gli ho rotto la spina dorsale.

**Ian** (*sta male*).  
**Soldato** Tu non ce l'avresti fatta.  
**Ian** No.<sup>224</sup>

La discussione arriva ad affrontare il tema del giornalismo, facendo riferimento, in particolare, alla tendenza propria dei pezzi cronachistici, che preferiscono diffondere notizie superflue sulle vite private e l'intimità delle persone.

**Ian** Sono un giornalista locale, dello Yorkshire. Non mi occupo di cronaca estera.  
**Soldato** Cronaca estera, allora che ci fai qui?  
**Ian** Altre cose. Omicidi, stupri, ragazzini inculati da preti e insegnanti froci. Non soldati che si fottono per un pezzo di terra. Dev'essere ... roba privata. La tua ragazza, quella sì che è una storia. Dolce, pulita. Tu no. Tu sei sporco, come i negri. E una storia sui negri è triste, non se la caca nessuno. Perché dovrei scrivere di te?<sup>225</sup>

La scena si fonda sul dialogo piuttosto che sull'azione fisica dei personaggi, senza però trascurare i movimenti e le posizioni degli attori. Alla fine della scena, però, la dinamica dialogica sfocia nuovamente nella violenza fisica.

La Fig. 31 cattura il momento iniziale della sequenza in cui Ian viene sodomizzato dal Soldato. Nell'immagine i personaggi si fondono in un abbraccio che intreccia violenza, dolore e tenerezza.

---

<sup>223</sup> Ivi, p. 39.

<sup>224</sup> Ivi, p. 43.

<sup>225</sup> Ivi, p. 45.

**Soldato** E ora farai tutto quello che ti dico.  
(Bacia con molta dolcezza Ian sulle labbra. Si guardano l'un l'altro).  
Hai lo stesso odore di lei. Le stesse sigarette.  
Si alza e gira Ian con una mano sola.  
Con l'altra tiene puntata la pistola alla testa di Ian.  
Abassa i pantaloni di Ian, abbassa anche i suoi e lo violenta – a occhi chiusi, annusando i suoi capelli.  
Il Soldato piange disperatamente tutte le sue lacrime.  
Il volto di Ian esprime dolore ma lui sta in silenzio.  
Quando il Soldato ha finito si tira su i pantaloni e spinge la pistola nell'ano di Ian.<sup>226</sup>

L'archivio del *Royal Court* non conserva fotografie sulla quarta scena di *Blasted*: una scena molto breve, che inizia con il suicidio del Soldato e si sviluppa con l'arrivo di Cate, che porta in braccio una neonata appena salvata dai violenti combattimenti che si svolgono all'esterno della stanza d'albergo.

Nella quinta scena la stanza subisce un'ulteriore trasformazione, diventa una sorta di cimitero in cui Cate seppellisce la bambina sotto il pavimento. L'azione di Cate, del tutto inverosimile, acquista un valore simbolico approfondito dall'utilizzo di un elemento carico di significati come la croce, costruita in scena con le macerie dell'esplosione del mortaio.

La Fig. 32 corrisponde a questa prima parte della scena: Cate, in ginocchio e ad occhi chiusi, prega davanti alla croce mentre attorno a lei la stanza sta letteralmente cadendo a pezzi. L'espressione dell'attrice contrasta con quanto accade intorno: l'intimità della preghiera stride con la devastazione bellica.

La corrispondenza tra le indicazioni didascaliche e la messa in scena di Macdonald è assoluta:

Cate sta seppellendo la bambina sotto le tavole del pavimento.  
Si guarda attorno e trova due pezzi di legno. Strappa la fodera della giacca di Ian  
lega assieme i due legni a formare una croce che incastra tra le tavole.  
Raccoglie alcuni dei fiori sparsi a terra e li mette sotto la croce.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 46.

<sup>227</sup> Ivi, p. 52.

La quinta scena è caratterizzata dal ricorso a un'impressiva *imagery* teatrale, che definisce la pièce al livello e con le modalità della "scrittura scenica": le immagini prendono il sopravvento sul linguaggio verbale generando momenti poetici e trasgressivi. Si tratta, dunque, di una scena fundamentalmente costruita dalle didascalie, dove il dialogo, quando presente, rafforza l'immagine e ne viene giustificato.

La Fig. 33 corrisponde a uno dei momenti più macabri dell'opera: Ian, accecato dalla fame, estrae il corpo della bambina dalla tomba e lo mangia. La didascalia descrive l'azione nel modo seguente:

Ian giace a terra immobile, sfinite dalla fame.

Buio.

Luce.

Ian strappa via la croce dal pavimento, solleva le tavole e tira fuori il corpo della bambina.

Mangia la bambina.

Rimette il lenzuolo in cui era avvolta la bambina nel buco.

Un attimo, poi s'infilza dentro e si distende, con la testa che esce fuori dal pavimento.

Muore con un senso di sollievo.<sup>228</sup>

Il giornale "The Observer" pubblica la fotografia di Neil Libbert; fotografo fin dal 1957 per i giornali "The Guardian" e "The Observer". La Fig. 34, ritrae l'ultimo momento di Ian e la fine dello spettacolo. L'immagine è diventata emblematica della produzione della *Royal Court*, in quanto la maggior parte degli articoli pubblicati sullo spettacolo utilizza una fotografia di questo momento per illustrare l'opera.<sup>229</sup>

L'immagine raffigura il degradante stato in cui si trova Ian al momento della morte: accecato, con gli occhi ancora sanguinanti ed il corpo sotterrato di cui è visibile solo la testa. Il corpo di Ian si sublima nella condizione mortuaria dell'interramento mentre la pioggia, simbolo di purificazione, cade sulla sua testa, stabilendo un'avvolgente

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 56.

<sup>229</sup> Gli articoli in cui è stata utilizzata una fotografia di quest'ultimo momento dell'opera realizzate da diversi fotografi sono: Mike Elison, Alex Bellos, «Blasted: a deeply moral and compassionate piece of theatre or simply a disgusting feast of filth?», *The Guardian*, gennaio 20, 1995; James Macdonald, «Blasting back at the critics», *The Observer*, gennaio 22, 1995; R H, «Blasted», *Sunday Times*, gennaio 22, 1995; Dalya Alberge, «Show goes on for "disgusting" play», *The Times*, gennaio 20, 1995

armonia che riscatta l'orrore di vivere al momento della sua negazione. A differenza dell'interramento corporeo di Winnie in *Giorni felici* di Beckett, quello di Ian non esprime una condizione esistenziale ma la condizione della fuoriuscita dall'esistenza. Non è stata una scelta casuale da parte dei giornalisti; l'immagine, infatti, racchiude poeticamente l'essenza dell'intera opera: la solitudine. Questa si manifesta in Ian attraverso il costante bisogno di rapporti con Cate, che a sua volta non riesce ad abbandonare Ian e, pur scappando, torna continuamente da lui. Anche il Soldato allevia l'insostenibile peso della solitudine materializzando il ricordo della fidanzata persa nel corpo di Ian.

Dall'intervista realizzata da Graham Saunders a James Macdonald si può percepire il ruolo avuto da Sarah Kane nel processo della rappresentazione scenica. Essa ha partecipato alle discussioni con gli attori ed il regista sia spiegando come dovevano essere messe in scena certi momenti dell'opera che discutendo soluzioni nevralgiche e prese in itinere.

**GS.** Sarah ha detto che è stata tua l'idea della pioggia presente nella seconda parte di *Blasted*, e infatti nella seconda edizione del dramma ha corretto le didascalie aggiungendo la pioggia autunnale, invernale e quella estiva. E poi c'è la straordinaria immagine dell'acqua che inizia a gocciolare sulla testa di Ian, una volta che è entrato nella buca dove è seppellita la bambina. Come ti è venuto in mente?

**JM.** La pioggia che cade sulla testa di Ian era già prevista nella stesura originale. È in una posizione perfetta all'interno del dramma, poiché è al tempo stesso divertente e purificatrice. In parte la pioggia fra le due scene è venuta in mente guardando le fotografie della Bosnia che circolavano in quel periodo, perché come ben sai, gran parte del dramma affonda le radici proprio in quel conflitto. Ricordo di aver detto a Sarah: 'Senti, abbiamo bisogno di qualche tipo di suono per passare da A a B, e da B a C, e per coprirci mentre ce ne andiamo in giro al buio.'

E allora lei mi ha risposto: 'Non ci sarà nessuna musica teatrale del cazzo nel mio dramma!'. A quel punto la responsabilità della cosa aspettava a me, e dovevo inventarmi qualcosa!<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 190.

L'analisi comparativa fra la progettazione testuale e l'iconografia dello spettacolo conferma il forte interesse della Kane per la rappresentazione del testo drammatico. Attenta alle problematiche della messa in scena, conosciute sia come regista che da attrice, Sarah Kane si riferisce al testo drammatico come a un campo di esplorazione della resa performativa, che in parte procede dall'immaginario dell'autore in parte lo modifica e precisa.

## **16. *Skin*: Una proposta cinematografica**

A maggio del 1995, Sarah Kane partecipa ad un programma di scambio creato dal *Royal Court* e dall'associazione *New Dramatists* a New York. Il programma promuove lo sviluppo di nuove opere da parte di giovani drammaturghi attraverso una residenza artistica. A questo progetto partecipano noti artisti della giovane leva come Martin Crimp e Mark Ravenhill.

Durante questo periodo a New York, la drammaturga lavora alle prime stesure di *Cleansed* e finisce la sceneggiatura di *Skin*, un esperimento drammaturgico per la televisione.

Le riprese del cortometraggio vengono svolte a settembre, la regia è curata da Vincent O'Connell, amico e compagno teatrale della Kane durante l'adolescenza nel *Basildon Youth Theatre Group*, mentre i protagonisti sono Marcia Rose e Ewen Bremner.

Bremner, che in *Skin* interpreta il personaggio di Billy è stato anche il protagonista di uno dei film che hanno segnato il decennio degli anni Novanta: *Trainspotting* (l'adattamento cinematografico che Danny Boyle realizza dalla novella omonima di Irvine Welsh.)

Nei due film si trattano argomenti relativi all'uso di droghe e alla sessualità, in un contesto determinato dalla violenza ed entrambi hanno segnato lo spirito del tempo e delle arti cinematografiche del decennio.

I giovani creatori di questa generazione condividono l'urgenza di parlare della violenza attraverso i meccanismi stessi della violenza, cercando di indagare il suo funzionamento dall'interno.

Siamo, dunque, in presenza, di una forte dicotomia tra l'avversione verso la violenza e l'uso artistico della stessa. A proposito del fenomeno di repulsione e urgenza nei confronti della stessa sulle scene teatrali e cinematografiche contemporanee conviene citare le parole di Sarah Kane:

Io credo, e senza dubbio lo credevo nel periodo in cui scrissi *Blasted*, che la violenza è il problema più impellente che abbiamo noi come specie, è la cosa più impellente che abbiamo da affrontare e, personalmente, direi che non c'è nient'altro su cui scrivere. Non mi piacciono i film violenti, questo è vero, e non mi piacciono le pièce violente e il motivo è che non mi piace la violenza, e quando mi capita di guardare *Le iene*, *Pulp Fiction*, o qualunque film di quel filone, mi sento come se mi venisse usata violenza.<sup>231</sup>

Il cortometraggio *Skin* narra la storia di Billy, un giovane skinhead che, insieme alla sua band, dedica le giornate a picchiare uomini di colore e a fare discorsi razzisti. Un giorno, il protagonista scopre Marcia, una donna afroamericana che abita nel palazzo davanti al suo e che guarda attraverso la finestra della propria stanza. Billy decide di farle visita. La coppia ha rapporti sessuali e Billy diventa schiavo di Marcia, finché lei, dopo aver inciso il suo nome sulla pelle della schiena del ragazzo, non decide di abbandonarlo. Disperato, il giovane skinhead va in overdose, ma viene salvato dal vicino di Marcia, un altro uomo di colore.

Il film viene proiettato al *London Film Festival* a giugno, e successivamente partecipa al *Berlin International Film Festival* del 1996 dove O'Connell viene candidato all'Orso d'oro per la regia. Nonostante *Skin* abbia avuto un certo riconoscimento da parte della critica cinematografica e sia stato concepito per la televisione, è andato in onda soltanto due anni dopo la *première*.

Il film è stato trasmesso il 17 giugno 1997 alle 11:35 pm sul Chanel 4, come episodio di una serie di corti intitolata *Short and Curlies* (Corti e ricci)<sup>232</sup>, ed è stato catalogato

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 18.

<sup>232</sup> L'espressione in inglese fa riferimento al pelo pubico.

dalla critica come «[...] uno dei programmi più violenti e offensivi razzialmente mai realizzati per la televisione di questo paese.»<sup>233</sup>

La televisione inglese ha impiegato quasi due anni per mandare in onda il film e l'ha trasmesso in un orario di basso *rating* a causa della forte censura che esisteva sulle trasmissioni televisive. Questa stessa censura ha scoraggiato profondamente la drammaturga che ha dichiarato: «Non vorrei mai lavorare in televisione e non mi hanno mai lasciato farlo. C'è troppa censura. Se non si può dire quello che vuoi dire io non lo farò.»<sup>234</sup>

Nel corpus drammatico di Sarah Kane *Skin* si presenta come un testo particolarmente realistico, privo dei consueti dispositivi teatrali spesso adoperati dalla Kane – come succede con l'esplosione della bomba in *Blasted*, o durante la scena dei topi in *Cleansed*. Inoltre, il film è privo dagli stati di “sogno” presenti negli altri testi e vi si può rintracciare una definita linearità spaziale – l'azione si sviluppa tutta a Brixton, quartiere di Londra, tra la casa di Marcia e quella di Billy.

Un secondo argomento, secondario in *Skin* ma ricorrente nei testi drammatici della scrittrice, è l'indagine sulla depressione: dopo essere stato rifiutato da Marcia, Billyboy entra in un profondo stato di frustrazione dovuto alla mancanza dell'oggetto del desiderio, che si conclude con l'overdose, questo stato di depressione è costante nei personaggi da Sarah Kane.

Il tema centrale del razzismo era stato già toccato dall'autrice nell'opera precedente: in *Blasted*, infatti, i discorsi di Ian sono costantemente incentrati su tirate razziste.

Sia Ian che Billy manifestano una spiccata propensione nazionalista che Billy dimostra addirittura con la bandiera dell'Inghilterra tatuata sul braccio.

Anche in *Cleansed* si indaga sulla problematica del razzismo: il personaggio di Robin è tratto da un personaggio reale che la Kane ha conosciuto attraverso la cronaca, un prigioniero catturato insieme a Nelson Mandela all'età di diciotto anni.

T trattare le vicende di personaggi violenti le cui ideologie mostrano una spiccata propensione nazionalista, sottende, evidentemente, una critica nei confronti del proprio paese d'origine: quell'Inghilterra degli anni Novanta censoria e limitante che però ha alimentato estremismi e contraddizioni.

---

<sup>233</sup> «[...] one of the most violent and racially offensive programmes ever to be made for television in this country.» «Sarah Kane | George Hunka», s.d., <http://www.georgehunka.com/program-notes/program-notes-sarah-kane/>

<sup>234</sup> «I would never work in television, and they wouldn't let me. There is too much censorship. As you cannot say what you want to say, I will not do it. » G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 85.

## 17. Il ritorno ai classici, *Phaedra's Love*

Nel secondo semestre del 1995 il *Gate Theatre* di Notting Hill, a Londra, commissiona Sarah Kane la rivisitazione di un'opera classica, in chiave contemporanea, per la rassegna *New Playwrights Ancient Sources*. Gli obiettivi dell'istituzione erano quelli di realizzare, attraverso questa rassegna, un incontro tra il classico e il contemporaneo mediato dalla rilettura fatta da giovani drammaturghi di antichi miti e storie.

La Kane, in questo periodo, ha subito due forti delusioni: la critica di *Blasted* e la censura di *Skin*. Tali delusioni sono la causa principale di un periodo di silenzio che si conclude quando Mel Kenyon, la sua agente, la spinge ad accettare l'incarico, a ritrovare fiducia nella scrittura drammatica e a riguadagnare, di conseguenza, una certa credibilità.

La rassegna è costituita da tre opere: *Phaedra's Love* (ispirata alla *Fedra* di Seneca e all'*Ippolito* di Euripide) di Sarah Kane, *The Invisible Woman* (ispirata alla *Hecyra* di Terenzio) di Paul Godfrey e il *Decameron* (ispirata all'omonima opera di Boccaccio) di Nick Ward.

Inizialmente, Sarah Kane aveva proposto al *Gate Theatre* una rilettura del *Woyzeck* di Büchner, ma il teatro aveva già pianificato di realizzare una stagione con le opere del drammaturgo tedesco, per cui consiglia alla scrittrice di lavorare su un mito greco o romano. Il problema fondamentale di questi testi, secondo la Kane, era che tutto accadeva fuori dal palco scenico, mentre il suo teatro era da sempre incentrato proprio sulla messa in scena degli eventi più violenti.

Sarah Kane, nel luglio del 1994, aveva avuto modo di vedere un *Thyestes* di Seneca, nella traduzione di Caryl Churchill, in scena al *Royal Court Upstairs* con la regia di James Macdonald. La crudezza e la brutalità del testo di Seneca attirano l'interesse della drammaturga che decide di leggere la *Fedra* dello stesso autore, ritrovandovi elementi di grande attualità: «Ho letto Fedra e sorprendentemente mi ha interessato abbastanza. Il testo raffigura una famiglia reale sessualmente corrotta e quindi completamente contemporaneo.»<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> «I read Phaedra, and surprisingly enough it interested me. It depicts a sexually corrupt royal family so it's completely contemporary.» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 67.

Contrariamente a quanto affermato sulla locandina pubblicitaria dello spettacolo (Fig. 35) Sarah Kane si è basata soltanto sul testo di Seneca per la propria riscrittura. Infatti, la stessa confessa: «Ho letto Euripide solo dopo aver scritto *Phaedra's Love*. Finora non ho mai letto Racine e la versione di Seneca la ho letta solo una volta.»<sup>236</sup> In questa affermazione viene evidenziato come il testo, più che una riscrittura, fosse una rilettura che conservava solo i lineamenti principali dell'originale seneciano. Nella reinterpretazione della Kane si legge, tra le righe, una forte urgenza di parlare di se stessa, in un meccanismo auto-riflessivo presente in gran parte del suo corpus. Parlando della sua composizione, infatti, la drammaturga afferma che i personaggi principali del testo, Fedra e Ippolito, rappresentano una dualità interna dell'autrice in stato di depressione:

Forse il mio scopo era veramente quello di scrivere uno spettacolo sulla depressione, visto il mio stato emotivo all'epoca. E quindi inevitabilmente mi sono concentrata di più sulla figura di Ippolito - nonostante si trattasse anche della divisione della mia stessa personalità: del fatto che sono sia Ippolito che Fedra, e che tutte due le cose sono possibili- sul cinismo letale combinato all'amore ossessivo per qualcuno che non si lascia amare. Quindi, ogni volta che scrivevo una scena, scrivevo di me stessa in stati completamente opposti, e cosa succede quando queste due persone s'incontrano. Il processo di scrittura del copione è stato un grido nel tentativo di connettere due estremi nella mia testa- il che alla fine non è stata soltanto un'esperienza deprimente ma anche molto liberatoria.<sup>237</sup>

L'aspetto più forte che determina la depressione di Ippolito è lo stato di profonda inerzia esistenziale in cui si trova fin dalla prima scena, un «Ippolito seduto in una stanza buia a guardare la televisione»<sup>238</sup>. Il personaggio non si muove minimamente durante tutta l'opera, neanche nel momento in cui muore. L'operazione realizzata dalla drammaturga esalta l'indolenza sessuale del personaggio che non

---

<sup>236</sup> «I read Euripides after I'd written *Phaedra's Love*. And I've never read Racine so far. Also, I only read Seneca once.» *Ibidem*

<sup>237</sup> «I suppose I did set out to write a play about depression because of my state of being at that time. And so inevitably it did become more about Hippolytus – except that it was also about that split in my own personality: of the fact that I'm simultaneously Hippolytus and Phaedra; and both those things are completely possible – that lethal cynicism coupled with obsessional love for someone who is completely unlovable. So everytime I wrote a scene I was writing myself into rather opposite states, and what it's like when these two people come together. The act of writing the play was to cry to connect two extremes in my own head – which in the end wasn't only a depressing experience, but also very liberating.» Ivi, p. 71.

<sup>238</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 61.

prova nessun piacere e ricalca i caratteri della protagonista di *4.48 Psychosis* in cui la voce monologante recita: «Non riesco a fare l'amore/ Non riesco a scopare.»<sup>239</sup>

La regia dello spettacolo era stata affidata a Cath Mattock – oggi importante produttrice per la televisione e allora amica personale della drammaturga – che, però, durante la realizzazione, viene sostituita dalla stessa Kane. Della vicenda parla David Farr, direttore artistico del Notting Hill dell'epoca:

La sua amica Cath Mattock (oggi un produttore televisivo di grande successo) era la regista dello spettacolo. Io ero a Devon per tre giorni di vacanza. Faccio una telefonata a Rose Garnett. Tutto bene? No, non va bene nulla. Sarah e Cath hanno litigato. Sarah pensa che Cath non sia in grado di dirigere lo spettacolo come si dovrebbe fare – “lei semplicemente sta montando la scena” Sarah vuole impossessarsi. Che facciamo?

Facciamo quello che dobbiamo fare. Andiamo con lo scrittore. Non è colpa di Cath. Ma dobbiamo andare con lo scrittore. Così Sarah dirige il suo spettacolo.<sup>240</sup>

Non è la prima volta che Sarah Kane cura la regia di un proprio spettacolo: lo aveva già fatto per i primi monologhi e aveva sempre seguito da vicino le messe in scena dei propri testi, constatando le potenzialità sceniche del proprio immaginario. Nel caso di *Phaedra's Love*, la drammaturga sente che le immagini da lei proposte sul testo non sono esattamente le stesse della realizzazione:

Molte rappresentazioni di *Blasted* mi avevano lasciato la sensazione di non aver ritrovato sulla scena le immagini da me create. Così, ho pensato che se avessi diretto io stessa *Phaedra's Love* non ci sarebbero stati colpevoli. Se la rappresentazione non fosse riuscita ne sarei stata la sola responsabile e mi sarei resa conto di quanto quelle immagini fossero difficili da mettere in scena.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 185.

<sup>240</sup> «Her friend Cath Mattock (now a very successful television producer) is directing. I'm on three days' walking holiday on my own in Devon. I call in to Rose Garnett. Everything OK? No, everything is not OK. Sarah and Cath have fallen out. Sarah thinks Cath is not directing the play as it should be directed - "she's just staging it". Sarah wants to take over. What do we do? We do what we have to do. We go with the writer. Not Cath's fault. But we have to go with the writer. So Sarah directed her own play. » Farr, David, '«Walking into Her Rehearsal Was Like Entering a Religion»', *The Telegraph*, 26 Ottobre 2005

<sup>241</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 127.

Quest'esperienza di regia e di verifica scenica della propria scrittura ha trasformato la scrittura successiva della drammaturga, portando la stessa a interrogarsi su cosa sia possibile mettere in scena. In *Cleansed*, il suo lavoro successivo, la Kane fa uno studio sul linguaggio, portandolo oltre il realismo e del naturalismo e cercando di costituire un dramma al limite dell'irrepresentabilità.

A proposito del lavoro che Sarah Kane fece con gli attori per la messa in scena di *Phaedra's Love*, David Farr ricorda l'atmosfera che si percepiva nella sala prove:

Entrare nella sala prove era come una esperienza mistica. Ogni attore era concentrato nel proprio atto di fede. Cas Harkins (Ippolito) ha trascorso intere giornate da solo in una stanza delle dimensioni di un armadio. Ed è stato quello che è venuto fuori nella produzione. Novanta minuti d'intensa fede – convinzione nella vivida necessità di quello che succedeva sul palco.<sup>242</sup>

Riguardo alla disposizione spaziale degli spettatori, Sarah Kane, nel ruolo di regista, ha sempre cercato di uscire dagli schemi della frontalità del teatro tradizionale, e per *Phaedra's Love*, in particolare, simula l'edificio scenico romano e una disposizione del pubblico a semicerchio attorno al palcoscenico.

L'opera va in scena il 15 maggio di 1996, interpretata da Philippa Williams, Cas Harkins, Catherine Cusack e Andrew Maud. Questa volta la critica non si mostra più favorevole riguardo al lavoro svolto dalla Kane, insistendo, ancora una volta, sui limiti della sua realizzazione, l'assenza di una scrittura drammatica compiuta e la carica di violenza gratuita, probabilmente determinata da un'instabilità emotiva.

David Benedict del giornale "Independent" sostiene che la scrittura della Kane riproduce le stesse direzioni drammaturgiche e linguistiche di *Blasted*: «La prima opera di Sarah Kane, 'Blasted', ha provocato indignazione per la rappresentazione di sesso e violenza. Ora sta aggiornando il mito greco e promette più dello stesso.»<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> «Entering her rehearsal room was like walking into a religion. Every actor was utterly consumed in their individual act of faith. Cas Harkins (Hippolytus) spent whole days alone in a cupboard-sized room. And that's what came over in the production. Ninety minutes of the most intense belief - belief in the vivid necessity of what is happening on stage.» David Farr, «"Walking into her rehearsal was like entering a religion"», *The Telegraph*, ottobre 2005,

<sup>243</sup> «Sarah Kane's first play, 'Blasted', provoked outrage over its portrayal of sex and violence. Now she's updating Greek myth, and promising more of the same.» David Benedict, «What Sarah did next», *The Independent*, maggio 15, 1996

Il giornale "Sunday Times" descrive lo spettacolo come la «Versione di compiacimento sadico della leggenda di Fedra e Ippolito.»<sup>244</sup>

Alcuni critici sottolineano la mancanza di profondità e di complessità della scrittura, *The Telegraph* ne parla nel seguente modo: «La vera e propria scrittura rimane piatta e incline a pathos, alla fine dello spettacolo ero seriamente preoccupato per la salute mentale di Sarah Kane.»<sup>245</sup>

Nel mese di agosto del 1996 Kane diventa scrittore-in-residenza (writer-in-residence) presso la compagnia londinese *Paines and Plough*. Mark Ravenhill era l'agente della compagnia e, su consiglio di Kenyon, segnalò la Kane alla nuova direttrice artistica della compagnia Vicky Featherstone.

La residenza dura fino al marzo del 1998 e, durante questo arco temporale, la drammaturga scrive *Crave*, testo che sarà prodotto e messo in scena dalla stessa compagnia nell'agosto del 1998.

Durante il primo semestre del 1997 Sarah Kane fa una serie di viaggi: torna a New York per curare laboratori di drammaturgia ancora con la *New Dramatists* e, mentre in Europa segue diverse produzioni di *Blasted*, a febbraio, partecipa al *Royal Court's annual International Exchange Programme* presentando una versione di *Phaedra's Love* al *Deutsche Theater Barracke* di Berlino.

In questo stesso periodo, la drammaturga collabora con Barbara Nativi per la traduzione del suo primo dramma che viene messo in scena al teatro della *Limonaia* di Sesto Fiorentino il 16 settembre con la regia della Nativi e gli attori Silvia Guidi, Roberto Posse e Michele Andrei.

---

<sup>244</sup> «Smugly sadistic version of the Phaedra-Hippolytus legend.» S N, «Phaedra's Love», *Sunday Times*, maggio 26, 1996

<sup>245</sup> «Yet the actual writing remains dismayingly flat and prone to pathos, and by the close of this play I was seriously concerned about Sarah Kane's mental health.» Charles Spencer, «Is there a Psychiatrist in the house?», *The Telegraph*, maggio 21, 1996

## **18. Il cielo è così grigio. Verrebbe voglia di piantarci un chiodo e impiccarsi. La regia del *Woyzeck***

Il progetto del *Gate Theatre*, dedicato al drammaturgo tedesco Georg Büchner, è stato realizzato durante l'autunno-inverno del 1997 e ha visto la messa in scena tre spettacoli: *Danton's Death* e *Leonce and Lena* (Regia di David Farr), *Woyzeck* (Regia di Sarah Kane).

Inizialmente il progetto di regia del *Woyzeck* era stato commissionato a Wilson Milam, che aveva già diretto alcuni spettacoli importanti per la drammaturgia inglese degli anni Novanta come *Killer Joe* e *Bug* di Tracy Letts.

Quando Sarah Kane viene coinvolta dal *Gate* per la realizzazione della rassegna *New playwrights Ancient sources*, manifesta a Rose Garnett, produttrice del teatro, il suo interesse a lavorare sul testo del drammaturgo tedesco; la Garnett decide allora di affidarle la regia del *Woyzeck*. La scelta di cambiare regista (come era successo nel caso di *Phaedra's Love*) avviene dopo la stampa del materiale pubblicitario della rassegna (Fig. 36).

Nella Fig. 37 possiamo vedere l'interno del programma della rassegna che per pubblicizzare i tre spettacoli propone una citazione di ognuno di essi. La citazione scelta per il *Woyzeck* proviene da una battuta del personaggio nella nona scena. Tale citazione fa luce, come fosse una premonizione, sul forte legame della Kane con il testo di Büchner: «Il cielo è così grigio. Verrebbe voglia di piantarci un chiodo e impiccarsi».

Per la nuova produzione, il personaggio di *Woyzeck* viene interpretato da Michael Shannon, attore americano che aveva partecipato alla messa in scena di *Bug* nello stesso teatro, mentre Marie viene interpretata da Kate Ashfield, l'attrice che ricoprì il ruolo di Cate nella prima produzione di *Blasted*.

Come regista, Sarah Kane realizza esperimenti performativi che le permettono di comprendere quali siano i limiti del teatro. Per realizzare questa ricerca sulle potenzialità performative del testo drammatico, Kane lavora in particolare sulla disposizione spaziale degli spettatori e sull'interpretazione dell'attore e sui meccanismi di costruzione delle relazioni tra i caratteri. A proposito di questi meccanismi adoperati per la messa in scena di *Woyzeck*, Ashfield svela la metodologia di lavoro.

È stato un vero e proprio lavoro di gruppo. A volte abbiamo utilizzato anche alcuni strumenti musicali. Le scenografie occupavano poco spazio: il palcoscenico era al centro, e intorno al suo perimetro c'erano gli attori, mentre in fondoscena risuonavano i tamburi; il pubblico circondava tutto l'insieme. Alcune parti delle scenografie si trasformavano: c'era una sedia che usciva da quello che sembrava un solido pavimento in legno, e poi alla fine andavamo tutti sotto il palcoscenico. Abbiamo sperimentato diverse varianti durante le prove. Abbiamo svolto molti esercizi con Sarah, e poi con tutto il cast. Tutti noi facevamo questi esercizi. Ci alzavamo al mattino, facendo quello che avrebbe fatto il personaggio, per poi mimarlo di fronte al gruppo. Si andava a dormire la sera, e il mattino seguente si ripeteva tutto da capo, per cercare di capire com'erano le vite di quei personaggi. Da un certo punto di vista il linguaggio di *Woyzeck* somiglia a quello di *Blasted*, poiché non ci sono parole di troppo.<sup>246</sup>

Nell'operazione del *Woyzeck*, Sarah Kane continua la propria ricerca artistica sulla disperazione e la depressione del personaggio, portando lo stesso fino all'estremo nichilismo e privandolo di ogni possibilità di dinamismo e trasformazione. Tale operazione si delinea chiaramente in ambito drammaturgico e, con la messa in scena di *Woyzeck*, verifica le sue possibilità di adattamento scenico. Nella lettura della Kane il *Woyzeck* «[...] era coraggioso ma inquietante. In un'opera desolante che toglieva qualsiasi possibilità di un minimo momento di redenzione per tutti i personaggi.»<sup>247</sup>

A differenza dei lavori in cui la Kane aveva ricoperto il ruolo di drammaturga, la critica si mostra particolarmente favorevole nei confronti della regia del *Woyzeck*, sottolineando l'efficacia della presenza degli attori sul palcoscenico e il carattere caricaturale dei personaggi interpretati.

Patrick Marmion per il giornale "The Evening Standard" segnala la sperimentazione presente nello spettacolo, definisce lo stile della Kane «scuro e minaccioso» e sottolinea come la scrittrice abbia trasformato la storia per convertirla in «[...] un viaggio alle cavità del purgatorio di una mente assediata.»<sup>248</sup> Inoltre, il critico evidenzia la disumanizzazione che subiscono i personaggi nel corso dell'opera: «La

---

<sup>246</sup> Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., pp. 251–253.

<sup>247</sup> «[...] was brave but disturbing. In an already bleak play she'd removed any possibility of the slightest moment of redemption for any of the characters» Mark Ravenhill, «Obituary: Sarah Kane», *The Independent*, febbraio 23, 1999

<sup>248</sup> «[...] a journey to the purgatorial recesses of a besieged mind.» Patrick Marmion, «There's method in his madness», *Evening Standard*, ottobre 29, 1997

regia di Kane prende la materia prima Büchner e la trasforma in un incubo di astrazione paranoica dove le persone sono ridotte a oggetti e gli oggetti assumono una contorta vita propria.»<sup>249</sup> La disumanizzazione dei personaggi sarà un argomento che la drammaturga svilupperà nel seguente lavoro drammaturgico, *Cleansed*.

Nella Fig. 38 possiamo vedere Sarah Kane che lavora insieme a Michael Shannon durante le prove dello spettacolo. Dominic Cavendish esalta il lavoro della Kane con gli attori, in particolare con Shannon che riusciva a turbare lo spettatore attraverso uno stato psicotico.

I suoi occhi ruotano follemente dentro le orbite, un accento americano psicotico apparentemente “ventriloquizzato” dal retroscena (come l'accoltellamento prodotto da accompagnamenti di violoncello) questo uomo sembra essere sull'orlo di un armageddon personale che non riesce ad articolare.<sup>250</sup>

Anni dopo, nel 2005, Michael Billington glorificherà la regia del *Woyzeck* di Kane affermando «Secondo me, il miglior *Woyzeck* continua ad essere quello di Sarah Kane nel *Gate* (1997).»<sup>251</sup>

Per la Kane, il testo di Büchner sintetizza la propria ricerca sul linguaggio e sulla struttura del dramma. In *Woyzeck*, infatti, la drammaturga ritrova un aspetto che ha notevolmente ispirato i drammi successivi: la mancanza di linearità del testo drammatico

Credo che la cosa che mi abbia affascinato di *Woyzeck*, anche se allora non mi rendevo conto di quanto quest'opera fosse una pietra miliare del teatro, era che si trattava dell'unica pièce che avessi mai letto, completamente non lineare, eppure per me capace d'avere un senso chiarissimo.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> «Kane's direction takes Büchner's raw material and transforms it in to a nightmare of paranoid abstraction where people are reduced to objects and objects assume a twisted life of their own.» *Ibidem*

<sup>250</sup> «His eyes rolling dementedly in their sockets, and American accented psychotic strains seemingly ventriloquised from offstage (like the stabbing cello accompaniments), this is a man teetering on the brink of a personal Armageddon he can't articulate.» Dominic Cavendish, «Unhinged», *The Independent*, ottobre 27, 1997

<sup>251</sup> «The best *Woyzeck* for me remains Sarah Kane's 1997 *Gate* production.» Michael Billington, «Exuberant Icelanders Earn Place in Young Genius Season», *The Guardian*, ottobre 13, 2005

<sup>252</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 17.

Come abbiamo visto precedentemente, la drammaturgia della Kane viene fortemente influenzata dagli spettacoli che mette in scena, sia come regista che come attrice. Per la scrittura di *Cleansed* la drammaturga adopera lo stesso principio e articola la struttura drammatica dell'opera basandosi su quella di Büchner e riconoscendo, implicitamente, la perfezione del testo:

*Woyzeck* di Büchner è un dramma assolutamente perfetto, in quanto scevro da ogni spiegazione o elemento estraneo, e consiste in una serie di movimenti di altissimo valore drammatico. Con *Cleansed* volevo ottenere un risultato simile, ma in modo diverso. Non appena terminato *Cleansed* dovevo curare la regia di *Woyzeck*. Mi stavo divertendo a giocare con le diverse versioni del dramma, essendo Büchner morto prima di completarlo e dunque nessuno sa bene in che ordine intendesse mettere le scene ... e mentre muovevo le carte che indicavano le diverse scene, mi domandai: 'Quando ho fatto la stessa cosa? Con *Cleansed*!'. Avevo scritto tutti gli intrecci separatamente, la storia di Rod e Carl, la storia di Grace e Graham, la storia di Robin e Grace e la storia di Tiner e della spogliarellista, e poi mi sono fermata a pensare: 'Come si intersecano tra loro?'<sup>253</sup>

Il 1998 è un anno di enormi esiti come drammaturga, segnato dal ritorno al *Royal Court* con *Cleansed*, dalla produzione di *Crave* e da una dinamica attività nel settore della formazione, attraverso la conduzione di laboratori di scrittura rivolti ad altri drammaturghi. Fra i laboratori realizzati in questo periodo si trova l'evento sponsorizzato dal *British Council* ad Amsterdam durante il mese di maggio che, nel mese successivo, ha portato Kane al *Varna Festival* in Bulgaria dove ha partecipato al *Royal Court's International Play Development Programme* attraverso l'istituzione di un gruppo di scrittori a Sofia. I mesi di luglio e agosto sono stati dedicati alla realizzazione di laboratori di drammaturgia presso la *Royal Court's International Residency* a Londra con drammaturghi di diciassette paesi differenti.

La drammaturga si dibatte tra il travolgente successo della sua carriera e forti episodi di depressione che si concludono con il primo ricovero volontario nel *Royal Maudsley Hospital* di Londra per uno stato di depressione grave.

---

<sup>253</sup> Ivi, pp. 142–143.

## 19. *Cleansed*: morire d'amore

Il 30 aprile del 1998 segna un momento trionfante nella carriera drammaturgica di Sarah Kane, poiché il suo ultimo spettacolo, *Cleansed*, debutta sul palco principale del *Royal Court*. Questo teatro era solito assegnare sale diverse ai diversi spettacoli in base alla possibilità di incasso che essi potevano riscuotere. La sala principale era riservata agli spettacoli di maggior attrazione, mentre quella *Upstairs* risultava essere uno spazio in cui i nuovi drammaturghi potevano dare prova di se stessi sperimentando spettacoli svincolati dalla logica commerciale.

*Cleansed* viene programmato nella sala principale e non più in quella *Upstairs* (come era accaduto con *Blasted*). Questo fatto è un chiaro esempio di come la carriera drammaturgica della Kane fosse arrivata ad inserirsi a pieno titolo all'interno dell'industria teatrale inglese. I suoi testi sono, dunque, passati dall'essere esperimenti drammaturgici di una giovane scrittrice al divenire il risultato artistico di una drammaturga riconosciuta dal sistema.

L'opera, come affermato dall'autrice stessa, nasce dal bisogno che la Kane ha di scrivere, spinta dal suo stato di depressione.

Le tematiche affrontate in *Cleansed* sono un misto di depressione e innamoramento, stati d'animo che riflettono il modo d'essere della drammaturga in quel preciso periodo della sua vita. Per questi particolari argomenti trattati l'opera è stata dedicata dall'autrice ai pazienti ed al personale dell'"ES3", l'ospedale psichiatrico dove era stata ricoverata e dove ha scritto quasi tutto il testo:

Quando lavoravo su *Cleansed*, mi trovavo in uno stato particolarmente estremo. Attraversavo lo stato di depressione più spaventoso, e l'opera trattava giusto di quello, ma dall'altra parte ero completamente e follemente innamorata, cose che non sono contraddittorie a tutti gli effetti.<sup>254</sup>

La stessa dialettica amore/depressione era stata individuata dalla drammaturga nel testo di Roland Barthes *Frammenti di un discorso amoroso*.

---

<sup>254</sup> «When I was working on *Cleansed*, I was in a very extreme state. I was going through the most appalling depression, and it was about that; but then on the other hand I was so completely utterly and madly in love that those things didn't seem to be any contradiction at all - these days it does.» G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* cit., p. 74.

In un'intervista con Nils Tabert, la Kane parla dell'essere prigioniero di un amante respinto:

In *Frammenti di un discorso amoroso* c'è un punto in cui Barthes dice che la condizione dell'amante respinto non è dissimile a quella di un prigioniero a Dachau. Quando lo lessi mi disgustò e pensai: 'Come può anche solo pensare che le pene d'amore siano altrettanto dolorose'. Ma poi riflettendoci ancora mi resi conto di sapere di cosa parlava. Si riferiva alla perdita di sé. Dove vai quando perdi te stesso? Non puoi più andare da nessuna parte, è una forma di follia. E pensandoci trovai il nesso con *Cleansed*. Se metti le persone nella condizione di perdersi, e scrivi dell'emozione in cui queste persone di perdono, il contatto tra le due situazioni diventa evidente, a patto che non venga etichettato con epiteti come 'Auschwitz 1944' che sarebbero comunque riduttivi.<sup>255</sup>

In *Cleansed*, infatti, la Kane, indaga su come lo stato d'innamoramento possa alterare le percezioni della realtà a tal punto da togliere a chi ama la propria umanità, in uno stato di disumanizzazione paragonabile a quello dei campi di concentramento. L'amore, in sintesi, acquista una forza tale da privare l'individuo dalla coscienza dei propri atti.

La tematica dell'amore è una costante negli scritti di Sarah Kane e viene inquadrata in quanto causa determinante delle azioni di ogni individuo e, di conseguenza, motore principale dei personaggi.

In *Cleansed* vengono presentate varie sfaccettature del tema e ognuna di esse prende corpo all'interno dei rapporti tra diverse coppie che si vengono a creare durante lo svolgimento delle azioni.

Una di queste coppie è costituita da Rod e Carl che sono i protagonisti di un dialogo da cui emergono con evidenza le tematiche appena citate. Nella seconda scena, infatti, essi discutono dell'amore che, in questo caso, prende le sembianze di un anello come rappresenta la promessa dell'unione. Rod chiede a Carl se sarebbe disposto a morire per lui e questa battuta apre il discorso sulla relazione tra amore e morte che la drammaturga vuole fare emergere, e sulle modalità con cui questo amore possa portare ad una mutilazione dell'individuo, non solo a livello morale ma anche fisico.

---

<sup>255</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 150.

Interessante è anche la coppia di fratelli Grace – Graham. Quest'ultimo, pur essendo morto, viene ardentemente amato dalla sorella. Il tema dell'amore, anche in questo caso, si scontra con quello della morte, ma, qui, la forza del primo è tale da sconfiggere la seconda, riportando in vita il defunto Graham. Si tratta, tuttavia, di una forza così dirompente che risucchia il corpo e la mente di Grace, che ama a tal punto da trasformarsi lei stessa nel suo fratello/amante.

Un'altra operazione legata all'amore e compiuta dalla Kane consiste nell'indagine delle espressioni fisiche e vocali del sentimento. Tale operazione si riscontra in un'azione che compie Tinker, personaggio-torturatore. Tinker, infatti, mutila Carl privandolo della lingua e negandoli, così, la possibilità di esprimere l'amore attraverso la parola ed obbligandolo a costruire un nuovo linguaggio.

Per quest'opera la drammaturga compie anche una forte ricerca di stile, scrivendo un testo che non rispetta volutamente i canoni del realismo:

Ero adirata dalla quantità di schifezze naturalistiche che stavano uscendo, e quindi decisi di scrivere un dramma che non potesse mai diventare un film, n'è un'opera per la televisione, né un romanzo. L'unica cosa che si poteva fare con *Cleansed* era metterlo in scena, e poi crederci o non crederci. Si potrà sostenere che non è possibile metterlo in scena, ma non può neanche essere trasformato in qualcos'altro.<sup>256</sup>

La regia dello spettacolo è stata curata da James Macdonald, che aveva già lavorato con la Kane per la produzione di *Blasted*. Il regista è ben consapevole del fatto che alcune delle peculiarità di *Cleansed* ne impediscono una messa in scena realistica: «Credo sia chiaro, guardando *Cleansed*, che non è possibile metterlo in scena realisticamente; sarebbe letale da recitare, e insopportabile da guardare.»<sup>257</sup>

Il rifiuto al naturalismo della Kane è esplicito già a partire dall'idea di spazio in cui si sviluppa l'azione: un campus universitario che si trasforma in un campo di concentramento. Per riuscire a mettere in scena questo spazio ambiguo è stato fondamentale l'intervento scenografico di Jeremy Herbert, un affermato artista visivo, riconosciuto anche per le sue sperimentazioni in ambito illuminotecnico.

---

<sup>256</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 142.

<sup>257</sup> Ivi, p. 182.

Nella Fig. 39 si può vedere l'impostazione scenica dello spettacolo che prevede una serie di letti d'ospedale che variano la propria angolazione (Fig. 40) dando quella sensazione di scomodità e costrizione assolutamente presente nel testo.

L'opera richiede che vengano ricreati sette spazi diversi che cambiano al variare delle scene. La progettualità scenografica implica, così, un alto livello di mobilità. Per risolvere questo problema Herbert decide di mantenere lo spazio il più vuoto possibile, ad eccezione dei letti di ospedale: a caratterizzare gli spazi, quindi, ritroviamo pochi elementi scenografici e diversi giochi di luce. A ciascun ambiente, nelle indicazioni delle didascalie, viene assegnato un colore: il bianco per l'infermeria, il rosso per la palestra dell'università ed il nero per le docce della palestra.

La biblioteca dell'università, ad esempio, è descritta nel testo come una stanza rotonda e, in scena, la sua rappresentazione viene semplificata utilizzando un tavolo rotondo, come si può constatare nella Fig. 41.

La palestra, invece, viene connotata con la presenza di un tabellone da pallacanestro (Fig. 42).

Con *Cleansed* Sarah Kane torna a occupare un ruolo centrale nel dibattito culturale di quegli anni. La critica, pur mantenendo una posizione rigida nei suoi confronti, è obbligata a fare i conti con l'innovazione teatrale proposta dalla scrittrice e con la presenza di un pubblico fedele alla giovane e spregiudicata drammaturga. L'idea di una scrittrice piatta e scontata, che emerge dalle testate giornalistiche, non trova riscontro nelle platee affollate di spettatori.

Charles Spencer del "Daily Telegraph" a questo proposito sostiene che il teatro della Kane attiri tanto pubblico per il solo fatto di voler apparire nuovo, controcorrente, provocatorio, ma che in fondo è privo di qualsiasi valore teatrale:

Sarah Kane pensa di essere una brava scrittrice e di avere cose importanti da dire. Quello che più mi dispiace è che il teatro *Royal Court* mantenga viva questa sua illusione. Mi pare un tentativo non riuscito di conservare la sua reputazione di un teatro polemico e *cutting-edge*. In realtà lo spettacolo è una noia mortale, completamente prevedibile.<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup> «Sarah Kane clearly believes that she is a serious writer with important things to say. What saddens me is that the Royal Court encourages her in this delusion, in what looks like a cynical attempt to retain its reputation for controversial, cutting-edge theatre. In fact the play is deadly, entirely

Il critico dell'«Evening Standard», Nicholas de Jongh, segnala il profondo disgusto provato durante la visione dello spettacolo, «Vedere *Cleansed* di Sarah Kane è stata una delle esperienze più repellenti nella mia vita da spettatore [...] un banchetto teatrale di crudeltà e violenza.»<sup>259</sup>

Le posizioni spesso estreme dei critici sembrano rispecchiare la crudeltà della scena, confermando l'equazione per cui più il teatro è violento, maggiore sarà il numero di critiche ricevute.

Altri critici, invece, hanno rilevato il valore drammaturgico dell'opera. Uno di essi è Claire Armistead che realizza per il giornale «The Guardian» una retrospettiva sul lavoro drammatico della Kane, valorizzando i testi della scrittrice e facendo notare che molti dei più importanti drammaturghi della scena anglosassone erano accomunati dal fatto di essere vittime di furiose critiche. Armistead rileva la maestria drammaturgica della Kane nei seguenti termini:

Ecco una scrittrice che, come Pinter, conosce la differenza drammatica tra una virgola e un punto, e non si fermerà davanti a nulla per assicurare il rispetto degli altri. È una scrittrice la cui curiosità stravagante è cimentata in un rispetto per la storia della drammaturgia.<sup>260</sup>

Sarah Kane, come abbiamo visto precedentemente, amava mantenere un legame molto stretto con i suoi testi dopo la loro scrittura.

*Cleansed* non ha fatto eccezione. In occasione delle ultime tre repliche dello spettacolo Suzan Sylvester, che interpretava il ruolo di Grace, ha un incidente che le impedisce di recitare. Le repliche, senza la presenza dell'attrice, correvano il rischio di essere cancellate e, per evitare ciò, Sarah Kane decide di interpretare lei stessa il ruolo di Grace.

---

predictable bore.» Charles Spencer, «Severed limbs don't make you cutting-edge», *Daily Telegraph*, maggio 8, 1998

<sup>259</sup> «Watching Sarah Kane's *Cleansed* was one of the most repellent experiences of my theatre-going life [...] theatrical banquet of cruelties and violence » Nicholas de Jongh, «The banquet of horrors», *Evening Standard*, maggio 7, 1998

<sup>260</sup> «Here is a writer who like Pinter, knows the dramatic difference between a comma and a full stop and will stop at nothing to make sure others respect it. She is also a new writer whose outlandish playfulness is cemented in a respect for playwriting history» Claire Armitstead, «No pain, no Kane», *The Guardian*, aprile 29, 1998

La drammaturga non saliva sul palco dai tempi universitari, ma conosceva bene le tecniche di recitazione. Interpretare un proprio testo dà all'autrice la possibilità di rielaborare i significati di quanto aveva scritto, comprendendo profondamente le potenzialità performative del testo e rielaborando la tematica principale, cioè, l'amore tra i personaggi: «È stato un nuovo viaggio attraverso l'opera, e mi è piaciuto; improvvisamente tutto è diventato molto chiaro – sono solo innamorati.»<sup>261</sup>

## 20. *Crave*, un monologo a più voci

*Crave* è il risultato della collaborazione con la compagnia *Paines and Plough*, di cui la drammaturga nel 1996 era diventata scrittrice-in-residenza.

Vicky Featherstone, direttrice artistica della *Paines and Plough*, racconta che la prima stesura dell'opera nasce per caso e nell'arco di poche ore:

Nella nostra compagnia, ogni venerdì teniamo quello che siamo soliti chiamare il 'Pranzo delle parole', e chiediamo agli scrittori di scrivere un breve pezzo per l'occasione. Quella volta, l'ultima scrittrice, Rebecca Prichard, non poteva farlo perché il *Royal Court* le aveva commissionato un dramma. Allora Sarah e io abbiamo fatto due chiacchiere, e quasi per gioco, visto che Sarah impiegava sempre molto tempo a completare un dramma, l'ho convinta a scrivere qualcosa per questa lettura del pranzo di fronte a un pubblico. La prima cosa che ha deciso è il titolo, e poi ha scelto quattro attori le cui voci l'attraevano. Dopodiché è sparita, e in tre giorni ha scritto i primi venti minuti di *Crave*.<sup>262</sup>

La scrittura di *Crave* parte da una ricerca della drammaturga sulla sonorità e sul ritmo della parola in scena. Si tratta, quindi, di un'indagine stilistica che mette da parte i significati della parola per esplorare come essi possano essere restituiti dal ritmo del testo. Vicky Featherstone, che ha curato la regia dello spettacolo, afferma:

---

<sup>261</sup> «It was a very different journey thug the play, but one which I liked; it suddently became extremely clear to me – they are just in love» Sarah Kane, «Brief Encounter Platform» cit.

<sup>262</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., pp. 199–200.

Quando ci siamo seduti a discutere del dramma, la sola cosa che Sarah voleva fare era capire se era possibile arrivare al significato attraverso il ritmo, e se il linguaggio poteva diventare arbitrario. Siamo tornati a riflettere su questo aspetto mentre cercavamo di comprendere il dramma, e ci ha fatto capire che *Crave* è stato scritto più per il ritmo che per il significato, e tutto questo attraverso la giustapposizione delle battute.<sup>263</sup>

La ricerca sul ritmo viene accentuata dal fatto che il testo elimina qualsiasi tipo di azione scenica, proponendo quattro attori seduti che rappresentano le voci monologanti di A, B, C e M. La funzione del dialogo è compromessa, poiché le battute non ottengono una risposta o sono incredibilmente inverosimili.

La Kane aveva già avviato un processo di ricerca stilistica sul ritmo in *Starved*, il terzo monologo scritto durante il periodo universitario a Bristol. Nel testo la vertiginosa ripetizione di nomi di alimenti alternata a brevissime battute, segna una ritmicità che ricalca lo stato di ansietà in cui si trova il personaggio.

*Crave* si presenta come uno studio simile a quello di *Starved*: un agglomerato testuale fatto di brevissime battute, alle quali si affianca un lungo monologo privo di segni di interpunzione.

Un altro elemento che può essere assimilato ad uno dei primi testi della fase universitaria, *Comic Monologue*, è l'assenza della caratterizzazione del personaggio. In quest'ultima opera chi parla è una generica Woman, mentre in *Crave* questa spersonalizzazione viene accentuata a tal punto da far scomparire l'umanità del personaggio trasformandolo in una semplice lettera. In *4.48 Psychosis*, ultimo testo dell'autrice, l'indicazione della voce parlante non è nemmeno più indicata da una lettera ma scompare, portando il processo di riduzione estrema del personaggio al limite.

*Crave*, quindi, condivide alcuni caratteri con i primi testi scritti dalla Kane, tutti monologhi. In quest'ultimo, tuttavia, la struttura drammatica del monologo subisce un'evoluzione, in quanto frutto di una giustapposizione di quattro monologhi smembrati in corte battute che si alternano tra di loro intrecciandosi in una coralità ritmica.

Possiamo, quindi, notare nel lavoro della drammaturga una ciclica aspirazione alla forma monologante: i primi testi erano monologhi *tout court*, così come i due ultimi

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 200.

(*Crave* e *4.48 Psychosis*), tra i primi e gli ultimi, però, si assiste ad una maturazione stilistica in cui l'assemblaggio delle tecniche utilizzate nel corso della sua storia drammaturgica si unisce ad una nuova considerazione del monologo.

Un altro aspetto interessante dei monologhi della Kane, è che essi si rivelano dei veri e propri flussi di coscienza che non vengono scanditi da alcun segno di interpunzione.

Da queste parole dettate dai pensieri emergono, in modo non lineare ed implicito, gli aspetti più vicini alla biografia della scrittrice. Questo meccanismo raggiunge il suo punto più alto in *4.48 Psychosis* che diventa una vera e propria dichiarazione di poetica della drammaturga che, riflettendo su se stessa, riflette sul suo lavoro e le sue modalità compositive.

*Crave* può essere definito, inoltre, come un poema scenico svincolato dai canoni della tradizione. Il fatto di non possedere una trama precisa, una descrizione dei personaggi ed uno sviluppo dell'azione scenica, fa di questo testo un bacino da cui attingere una grande libertà interpretativa.

In un incontro universitario, Sarah Kane, viene invitata a dare una definizione univoca dell'identità dei personaggi presenti nel testo: A rappresenta un uomo vecchio, M una vecchia donna, B è un giovane uomo e C una donna. Dopo aver rivelato tali caratteri, la drammaturga ribadisce: «Non volevo scrivere queste cose (in riferimento all'identità dei personaggi) perché ho pensato che facendolo esse sarebbero diventate fisse senza margine di cambiamento.»<sup>264</sup>

È, quindi, l'autrice stessa a svelare l'esistenza di un'apertura interpretativa relativa al suo testo che è tanto più valorizzato quanto più si cerca di dargli, ad ogni rappresentazione o rilettura, nuova vita.

Lo spettacolo debutta il 13 agosto del 1998 nel *Traverse Theatre* in occasione del Festival di Edimburgo. A settembre la produzione si sposta al *Royal Court Theatre Upstairs* che in questo periodo si trovava ubicato nell'*Ambassadors Theatre* per motivi di ristrutturazione.

Il testo originale di *Crave* è stato firmato dalla Kane con lo pseudonimo di Marie Kelvedon, un nome fittizio costituito dal suo secondo nome e da quello del suo villaggio d'infanzia. Lo pseudonimo è stato una strategia per distrarre l'attenzione della critica e per verificare se il successo ottenuto fino ad allora derivasse dalla reale

---

<sup>264</sup> «But I didn't want to write these things down, because then I thought they'll get fixed in those things forever and they'll never change» Sarah Kane, *op.cit.*

comprensione dei suoi testi o fosse dettato da una semplice logica di fama, raggiunta dopo il successo di *Blasted*.

Nel programma di sala elaborato per la prima stagione dello spettacolo a Edimburgo viene riportata la biografia inventata dalla Kane per la misteriosa autrice dello spettacolo.

Marie Kelvedon ha 25 anni. E' cresciuta in Germania, negli alloggi dell'esercito britannico, ed è tornata in Gran Bretagna ai sedici anni per completare la sua istruzione. È stata espulsa dal *St Hilda college* a Oxford, dopo il suo primo trimestre, per un atto d'indicibile dadaismo nella sala da pranzo del college. Le sue brevi storie sono state pubblicate in varie riviste letterarie europee ed ha un volume di poesie *Onzuiver* ('impuri'), pubblicato in Belgio e Olanda. Il suo debutto è stato durante il *Fringe Festival* di Edimburgo nel 1996, con un happening spontaneo attraverso uno sportello che serviva a fare lo spettacolo a un solo spettatore. Da quando ha lasciato Holloway ha lavorato come tassista, come *roadie* per gli *Manic Street Preachers* e come annunciatrice per la *BBC World Service* radio. Ora vive a Cambridge con il suo gatto, *Grotowski*.<sup>265</sup>

La regia di *Crave* è stata curata da Vicky Featherstone, legata alla Kane da un forte legame di amicizia sviluppatosi durante i due anni di collaborazione nella compagnia *Paines and Plough*. Nella Fig. 43 si possono vedere autrice e regista che ridono alle porte del *Traverse Theatre*. Gli interpreti sono gli stati Sharon Duncan – Brewster, Ingrid Craigie, Paul Thomas Hockey e Alan Williams.

Per la messa in scena, la regista si è concentrata sui fattori ritmici e vocali presenti nel testo, decidendo, dunque, di rappresentare il testo stesso con i quattro attori costantemente seduti su delle sedie. La scelta, annulla, di conseguenza, qualsiasi partitura cinetica o prossemica, facendo della voce l'unico movente scenico dell'azione (Fig. 44).

---

<sup>265</sup> Marie Kelvedon is twenty-five. She grew up in Germany in British Forces accommodation and returned to Britain at sixteen to complete her schooling. She was sent down from St Hilda's college, Oxford, after her first term, for an act of unspeakable Dadaism in the college dining hall. She has had her short stories published in various European literary magazines and has a volume of poems *Onzuiver* ('Impure') published in Belgium and Holland. Her Edinburgh Fringe Festival debut was in 1996, a spontaneous happening through a serving hatch to an audience of one. Since leaving Holloway she has worked as a mini-cab driver, a roadie with the *Manic Street Preachers* and as a continuity announcer for *BBC Radio World Service*. She now lives in Cambridgeshire with her cat, *Grotowski*.

I critici, in questo caso, per la prima volta si sono soffermati realmente sulla partitura drammaturgica, esprimendo il loro consenso e catalogandola come più vicino alla poesia che al teatro.

Paul Taylor, nell'articolo pubblicato sull'"Independent", ripercorre gli elementi di violenza degli spettacoli precedenti della Kane e, questa volta, individua un cambio di rotta nel percorso della scrittrice: «La Kane ha fatto un cambiamento e si è spostata verso la creazione di un'opera guidata per la maggior parte dalle parole.»<sup>266</sup> L'autore della recensione evidenzia, così, come la costruzione del testo si fondi su frasi brevi e piene di riflessioni, concludendo, infine, con un elogio all'autrice: «Evidentemente c'è molto di più di quello che abbiamo pensato che porta il marchio della Kane.»<sup>267</sup>

Nicholas de Jongh, nell'articolo pubblicato nell'"Evening Standard", mette in luce come in *Crave* vengano abbandonati i temi, cari alla Kane, della violenza e della sofferenza. Lo stesso critico parla di una vera e propria rinascita dell'autrice legata alla trasformazione stilistica dei suoi metodi compositivi. de Jongh, inoltre, analizza l'opera trovandovi delle corrispondenze con testi e stili letterari di altri autori:

(*Crave*) è una meditazione poetica, per quattro voci, della propria coscienza interiore riguardo l'amore e la perdita. Si svolge in 45 minuti e, lungo questa sua durata, prende diversi vecchi stili e tecniche letterarie. T.S.Eliot, Samuel Beckett, Harold Pinter ed anche Virginia Woolf hanno influenzato la rotta che ha preso la Kane.<sup>268</sup>

Quindi, solo a partire da *Crave* la critica accetta pienamente la drammaturgia della Kane. Durante il *Sarah Kane Symposium* realizzato nel *Barbican Centre* nel 2006, Graham Saunders nota come ironicamente la critica abbia riconosciuto più valori in *Crave*, che è un'opera dal carattere sperimentale, che in *Blasted*. Saunders attribuisce il dato al fatto che il testo di *Crave* contenesse in sé riferimenti letterari riconducibili a *Wasteland* di T.S. Eliot, autore modernista che aveva riscosso successo al suo tempo. Con questi rimandi all'autore inglese, prosegue lo studioso, *Crave* diventa una sorta di ripresa del modernismo.

---

<sup>266</sup> Kane has done an about-turn and moved to a drama driven almost wholly by words.» Paul Taylor, «What's this? No severed limbs?», *Independent*, settembre 15, 1998

<sup>267</sup> «There is evidently more than we had thought that bears the mark of Kane» *Ibidem*

<sup>268</sup> «(*Crave*) is a self-consciously poetic meditation on love and loss for four voices, which runs for 45 minutes and, en route, happily picks up several old literary styles and devices. T.S.Eliot, Samuel Beckett, Harold Pinter and even Virginia Woolf have all made the journey Kane now takes.» Nicholas de Jongh, «Crave», *Evening Standard*, agosto 24, 1998

Lo spettacolo ha visto tournèe in Irlanda e in Europa. Per cinque repliche a Maastricht, nei Paesi Bassi, la Kane ha interpretato il ruolo di C, sottolineando, ancora una volta, un attaccamento personale e originale alla composizione delle sue opere e alla loro messa in scena.

A novembre del 1998 la Kane ha lavorato con scrittori andalusi a Sevilla in Spagna, grazie ad un nuovo progetto del *Royal Court International Play Development Programme*. Lo stesso mese riceve una borsa di studio dell'*Arts Foundation* per la drammaturgia.

#### **21. 4.48 *Psychosis*, scriverla mi ha ucciso**

L'anno 1999 è stato segnato da un altro grave attacco di depressione. Dopo un nuovo tentativo di suicidio fallito la Kane, nella sua abitazione di Brixton, ingerisce 150 pastiglie di antidepressivi e 50 pillole per il sonno. Sul tavolo della cucina viene trovato un biglietto con scritto "mi sono uccisa". Ricoverata d'urgenza al *King's College Hospital* di Londra, la Kane riesce a recuperare le forze. Tre giorni dopo, il 20 febbraio dello stesso anno, fra le 2:00 e le 3:00 del mattino, arriva la tragica notizia: Sarah Kane si è impiccata, nel bagno della sua stanza, con i lacci delle scarpe.

Nonostante la scrittrice fosse stata segnalata come un soggetto ad alto rischio di suicidio, l'infermiera incaricata della veglia notturna dei pazienti, quella notte non adempì il suo compito non controllando la Kane per più di un'ora e mezza.

Il manoscritto di *4.48 Psychosis*, scritto durante questo periodo di forte depressione, viene consegnato a Mel Kenyon, l'agente letteraria della Kane, solo una settimana prima del suicidio. La drammaturga aveva estrema urgenza che il testo fosse letto, infatti, due giorni dopo aver consegnato il testo, Kenyon e Kane si sono incontrate per discuterne:

E ne abbiamo discusso. E le ho detto che in realtà il testo aveva bisogno di più umorismo. E ci siamo dette che era molto bello. E abbiamo parlato della sua musicalità. E del fatto che era probabilmente scritto per tre attori. Abbiamo

discusso sulle scene del medico. Abbiamo discusso di contrappunto. Lei in realtà ha fatto una ri-scrittura. Ed è stata la prima volta che ha preso appunti, intendo realmente preso appunti sul bordo pagina. Ed io ne ero grata.<sup>269</sup>

In seguito a questo incontro la Kane, seguendo i consigli della Kenyon, redige un'altra copia corretta di *4.48 Psychosis* e gliela spedisce. La drammaturga agisce con molta fretta poiché era consapevole del suo imminente gesto estremo. Due giorni dopo la stesura definitiva dell'opera, infatti, la Kane si toglierà la vita, lasciando un pacchetto di fogli per la Kenyon, con appoggiatovi sopra un foglietto d'istruzioni: «Fanne quello che vuoi. Al limite pubblicalo. Solo ricorda: scriverla mi ha ucciso.»<sup>270</sup> Con *Crave*, come abbiamo precedentemente visto, la Kane sposta la struttura dei suoi scritti verso un territorio che confina sempre di più con quello della poesia, allontanandosi dal puro dramma contaminato dalla violenza.

*4.48 Psychosis* continua la linea di lavoro che la Kane aveva già intrapreso con *Crave*. La drammaturga, cosciente di questo processo, afferma:

Era strano, perché dopo aver terminato *Crave* non sapevo quale direzione avrebbe preso la mia scrittura. Avevo l'impressione che fosse diventata così minimalista e così tanto incentrata sul linguaggio che non riuscivo a capire quale verso avrebbe preso. Da quando, poche settimane fa, ho iniziato il mio nuovo dramma (*4.48 Psychosis*), mi sono resa conto che si spinge ancora oltre.<sup>271</sup>

I personaggi che in *Crave* erano identificati con delle lettere dell'alfabeto, in quest'ultimo testo scompaiono in assoluto al punto che non riusciamo nemmeno a capire se si tratti di un monologo o di un'opera a più voci.

Altro aspetto di continuità con l'opera precedente risulta essere la mancanza di indicazioni sceniche da parte della drammaturga. Ci troviamo, dunque, davanti a un testo sprovvisto di una qualsiasi didascalia.

---

<sup>269</sup> «And we discussed it. And actually I said that it needed more jokes. And we said that it was very beautiful. And we talked about the music of it. And the fact that it was probably for three people. We discussed the doctor exchanges. We discussed counterpoint. She actually did a re-write. And its the first time she took notes, I mean really took on board the notes, and so I'm kind of very grateful.» Mel Kenyon, «Sarah Kane edupack», intervista di Simon Stephens, s.d., Royal Court Theatre's archive, [https://moodle.roehampton.ac.uk/pluginfile.php/13597/mod\\_resource/content/0/sarah\\_kane\\_edupack.pdf](https://moodle.roehampton.ac.uk/pluginfile.php/13597/mod_resource/content/0/sarah_kane_edupack.pdf)

<sup>270</sup> «'Do with it what you will. At least get it published. Just remember: writing it killed me.» *Ibidem*

<sup>271</sup> G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi* cit., p. 176.

Anche per quanto riguarda l'utilizzo della punteggiatura e della scrittura dei versi, notiamo un superamento di ciò che troviamo in *Crave*. *4.48 Psychosis* è un'opera che utilizza in modo nuovo ed inconsueto la punteggiatura, le maiuscole, gli spazi in bianco, la struttura grafica e le ripetizioni delle parole, per costruire significati che vanno al di là da quelli espressi dalle parole. Il testo stesso per la sua conformazione grafica parla ancora prima di leggere le sue battute.

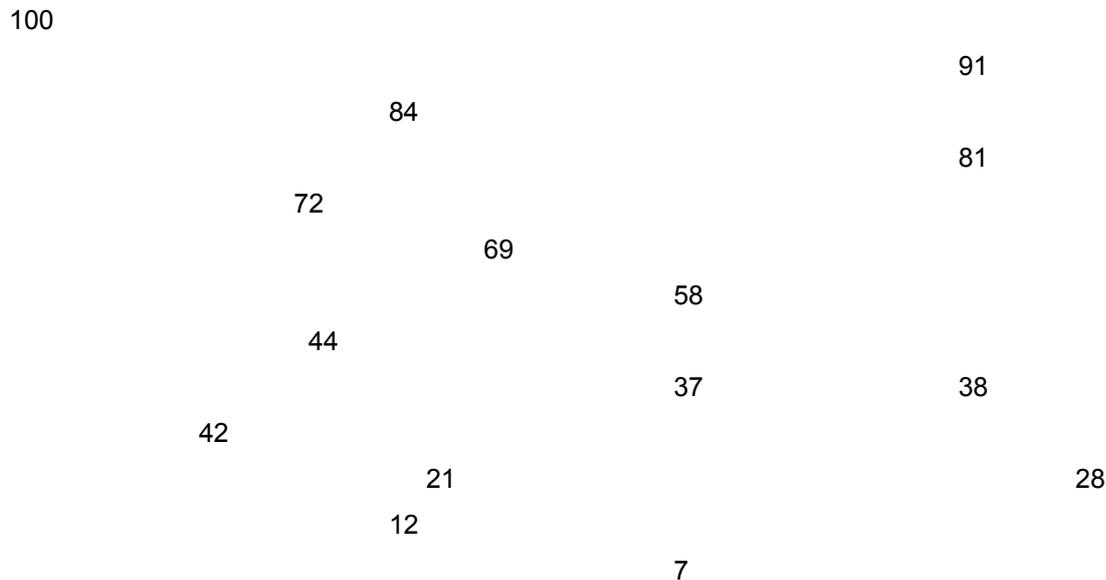
Abbiamo detto che *4.48 Psychosis* è un superamento di *Crave*, ma rivedendo nel suo complesso la totalità dell'opera drammatica ritroviamo che nei primi monologhi era già accennata questa ricerca stilistica.

Ad esempio, in nessuno dei monologhi che costituisce la trilogia di *Sick*, scritta durante il periodo universitario, sono presenti le didascalie.

O ancora, in *Comic Monologue*, sempre appartenente alla trilogia sopra citata, incontriamo, a livello grafico, quattro righe in bianco. Esse compaiono dopo che Woman viene stuprata, ed acquistano, così, un valore sia narrativo, in quanto in questo tempo vuoto la donna capisce quello che è appena successo, che scenico, indicando senza dirlo una pausa ed una trasformazione dell'azione.

In *4.48 Psychosis* è notevole l'utilizzo di questi spazi bianchi o di spostamento dei margini del testo. La più notevole di queste trasformazioni grafiche è presente alla fine del testo, dove incontriamo due battute che si dispongono su una sola pagina lasciando uno spazio in bianco sopra, sotto e tra di loro, dimostrando visivamente il lento disintegrarsi della voce narrante.

Altro esempio di questa tecnica grafica è ben presente nell'elencazione dei numeri, non verticale ma a macchia sul foglio di carta.



Tale modo di approcciarsi al testo scritto tenta di porsi il più vicino possibile ai meccanismi della mente umana, che non pensa linearmente ma lascia scorrere liberamente il flusso dei suoi pensieri.

In *4.48 Psychosis* questi meccanismi grafici sono portati ancora di più all'estremo, rispetto agli altri testi, in quanto in esso non si parla di una mente normale, ma di una vittima di un crollo psicotico. Così come una persona psicotica infrange alcune barriere della realtà, non comprendendo più dove inizia il suo corpo e dove finisce, la Kane decide di violare alcune barriere drammaturgiche in modo da restituirci graficamente il pensiero di un soggetto malato mentale.

Allo stesso tempo, questo, è un modo per portare avanti la sua ricerca di forma e contenuto come un tutto unico.

Tornando all'elencazione delle similitudini tra i primi monologhi e gli ultimi, possiamo notare che anche in *Starved* troviamo continue ripetizioni di parole (elenchi di alimenti), nello stesso modo in cui succede in *4.48 Psychosis* (ad esempio le sequenze di Laban).

In questo ordine di idee è possibile stabilire un principio che accomuna tutte le strutture monologali di Sarah Kane, le più interessanti proposte nei suoi due ultimi testi facevano già parte dei primi.

Si disegna, quindi, una linea stilistica all'interno di tutti i monologhi, e nel ripercorrere essi, possiamo trovare una sorta di parallelismo con la vita dell'autrice.

4.48 *Psychosis*, inoltre, è interamente permeata da un clima onirico, in quanto non si riesce mai a percepire quali siano gli stati di realtà e quali quelli di allucinazione.

La prima messa in scena, avvenuta dopo la morte della drammaturga, risale al 23 giugno del 2000 nella sala del *Royal Court Jerwood Theatre Upstairs*.

Il regista James Macdonald decide di metterla in scena con tre interpreti: Daniel Evans, Jo McInnes e Madeleine Potter.

Prima di scegliere gli attori il regista ha tenuto una serie di workshop sul dramma per capire con quanti personaggi si sarebbe svolta la storia. Non è semplice, infatti, capire la quantità di voci presenti nel testo. A tal proposito Macdonald afferma:

«[...] essenzialmente c'è una sola voce nel dramma, o meglio solo una voce principale, sebbene ci sia anche quella del dottore/amante. Per gli attori è stato affascinante, e piuttosto liberatorio, il fatto di avere tre persone che condividevano la responsabilità dello stesso personaggio.»<sup>272</sup>

Dopo aver deciso la quantità di attori per la messa in scena, il processo di montaggio è durato all'incirca sei settimane.

La scenografia è stata nuovamente curata da Jeremy Herbert, lo stesso che si era occupato dell'allestimento scenografico di *Cleansed*.

In questa occasione la proposta visiva dello spettacolo è molto minimalista, in corrispondenza con la progettualità testuale. Sembra, anche, riprendere un frammento del testo: «Un tavolo due sedie e niente finestre/ Ecco io sono qui/ e c'è il mio corpo/ Balla sui vetri»<sup>273</sup>. Gli elementi concreti che troviamo sul palco sono, infatti, un tavolo, due seggiole e uno specchio.

Nella Fig. 45 possiamo vedere la presenza, sul fondo della scena, dell'enorme specchio, posto a 45° dal palco, che riflette i corpi degli attori che, visti da quella prospettiva, sembrano volare o essere appesi. Il resto dello spazio è vuoto, lasciando

---

<sup>272</sup> Ivi, p. 192.

<sup>273</sup> S. Kane, *Tutto il teatro* cit., p. 207.

grande protagonismo alla dualità che si espone attraverso un'immagine reale e la sua coppia.

La presenza di un elemento come lo specchio è significativa. Così come nel testo scritto chi legge fatica a distinguere la realtà dalla finzione, come del resto il personaggio stesso, così nella rappresentazione scenica, tramite il riflesso nello specchio, lo spettatore prova un senso di smarrimento nel distinguere tra le due realtà proposte, l'una il riflesso dell'altra.

Anche l'attore/personaggio si rispecchia in questa realtà parallela, interrogandosi su quale sia il mondo in cui lui effettivamente esiste (Fig. 46).

Lo specchio viene, inoltre, utilizzato come mezzo di espressione di diversi stati mentali.

Un'altra dualità contrastante è quella che si trova tra il pavimento e le pareti, l'uno bianco e le altre completamente nere.

Un terzo colore che compare dinnanzi agli occhi dello spettatore, e creato con un gioco di luci, è l'azzurro che richiama alla dimensione onirica invocata dal testo (Fig. 47).

Durante le scene in cui la voce dialoga con il dottore viene portato in scena il tavolo che svolge la doppia funzione di scrivania del dottore e di letto da ospedale (Fig. 48 – 49). Lo stesso tavolo, viene poi utilizzato come schermo di proiezione. Il pubblico, tuttavia, potrà vedere le proiezioni solo riflesse nello specchio. Ciò che viene proiettato sul tavolo è l'immagine di una finestra (Fig. 50).

Il tavolo, tramite questo gioco di proiezioni, viene utilizzato anche come strumento attraverso il quale restituire scenicamente la grafica del testo scritto. Ad esempio, uno degli attori scrive sul tavolo la sequenza dei numeri sopra citati, rendendo possibile la visione del suo gesto solamente tramite lo specchio (Fig. 51).

Lo spettacolo si conclude con la frase «per favore aprite le tende».<sup>274</sup> La scelta registica di Macdonald di come interpretare quest'ultima frase, è stata l'apertura, da parte degli attori, delle persiane delle finestre del teatro. Entrano così nella sala i rumori delle strade di Londra, permettendo il contatto tra la vita reale e quella di finzione.

---

<sup>274</sup> Ivi, p. 220.

Siccome il debutto di *4.48 Psychosis* è avvenuto alcuni mesi dopo il suicidio della Kane, la critica, questa volta, si è dimostrata tendenzialmente più benevola, raccontando la storia della vita dell'autrice trasformandola in un mito.

Lo spettacolo è stato da subito messo in relazione con la sua morte. Gli articoli, in un modo o nell'altro, lo segnalano come il biglietto d'addio di una suicida: Michael Billington intitola il suo articolo pubblicato su "The Guardian" *How do you judge a 75-minute suicide note?* (Come giudicare il biglietto d'addio di una suicida lungo 75 minuti?), l'"Independent" scrive *A suicide note that is extraordinarily vital* (Un biglietto d'addio di una suicida che è straordinariamente vitale), l'"International Herald Tribune", invece, '*4.48 Psychosis*', a *Prophecy (4.48 Psychosis, una profezia)* e "The Times" lo chiama *The strong goodbye* (Il forte addio).

La stampa, in generale, concentra maggiormente la sua attenzione sul compiere un resoconto della vita della Kane ed una descrizione dei dettagli della sua morte, facendo una corrispondenza con il testo di *4.48 Psychosis*.

Se agli esordi della sua carriera, con *Blasted*, la drammaturga era stata al centro dell'attenzione della stampa ma, poiché fortemente criticata, ora era nuovamente il punto focale di tutti i giornali che, questa volta, esaltavano il suo percorso artistico e la sua figura, dando, così, origine al "mito Kane".

Rachel Halliburton, nell'articolo dal nome *Poetry of despair* (Poetica della disperazione), oltre alla parte non teatrale incentrata più sulla vita dell'autrice, restituisce nella sua recensione dei particolari interessanti riguardo agli attori ed alla loro recitazione:

I tre attori affrontano con successo il peso della miseria della Kane. Madeleine Potter in particolare, dietro le sue lacrime nasconde la tensione della depressione, ripetendo parole con difficoltà ed assertività fino a che non naufragano sconfitte nella sua gola. Jo McInnes cattura la violenza e la rabbia della disperazione della Kane, ripetendo frasi freneticamente come un motore che si rifiuta di partire, mentre Daniel Evans mantiene una neutralità glaciale.<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> «The three actors successfully take on the burden of Kane's misery. Madeleine Potter in particular evokes the tension of a depression beyond tears, enunciating words with a floundering assertiveness until they sink defeated into her throat. Jo McInnes captures the violence and the rage of Kane's despair, frantically repeating phrases like an engine that refuses to start, while Daniel Evans maintains an icy neutrality.» Rachel Halliburton, «Poetry of Despair», *Evening Standard*, giugno 30, 2000

Paul Taylor nel suo articolo per l'”Independent” individua i rapporti tra *4.48 Psychosis* e la drammaturgia beckettiana: «Un’opera beckettiana di camera per voci.»<sup>276</sup> inoltre, risalta il valore poetico dell’opera in accordo con ciò che aveva detto Pinter: «[...] a mio avviso un (opera) potente e altamente “Romantica”.»<sup>277</sup>

Il giornale “The Observer” riporta un articolo scritto da Susannah Clapp, che sottolinea la relazione esistente tra testo ed autobiografia della Kane: «Questa è la più palese opera autobiografica della Kane: si tratta di uno studio sulla depressione clinica che soffriva, ed è una dichiarazione di suicidio. Le 4.48 e l’ora scelta dal personaggio per uccidersi.»<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> «A Beckettian chamber play for voices.» Paul Taylor, «A suicide note that is extraordinarily vital», *Independent*, giugno 30, 2000

<sup>277</sup> «[...] in my view a powerful and highly “Romantic” one.» *Ibidem*

<sup>278</sup> «This is Kane’s most nakedly autobiographical work: it’s a study of the clinical depression from which she suffered, and it’s a declaration of suicide- ‘4.48’ is the time chosen by a character to kill herself.» Susannah Clapp, «Blessed are the bleak: Sarah Kane’s 4.48 Psychosis is a declaration of suicide - it’s also beguiling and arresting», *The Observer*, luglio 2000



## CAPITOLO III

### INTORNO AL TEATRO DI SARAH KANE OGGI

La prematura morte di Sarah Kane e la popolarità dei suoi testi, diffusasi dapprima solo all'interno del territorio anglosassone e poi velocemente anche all'esterno, hanno contribuito alla formazione di un processo di riconoscimento che oltrepassa gli ambienti prettamente teatrali attingendo altre sfere culturali. Queste comprendono festival, trasmissioni radiofoniche, convegni, eventi e canzoni, che non solo si concentrano sui testi drammatici, ma anche su aspetti legati alla biografia e alla psiche dell'autrice.

Nel presente capitolo individueremo alcuni di questi eventi con l'obiettivo di rilevare la presenza della figura di Sarah Kane nelle forme differenziate della cultura d'oggi.

#### **1. Sarah Kane Festival**

Dal 2011 la scuola di arti performative dell'Università di Lincoln realizza annualmente un festival teatrale e accademico. In ogni edizione gli organizzatori scelgono un drammaturgo contemporaneo del Regno Unito che con il proprio lavoro abbia contribuito allo sviluppo della cultura britannica.

La prima edizione del Festival si è focalizzata su Caryl Churchill, mentre la seconda, realizzata tra il 26 e il 31 marzo 2012, si è concentrata sul dibattito esistente attorno alla figura di Sarah Kane.

Il Festival, della durata di cinque giorni, ha compreso sette spettacoli teatrali ed una giornata di studi intitolata: *Sarah Kane Now*.

Gli spettacoli presentati sono stati prodotti da compagnie professioniste, compagnie amatoriali e studenti di teatro, sia dell'università di Lincoln che di altre scuole del territorio. Le due compagnie professioniste hanno proposto, l'una, la messa in scena integrale di *Blasted*, l'altra, di *Crave*, mentre le compagnie amatoriali e le formazioni studentesche hanno lavorato su una rielaborazione scenica dei testi che supera la

progettualità drammaturgica della Kane in concordanza con la flessibilità performativa della sua scrittura.

La messa in scena di *Blasted*, da parte del gruppo *Build al Rocket Theatre*, ha dato il via all'intero Festival. La compagnia, diretta da Lee Anderson, si costituisce appositamente per la realizzazione di questo spettacolo che ne segna l'esordio.

La messa in scena, realizzata con bassi costi di produzione, si avvicina per approssimazione alla progettualità drammaturgica del testo originale. Tuttavia, la scenografia composta da un letto, un comodino ed un tavolo che funge da minibar, non riesce a ricreare nella sua totalità la sfarzosa camera d'albergo descritta, invece, nel testo edito.

In contrapposizione all'allestimento scenografico più scarno, la recitazione di Matt Van Notkrift, Ashley Davies e Daniel Rands che interpretano rispettivamente i ruoli di Ian, Cate ed il Soldato, ripropone un quadro alquanto crudo e dirompente che si sottrae a qualsiasi forma di pudore nelle scene più violente dello spettacolo.

Le partiture cinetiche dei personaggi costituiscono l'aspetto più notevole della messa in scena perché dimostrano concretamente i meccanismi drammaturgici della Kane, talmente trasgressivi da infrangere le convenzioni teatrali.

Sempre a proposito di *Blasted*, è interessante notare come, col passare degli anni, si sia verificato, a favore di una maggiore aderenza alla progettualità dell'autrice, un progressivo abbandono di quell'idea censoria, che, ancora al primo debutto dell'opera, velava le parti più trasgressive.

*Crave* è stato il secondo spettacolo del Festival. La sua realizzazione è stata condotta da un gruppo di adolescenti, studenti dell'indirizzo di teatro della *North Kesteven School*. La messa in scena dell'opera si è costituita come parte integrante del percorso formativo previsto dalla scuola.

Gli studenti, spartiti in due gruppi, hanno diviso l'opera in altrettante parti. Ogni gruppo si è concentrato sulla realizzazione di una di esse con l'obiettivo di offrire due diverse possibili visioni della stessa opera. Così facendo hanno rimarcato la molteplicità delle possibilità interpretative che il testo di Sarah Kane offre. *Crave*, infatti, si presenta come un poema scenico fondato sulla ritmicità delle parole, privo di una qualsiasi caratterizzazione dei personaggi e di indicazioni dei movimenti scenici.

La messa in scena proposta dal primo gruppo, rimanda al periodo dell'infanzia attraverso la dislocazione di elementi scenografici. Compagno, infatti, culle e

giocattoli da bambino. L'ambiente, così ricreato, si ispira al personaggio A che, nell'opera, rivela tendenze pedofile.

L'interpretazione degli attori corrisponde al mondo infantile della scenografia, entrando in forte contrasto con la crudeltà insita nel testo di *Crave*.

Il secondo gruppo, invece, ha elaborato una coralità di movimenti e voci. La figura del corifeo, creando una ritmica musicale, invita gli altri membri del coro ad unirsi al suo motivo. Il segmento corale dura fino alla comparsa di un nuovo corifeo. I cambi – vali a dire i passaggi dall'uno all'altro corifeo – corrispondono sempre ai punti di rottura presenti nella partitura testuale. La seconda interpretazione si preoccupa, insomma, di restituire la musicalità ritmica delle battute di *Crave*: elemento così importante da superare il significato semantico delle parole.

Anche i movimenti degli attori si sviluppano in una scena visivamente dinamica. All'inizio, spazio e costumi, completamente bianchi, ricreano un ambiente simile a quello di un ospedale che, a poco a poco, si riempie di colori che vengono sparsi ritmicamente dagli attori. Ancora una volta spazio e testo compongono una sorta di ossimoro performativo. L'uno è vivace, l'altro agghiacciante.

Il terzo spettacolo, dal nome *Inside Out*, realizzato dagli studenti della *Lincoln School of Performing Arts*, è una coreografia ispirata a *Cleansed*. Attraverso i movimenti corporei propri della danza lo spettacolo si concentra sulle passioni umane, il desiderio e la continua lotta per essere amati, accettati o notati.

Si tratta, dunque, di una traduzione del linguaggio verbale in quello della danza: una trasformazione delle parole in movimenti carichi di gestualità espressionista.

Il lavoro realizzato dalla coreografa Adrienne Hert insieme agli studenti del suo corso, richiama all'attenzione le possibilità sceniche del teatro di Sarah Kane che, pur essendo fondato da testi drammatici, si mostra quanto mai flessibile ed adattabile a linguaggi altri.

Gli studenti dell'ultimo anno della *Lincoln School of Performing Arts* hanno presentato nel Festival lo spettacolo *If There Could Have Been More Moments Like This*, citazione delle ultime parole di Ippolito nell'opera *Phaedra's Love*.

L'opera degli studenti unisce diverse versioni del mito di Fedra, utilizzando i linguaggi della danza, del video e del musical. L'operazione scenica assegna ad ogni versione del mito un linguaggio diverso. La danza è stata abbinata alla Fedra di Martha Graham (1962), il video alla versione di Seneca ed il recitato a *Phaedra's Love*.

*If There Could Have Been More Moments Like This* ribalta la densità testuale della Kane trasformando i momenti più dirompenti in scene comiche: i registi Eddie Fisher e Siana Taylor considerano, infatti, *Phaedra's Love* l'unica commedia della scrittrice.

Dan Shelton, un giovane artista visivo, ha proposto per il Festival la performance *Synthesis: Recognition*.<sup>279</sup> L'opera si propone come work-in-progress ed esplora gli effetti della vita moderna sul mondo psichico, impostando un'esperienza lurida e surreale che oscilla fra teatro fisico, teatro di figura, film e paesaggi sonori.

La performance, pur non essendosi direttamente ispirata all'opera di Sarah Kane, lega le tematiche della solitudine dell'uomo legate a quelle dell'instabilità mentale.

La compagnia amatoriale diretta da Michael O'Hare si è esibita nello spettacolo *Nursery Rhymes*. La trama ruota attorno ad un rapporto di coppia carico di violenza stupri e sangue, elementi tipici della Kane e, in particolare, in *Blasted*.

Mentre nelle opere dell'autrice inglese le relazioni amorose tra i personaggi si intrecciano con altre tematiche altrettanto importanti, in *Nursery Rhymes* sono l'unico leitmotiv. Si tratta di un'operazione drammaturgica che attualizza e mostra senza veli le dinamiche della violenza intima: corpi nudi si muovono nello spazio, compiendo scene esplicite di sesso.

Il luogo in cui si svolge la rappresentazione non è il palcoscenico dell'Università di Lincoln, ma una sua piccola aula. Il ciò obbliga lo spettatore ad assistere all'intera scena da una distanza ravvicinata favorendo lo sviluppo di uno stato emozionale di shock e turbamento.

Il Festival si conclude con la messa in scena di *Crave* da parte della *Actors Touring Company*, gruppo specializzato nell'allestimento di testi d'autori drammatici contemporanei quali Mark Ravenhill, David Greig e Roland Schimmelpfennig. Questa compagnia è decisamente la più matura e riconosciuta di tutto l'evento ed il loro *Crave* risulta essere la prima grande produzione in Inghilterra dopo dieci anni.

In un'intervista il regista Ramin Gray spiega il suo porsi nei confronti della prima produzione dell'opera nel *Royal Court*:

Nel testo non si trova neanche una direttiva riguardo alla messa in scena, la prima volta che è stato messo in scena si è fatto con in quattro attori seduti su delle sedie che solamente parlavano, noi potevamo farlo ma siccome questa è

---

<sup>279</sup> Trailer dello spettacolo *Synthesis Recognition*, 2011, [http://www.youtube.com/watch?v=i0ODfYoY3ZU&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=i0ODfYoY3ZU&feature=youtube_gdata_player)

una nuova produzione era importante per me vedere in che modo si poteva portare avanti questo dialogo.<sup>280</sup>

Da queste parole emerge la volontà del regista di non voler soffermarsi alla mera riproduzione di una messa in scena ormai superata con il cambiare dei tempi, ma di aspirare a restituire al testo attualità creando continuità con il passato.

La messa in scena della compagnia inizia con una citazione di quella del *Royal Court*. Quattro attori seduti su delle seggiole emergono dal buio circostante solamente con il volto ritmando le prime battute del testo. Con l'avanzare dell'opera il raggio dell'illuminazione si fa sempre più ampio fino a che non compare alla vista dello spettatore l'intero spazio scenico che è intimo e rimanda ad un ambiente domestico. I quattro personaggi, in pigiama dentro lo stesso spazio, fanno pensare di appartenere alla medesima famiglia. Gray, infatti, sostiene che le quattro diverse voci siano parte integrante della stessa personalità.

Questa visione di *Crave* si ricollega ad una particolare lettura di *4.48 Psychosis*, che considera i personaggi che dialogano come un'unica Persona che si interroga in un monologo interiore.

I movimenti scenici degli attori sul palco non corrispondono ai testi che pronunciano, aprendo le possibilità interpretative del testo.

Al termine delle giornate dedicate alle messe in scena, è susseguita l'attività accademica: *Sarah Kane Now*.

La giornata di studi si è suddivisa in tre pannelli: il primo cercava di analizzare gli aspetti filosofici e politici nell'opera della Kane, il secondo approfondiva le messe in scena dei suoi testi ed il modo in cui l'attore entra nelle logiche recitative, mentre il terzo pannello si focalizzava su *Blasted*.

Anche l'organizzazione di tale approfondimento teorico contribuisce a dare una continua e nuova presenza della Kane all'interno del panorama culturale odierno.

Da questo grande evento possiamo evincere l'importanza che i testi della Kane hanno nella lettura e nella comprensione della realtà contemporanea.

---

<sup>280</sup> «There's not a single stage direction. The first time it was done the four actors sat in four chairs on stage and just spoke it. We could do that but it's important to me, because this is a new production, to see how we can move that dialogue forward.» «“Plays are humans that you can never work out”», *Lincolnshire Echo*, s.d., <http://www.lincolnshireecho.co.uk/Plays-humans-work/story-15586546-detail/story.html>

## 2. Piacenza, focus Kane

Intorno alla figura drammatica della Kane si realizzano tutt'ora stage e laboratori.

Vale la pena segnalare l'esperienza svoltasi a Piacenza al *Cantiere Simone Weil* durante i mesi di luglio, agosto e settembre 2013. Si trattava di un evento diretto da Pino L'Abbadessa titolato *Balla sui vetri*, come recita una delle battute di *4.48 Psychosis*.

Questo "focus Kane" si divideva in tre precisi momenti. Il primo di questi consisteva in uno stage intensivo che prendeva come guida, per l'appunto, il testo *4.48 Psychosis*. Quest'ultimo, inizialmente, non era considerato nella sua integrità scenica, ma ne venivano estrapolate delle parti funzionali all'ideazione di esercizi più generali utili ad una formazione attoriale. Risulta interessante vedere come la drammaturgia della Kane, nella sua flessibilità, si presti anche per essere utilizzata come puro training. Con il progredire del laboratorio è pian piano venuta a meno l'idea di un distacco totale dalla performatività testuale per ricostruire una presentazione pubblica. Entriamo, qui, nella seconda fase dell'evento: «[...] un'occasione per instaurare un dialogo aperto tra attore e spettatore, e insieme navigare a vista nel mare sconfinato della ricerca teatrale.»<sup>281</sup>

La dimostrazione di lavoro pubblica riprendeva estratti di *4.48 Psychosis* e svelava davanti allo spettatore il processo di messa in scena di uno spettacolo, permettendo di vedere dal vivo il lavoro del regista insieme a quello degli attori per costruire immagini sceniche.

Il terzo momento comprendeva la messa in scena di *Crave*, presentata al *Teatro San Matteo* i giorni 19 e 20 ottobre dello stesso anno.

---

<sup>281</sup> Pino L'Abbadessa, «Sarah Kane work in progress 2014», *Pino L'Abbadessa*, s.d., <http://pinolabbadessa.wordpress.com/2014/02/09/sarah-kane-work-in-progress-2014/>

### 3. Variazioni sul mito

Gli ultimi testi di Sarah Kane, *Crave* e *4.48 Psychosis*, elaborano poemi scenici a partire dalla destrutturazione linguistica e drammatica del testo.

In particolare *4.48 Psychosis*, nella sua flessibilità performativa, permette innumerevoli interpretazioni sceniche nelle quali il supporto testuale non si presenti come guida invariabile ma come punto di partenza per una nuova creazione.

La malleabilità testuale di *4.48 Psychosis* ha dato origine a spettacoli radicalmente distinti.

In Italia, il caso più considerevole è quello realizzato nel 2002 dall'attore e regista Pippo Delbono che, nello spettacolo *Gente di plastica*, ha riproposto una serie di brani dell'ultimo testo dell'autrice britannica (salvo, poi, doverli sostituire all'ultimo momenti a causa del mancato permesso degli eredi).

Lo spettacolo si suddivide in due parti. La prima espone in modo parodistico memore del musical le icone del consumismo e della cultura di massa a partire dagli anni Sessanta fino agli anni Novanta.

La recensione di Oliviero Ponte di Pino descrive questa prima parte nel seguente modo: «La prima parte è una sorta di musical demenziale: al sogno di felicità della famigliola degli anni Sessanta succede la sagra trasgressiva a base di sex drug e rock&roll degli anni Settanta, all'orgia di spot anni Ottanta l'elogio del lusso degli anni Novanta.»<sup>282</sup>

La seconda parte dello spettacolo, invece, è una dedica che Delbono fa a Sarah Kane. Attraverso l'uso delle parole di *4.48 Psychosis*, si ribalta l'assurdità della prima parte dello spettacolo e si passa dal musical ad un'atmosfera carica di sofferenza, angoscia e desolazione dell'individuo. «[...] se l'assurdità vacua è l'unico orizzonte, se la giustizia e la compassione tra gli uomini sono vane, l'unica possibilità è la negazione assoluta.»<sup>283</sup>

Delbono stesso, nel monologo del 2005 *Racconti di Giugno*, parla dell'amore e del rispetto che sente per la drammaturga inglese e confessa che, dopo aver conosciuto il dolore presente nelle parole di Sarah Kane, ha sentito l'urgenza di restituire un omaggio all'autrice riportando in scena le sue parole.

---

<sup>282</sup> Oliviero Ponte di Pino, «Intimo sado-maso», *Diario*, agosto 2, 2002

<sup>283</sup> *Ibidem*

L'operazione di *Gente di plastica*, però, ha presentato degli inconvenienti di ordine giuridico e di diritti d'autore. Simon Kane, fratello e detentore dei diritti dell'autrice, non ha infatti accettato che il testo venisse usato in modo parziale. Attraverso la sua agente Flavia Tolnay ha quindi bloccato la rappresentazione chiedendo che i brani della sorella venissero sostituiti.

Un altro spettacolo su cui vale la pena soffermarsi è *Suicide Note from Palestine*, messo in scena dalla compagnia teatrale palestinese *The FreedomTheatre* e presentato a Bologna nei *Teatri di Vita* i giorni 13 e 14 luglio 2013 all'interno della rassegna *Cuore di Palestina*.

*The FreedomTheatre*, fondata nel Campo Profughi di Jenin, è una compagnia composta da ragazzi che frequentano la scuola di formazione artistica, ed è stata creata con l'obiettivo di utilizzare l'arte come strumento di trasformazione sociale e di resistenza politica.

Lo spettacolo, diretto da Nabil Alraee e Micaela Miranda, si ispira al testo *4.48 Psychosis* di Sarah Kane e lo trasforma in un'opera didattica che possa dare spiegazioni e significati ai ruoli dei diversi agenti coinvolti nel conflitto palestinese.

L'innovativa operazione teatrale consiste in una personificazione delle nazioni e degli organismi internazionali che partecipano alla guerra di Palestina. Tutto ciò tramite una rielaborazione del testo di Sarah Kane.

Amal, studentessa palestinese, la notte prima dell'esame di storia sogna di incarnarsi nella Palestina. Durante l'incubo viene invitata a partecipare ad un incontro dell'ONU dove annuncia la sua decisione di voler morire.

Amal diventa, così, la voce monologante della Persona di *4.48 Psychosis*, mentre Israele, gli Stati Uniti, il mondo arabo, l'Europa e gli altri personaggi, prendono la voce dei dottori che, nel testo della Kane, visitano la Persona.

In *Suicide Note from Palestine* è presente una duplice operazione artistica: l'una consiste nel personificare enti che non sono trattabili come individui, e l'altra nel modificare il testo della scrittrice inglese per adattarlo alla condizione specifica palestinese.

La rielaborazione testuale riprende, quindi, frammenti del testo originale che, nella restituzione performativa, attraverso l'uso dei costumi e della recitazione, danno origine ad un nuovo spettacolo.

Un secondo spettacolo italiano, dove la struttura drammatica di *4.48 Psychosis* viene decomposta per dare origine a una nuova testualità, è quello proposto da Stefano

Cenci, nello spettacolo *Ofelia 4e48* (2012) dove, attraverso l'aiuto dell'attrice Elisa Lolli, propone una libera reinterpretazione del monologo della Kane.

Nello spettacolo le personalità di Ofelia, Sarah Kane ed Elisa Lolli dialogano e convivono nel corpo dell'attrice, mentre il regista, anch'esso in scena, incarna Amleto, il medico e se stesso attraverso un gioco meta teatrale. Insieme, le diverse personalità presenti nell'opera, indagano le contraddizioni della mente umana destreggiandosi tra momenti di follia e razionalità.

Dalle note di regia dello spettacolo è possibile comprendere come, agli occhi di Cenci, l'opera di Sarah Kane, nella sua mancanza di indicazioni sceniche, si presenti in quanto oggetto di rielaborazioni e cambiamenti performativi. Scrive il regista: «L'opera non ha personaggi o indicazioni di scena espliciti e ciò li conferisce un aspetto inconsueto per un testo destinato alla rappresentazione.»<sup>284</sup>

In questo caso la personalità della Kane compare come personaggio/artefice della propria opera condividendo lo spazio scenico con le sue creazioni mentali. Un'operazione, questa, che, in un certo modo, trasforma la drammaturga in personaggio teatrale.

In questo caso la personalità della Kane compare in veste di personaggio/artefice della propria opera condividendo lo spazio scenico con le sue creazioni mentali. Un'operazione, questa, che, in un certo modo, trasforma la drammaturga in personaggio teatrale.

A proposito della Kane, intesa non più come drammaturga ma come personaggio teatrale, vale la pena notare lo spettacolo *Io sono Sarah Kane* andato in scena a Milano nel teatro *Out Off* a febbraio 2014.

Lo spettacolo, diretto e scritto da Paolo Scheriani, cerca di restituire sul palco la vita della drammaturga tramite una messa in scena che si ispira sia alla figura e alla personalità dell'autrice che alle sue opere.

Lo spettacolo consiste nel far dialogare due aspetti della stessa personalità di Sarah Kane tramite la costruzione di un personaggio schizoide e bipolare a due corpi incarnati dalle attrici Nicoletta Mandelli e Camilla Maffezzoli.

Tuttavia, ciò che ci viene restituito tramite le battute, non corrisponde alla pura realtà biografica dell'autrice. Molte parti vengono estratte dalla sua vita, ma altre risultano essere aggiunte romanzate di Schierani. Altro materiale testuale è dato da alcuni

---

<sup>284</sup> «Ofelia 4e48 | Stefano Cenci», s.d., <http://www.stefanocenci.org/ofelia4e48/>

frammenti dei testi originali della scrittrice. Questi tre elementi si compenetrano dando vita ad una nuova ed originale proposta drammaturgica.

Attraverso gli esempi di questi tre spettacoli italiani, insieme a quello palestinese, è interessante notare come la drammaturgia della Kane venga continuamente alterata e ristrutturata in modi sempre diversi, accogliendo quella spinta alla libera interpretazione che è insita nella forma del poema scenico. L'irrapresentabilità, data dalla mancanza di indicazioni sceniche e, ancor più, dal carattere ambiguo e indefinito dall'interrogativo dell'io narrante e delle tematiche proposte, ha in sé un moto vitale che attira registi e drammaturghi, precipitandoli nella tela della rielaborazione testuale.

#### **4. Sarah Kane nello studio dello psicologo**

Il 19 aprile 2012 si è tenuto a Ferrara, nell'ambito del progetto *Anatomie della mente – conferenze di Psicologia*, un intervento intitolato “Sarah Kane è viva” dedicato, per l'appunto, alla scrittrice inglese.

La conferenza tenuta da Stefano Caracciolo, professore di Psicologia clinica dell'Università di Ferrara, presentava la vita e le opere di Sarah Kane utilizzando il metodo psicobiografico che si propone di svelare i meccanismi psicologici focalizzandosi sugli eventi del vissuto, sui comportamenti e sulle loro rifrazioni artistiche. Secondo tale teoria l'arte è «forma del desiderio dell'angoscia[...] e garantisce il piacere funzionale tramite la possibilità di traslare su immagini o parole il mondo psichico dell'artista.»<sup>285</sup>

In questo ciclo di incontri si è scelto di parlare della Kane poiché le particolari condizioni della sua morte ed i suoi testi ricchi di violenza, angoscia e disperazione, costituiscono un contesto fertile per la ricerca psicologica.

Dopo l'esposizione teorica, al teatro anatomico, è stato presentato un frammento scenico a cura di Daniele Seragnoli e svolto dalle allieve del Centro Teatro Universitario. Scopo dell'integrazione era tradurre concretamente quanto esposto in

---

<sup>285</sup> Flavia Tricomi, *Estetica e psicoanalisi*, Rubbettino Editore, 2001, p. 73.

precedenza. La performance, elaborata a partire da frammenti estratti da *Crave* e *4.48 Psychosis*, era un esercizio scenico ancora in fase di costruzione e mirava a svolgere un percorso tra i monologhi dei testi scelti utilizzando la voce delle attrici.

Le due facce dell'evento ferrarese, quella teorica e quella performativa, ricavano la figura dell'artista sia dalle sue opere sia dalla sua vita. Così, la Kane esce dal mondo prettamente teatrale per inserirsi in altri contesti.

A proposito della relazione tra la psicologia e la vita della drammaturga britannica vale la pena segnalare l'esistenza di un altro studio realizzato dai ricercatori Ida Kodrlová e Ivo Čermák dell'istituto di psicologia della Repubblica Ceca. La ricerca si basa sul confronto fra la vita, il suicidio e le opere di Sarah Kane e Sylvia Plath, scrittrice e poetessa statunitense morta anche essa suicida in giovane età.

I ricercatori rileggono gli ultimi testi delle due autrici attraverso il filtro della psicologia in quanto sostengono che: «In entrambe i casi possiamo considerare questi lavori come biglietti d'addio di un suicida e un resoconto poetico di una drammatica ricerca del significato della vita e dell'esistenza.»<sup>286</sup>

L'interesse di campo psicologico per la vita e le opere di Sarah Kane ha contribuito ad ampliare il riconoscimento e la fama della stessa, portandola al centro di nuovi dibattiti. Quest'operazione, però, presenta il rischio di misconoscere l'importanza degli esiti artistici rispetto alla pregnanza delle vicende biografiche.

Il dibattito sulla pertinenza o meno di un'interpretazione psicologica di *4.48 Psychosis* è stata una costante già dall'epoca della prima messa in scena ad opera del *Royal Court*.

Quest'ultima fu presentata al pubblico poco più di un anno dopo il decesso dell'autrice. La maggior parte delle critiche pubblicate sui giornali sosteneva l'esistenza di un nesso tra la densità e la disperazione presenti nel testo ed il successivo suicidio dell'autrice. Infatti, per riferirsi a quest'ultima opera, è stata utilizzata più volte l'espressione: l'ultimo biglietto d'addio di una suicida.

Concentrandosi troppo sugli aspetti di tipo psicologico, però, insorge il rischio di non riuscire ad interpretare il testo in quanto tale al di fuori delle vicende personali.

Tra i difensori più entusiasti di una lettura a sé stante dei testi di Sarah Kane si trova Mark Ravenhill. Il drammaturgo, in diverse opportunità, ha sottolineato l'importanza

---

<sup>286</sup> «In both cases we might take these works as suicide notes and poetic accounts on a dramatic search for the meaning of life and existence.» Ida Kodrlová, Ivo Čermák, «Precursors to Suicide in Life and Works of Sylvia Plath and Sarah Kane», Institute of Psychology, Academy of Sciences, Czech Republic, s.d., p. 1.

di leggere l'opera della Kane per quello che ha da dire allo spettatore/lettore piuttosto che cercare di scoprire quello che l'autrice dice su se stessa. Tutto ciò con lo scopo di restituire all'opera il suo rilievo artistico.

## 5. Sarah Kane alla radio

La problematica personalità dell'autrice e la fama raggiunta dalle sue opere si sono combinate per costruire attorno alla sua figura un mito che trascende il campo degli studi teorici per arrivare a territori più frivoli come quello del gossip e della cronaca gialla.

A proposito di questo tipo d'interpretazione, poco rilevante a livello degli studi ma fondamentale per comprendere la popolarità acquisita dalla drammaturga, vale la pena citare il programma radiale *Mujeres malditas*, diffuso da *radio 5* della catena *Radio y Televisión Española (RTVE)*

Il programma, condotto da Valle Alonso, è una serie nella quale si parla della vita e delle opere di donne che eccelsero in diversi campi come la letteratura, la musica, la pittura, donne che:

[...] al di sopra dei propri meriti sono state stigmatizzate dalle società in cui vissero. Donne che nella maggior parte dei casi hanno dovuto fare fronte a dure malattie. Infine, donne che di fronte all'argomento di essere deboli e poco riflessive cercano la protezione di un uomo, e sono state padrone della loro vita.<sup>287</sup>

Il 30 maggio 2012, Sarah Kane viene presa come protagonista di questa serie radiale. La storia biografica ed artistica dell'artista viene ripercorsa in tutta la sua linearità, intervallata da interventi di psicologi che raccontano gli episodi legati alla depressione dell'autrice ed ai suoi tentati suicidi.

---

<sup>287</sup> «[...]por encima de sus méritos, fueron estigmatizadas por las sociedades en las que les tocó vivir. Mujeres que, en muchos casos, tuvieron que hacer frente a duras enfermedades. Mujeres, en suma, que frente al tópico de ser débil y poco reflexivo, que busca la protección de un varón, fueron dueñas de sus vidas.» <http://www.rtve.es/alacarta/audios/mujeres-malditas/>

Il linguaggio utilizzato è molto semplice e fruibile da tutti ma anche privo di professionalità nel dare informazioni dettagliate ed esatte. È importante, tuttavia, sottolineare che stiamo parlando di una trasmissione radiofonica il cui scopo è quello di allargare il campo di ricezione delle notizie e vicende a chiunque l'ascolti e non quello di fare una lezione accademica fruibile da pochi.

Rimanendo all'interno del mondo radiofonico, capita sotto la nostra attenzione un altro programma: *Blasted: The Life and Death of Sarah Kane*, trasmesso dal canale inglese *BBC 4* il 19 febbraio 2009 in occasione del decimo anniversario della morte dell'autrice.

Si tratta, questa volta, di un documentario a carattere più scientifico ed accademico ma sempre fruibile da chiunque. La trasmissione, elaborata dal Professore della *Royal Holloway University of London* Dan Rebellato, analizza il lavoro drammaturgico dell'autrice da *Blasted* fino a *4.48 Psychosis* attraverso una serie d'interviste con persone che sono state vicine alla Kane, tali come: l'agente Mel Kenyon, il regista James Macdonald, lo scrittore Mark Ravenhill e il fratello Simon Kane.

Con questo programma Rebellato ritorna ad accendere una discussione sull'eredità che ha lasciato il lavoro drammaturgico della Kane ai giorni nostri.

## **6. La drammaturgia musicale di Sarah Kane**

La fama acquisita da Sarah Kane, attraverso i suoi testi, ha fatto sì che le sue opere trascendessero il campo teatrale per arrivare in quello musicale.

Le parole degli scritti portano con sé una forza ed un' intensità di significato tale da essere particolarmente adatti ad un loro impiego in testi di canzoni.

La drammaturgia della Kane, inoltre, contiene una notevole musicalità che forma, già di per sé una composizione ritmica di parole.

I due testi scelti per la rielaborazione musicale sono, infatti, *Crave* e *4.48 Psychosis* che, come abbiamo visto precedentemente, si caratterizzano per la loro particolare configurazione di poema scenico.

Il primo artista che riprende una citazione dal testo *Crave* è Bjork, cantante e compositrice islandese di musica sperimentale. La canzone che risente dell'influenza della Kane è *An Echo, a Stain* presente nell'album *Vespertine* del 2001.

L'estratto di *Crave* ripreso da Bjork è il seguente:

one of these days  
soon very soon  
love you till then  
love you till then<sup>288</sup>

Il tema centrale della canzone è un amore tormentato e sofferente in cui i due amanti si cercano ed al contempo si allontanano in una caduta libera.

Anche se le frasi citate sono poche, l'intera canzone è immersa in un'irrisolta e onnisciente tensione al di fuori della consuetudine di Bjork. Questo perché il clima che viene ricreato è lo stesso che si ritrova in *Crave*, opera che parla, anch'essa, del distruttivo potere dell'amore.

Un secondo esempio dell'influenza della testualità drammatica della Kane, all'interno dell'universo musicale, è *4.48 Psychosis* dell'album *Waiting For the Moon* (2003) inciso dai Tindersticks, riconosciuto gruppo britannico appartenente al movimento del Brit-pop.

La band è nata a Londra nel 1992. I suoi membri crescono, quindi, nello stesso clima in cui si forma la personalità di Sarah Kane.

*4.48 Psychosis* è l'unica traccia dell'album a non essere stata firmata dal gruppo, ma da Sarah Kane. La canzone, dai suoni psichedelici, fa salire il ritmo dell'album introducendo chitarre elettriche ed un drumming secco ed incisivo. Il lavoro realizzato dal gruppo ha la stessa valenza delle reinterpretazioni teatrali che abbiamo precedentemente analizzato. I Tindersticks, infatti, hanno estrapolato dal testo frammenti per poi assemblarli in un nuovo corpo che accentua ulteriormente la musicalità delle parole della Kane.

---

<sup>288</sup> Bjork, *An Echo, a Stain*, *Vespertine*, 2001.

## Appendice iconografica



Figura 1. "Napalm Girl" fotografia di Nick Ut durante i bombardamenti con Napalm dell'esercito americano durante la guerra del Vietnam. Immagine pubblicata per prima volta in prima pagina del New York Times il 9 giugno 1972



Figura 2. Sarah Kane nell'ultima fotografia con suo padre  
Fotografia pubblicata in Olga Craig, «Has Sarah's death taught them nothing?», *The Sunday Telegraph*, luglio 9, 2000



Figura 3. Genitori di Sarah Kane, Peter e Jannine abbandonando il *Southwark Coroner's Court*  
Fotografia di Tom Pilston pubblicata in Boggan, Steve, «Hospital let playwright repeat her bid», *Independent*, settembre 23, 1999.



Figura 4. Sarah Kane e Vincent O'Connell  
Fotografie pubblicate in Simon Hattenstone, «A sad hurrah», *The Guardian*, luglio 1, 2000.

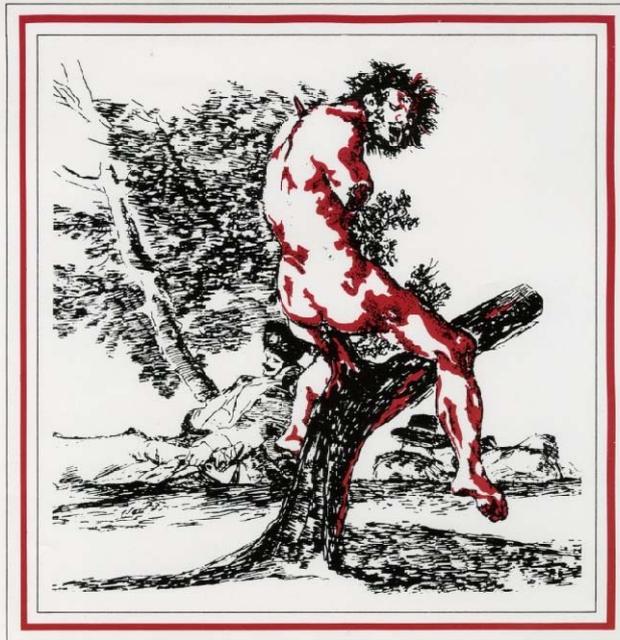


Figura 5. Fotografia di scena: Victory di Howard Barker. Da sinistra verso destra: Simon Pegg, Sarah Kane e David Greig.

Fotografia pubblicata in George Hunka, «Photo gallery: Sarah Kane in Victory», *Superfluities Redux*, s.d., <http://www.superfluitiesredux.com/2011/11/28/photo-gallery-sarah-kane-in-victory/>



Figura 6. Francisco de Goya. "Esto es Peor" Museo del Prado, Madrid



# **VICTORY**

*Choices in Reaction*  
**By Howard Barker**

**Glynne Wickham Studio Theatre** Cantock's Close (Off Woodland Road)

**NOVEMBER 16, 17, 18<sup>TH</sup> 7.30PM**

**TICKETS £3.00/£2.50** FROM CHAPTER AND VERSE

MON-FRI PERSONAL CALLERS ONLY

OR TELEPHONE: 303210

Publicity Sponsored By:

  
**MIDLAND**  
*The Listening Bank*

*THIS PLAY CONTAINS MATERIAL WHICH SOME PEOPLE MAY FIND OFFENSIVE*

Figura 7. Locandina pubblicitaria di Victory di Howard Barker. Regia di Harriet Braun e Stephen Melville. Presentato al Glynne Wickham Studio Theatre. Novembre 1989  
Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Catalogo BDD/PB/000108

VICTORY  
Choices in Reaction

The setting is Restoration England, Susan Bradshaw attempts to reassemble the body of her late husband, the political theorist and regicide, whose limbs have been scattered around the country by the triumphant monarchists. Through Barker's ability to endow his characters with the powers of articulation, he gives an observed insight into the struggle between the personal and the political. We are taken into the lavish and libertine court of Charles II, and introduced to the characters and corruption that dwells within. 'Victory evades and exposes that nostalgia which languishes at the heart of an increasingly popular genre of our time, costume-drama, as well as examining the analogies between seventeenth century and contemporary political deception. Howard Barker with his powerful style, satirical wit and talent for capturing and exposing human motive and desire, challenges the audience to question their 'choices in reaction' in this dramatically inventive and compelling piece of theatre.

(The language and explicit nature of this play, some may find offensive.)

Dear John

Here is the copy for the leaflet as requested.  
I will drop by later in the week just to see if it was o.k. and if you have any queries. If you should need to speak to me about it urgently, for any reason my telephone number is 227-443.

Harriet Braun.

Figura 8. Lettera di Harriet Braun (regista dello spettacolo) a John Adler (manager del teatro) contenente la sinossi dello spettacolo *Victory* che doveva essere pubblicata nel programma di sala.

Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Papers remaining to Victory. Catalogo BDD/PROD/000056

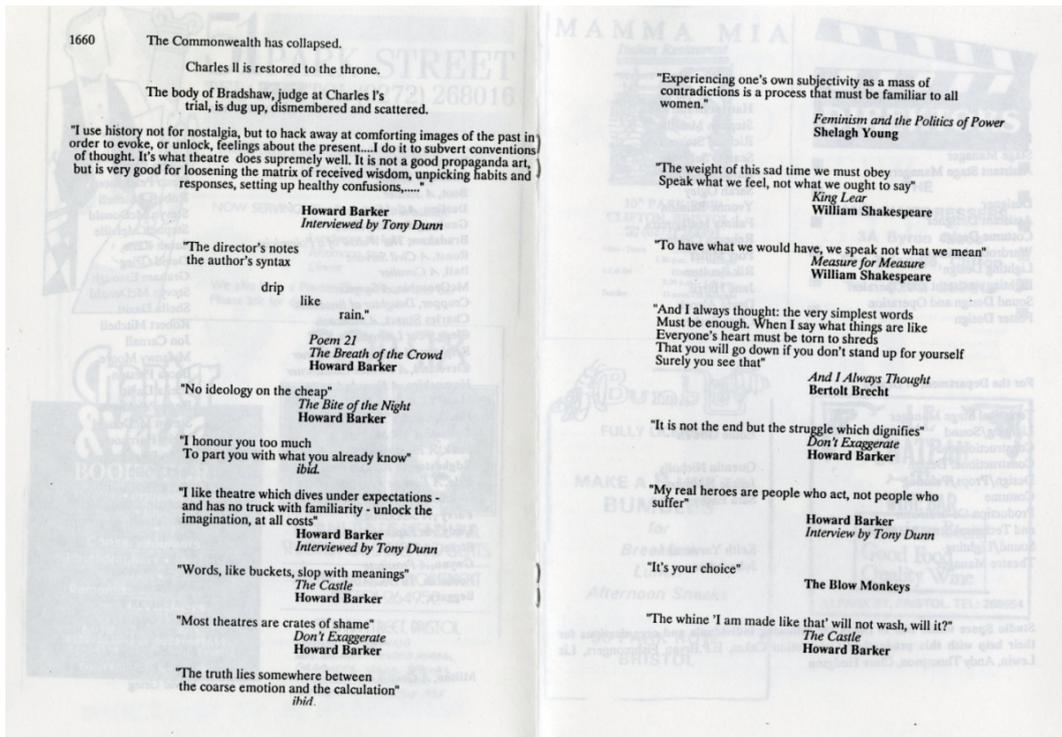


Figura 9. Programma di sala di Victory, Glynne Wickham Studio Theatre, Novembre 1989  
 Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Programme Victory 1989. Catalogo  
 BDD/P6/000268



Figura 10. Fotografia di scena: Victory di Howard Barker  
 Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Victory Choices in Reaction  
 Photographs. Novembre 1990. Fotografo John Adler. Catalogo BDD/000154/12



Figura 11. Fotografia di scena: Victory di Howard Barker  
Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Victory Choices in Reaction  
Photographs. Novembre 1990. Fotografo John Adler. Catalogo BDD/000154/10



Figura 12. Fotografia di scena: Victory di Howard Barker. Sarah Kane nel ruolo di Bradshaw  
Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Victory Choices in Reaction  
Photographs. Novembre 1990. Fotografo John Adler. Catalogo BDD/000154/18

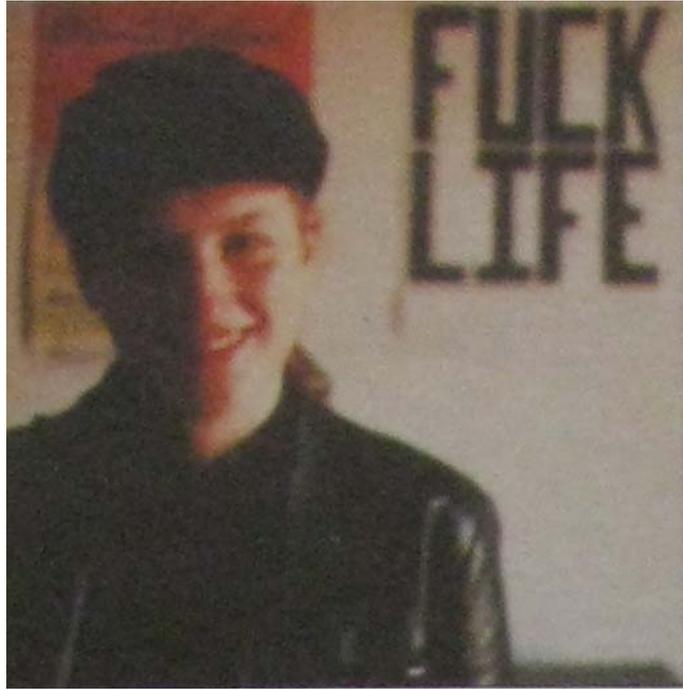


Figura 13. Sarah Kane in fondo la citazione di Beckett "Fuck Life" scritta a mano.  
Fotografia di Vincent O'Connell pubblicata in Simon Hattenstone, «A sad hurrah», *The Guardian*, luglio 1, 2000.

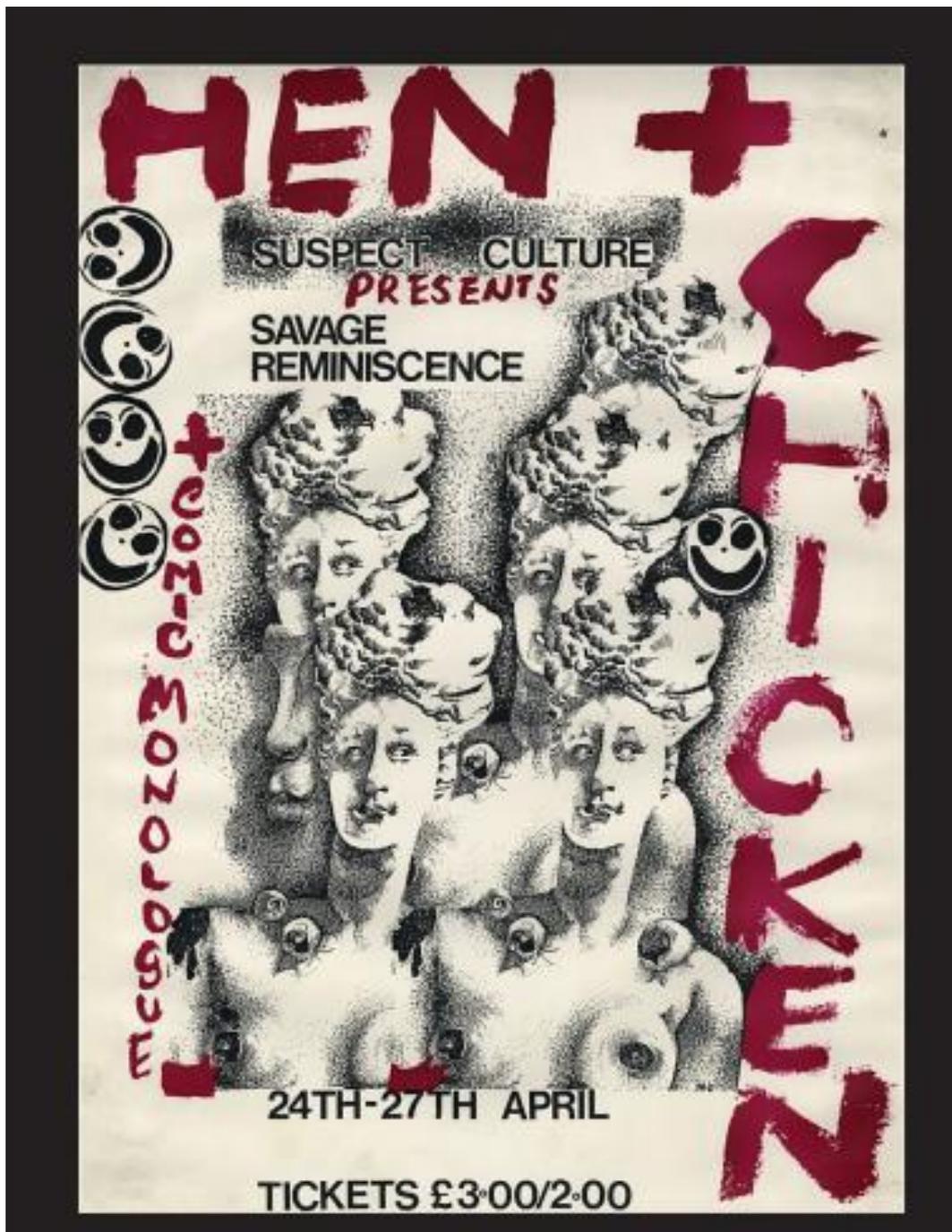


Figura 14. Locandina pubblicitaria di A Savage Reminiscence e Comic Monologue al Hen and Chicken Pub Theatre.

Publicata in Rebellato, Dan, Graham Eatough, David Grieg, *The Suspect Culture Book*, Oberon Books, 2013. p. 73.

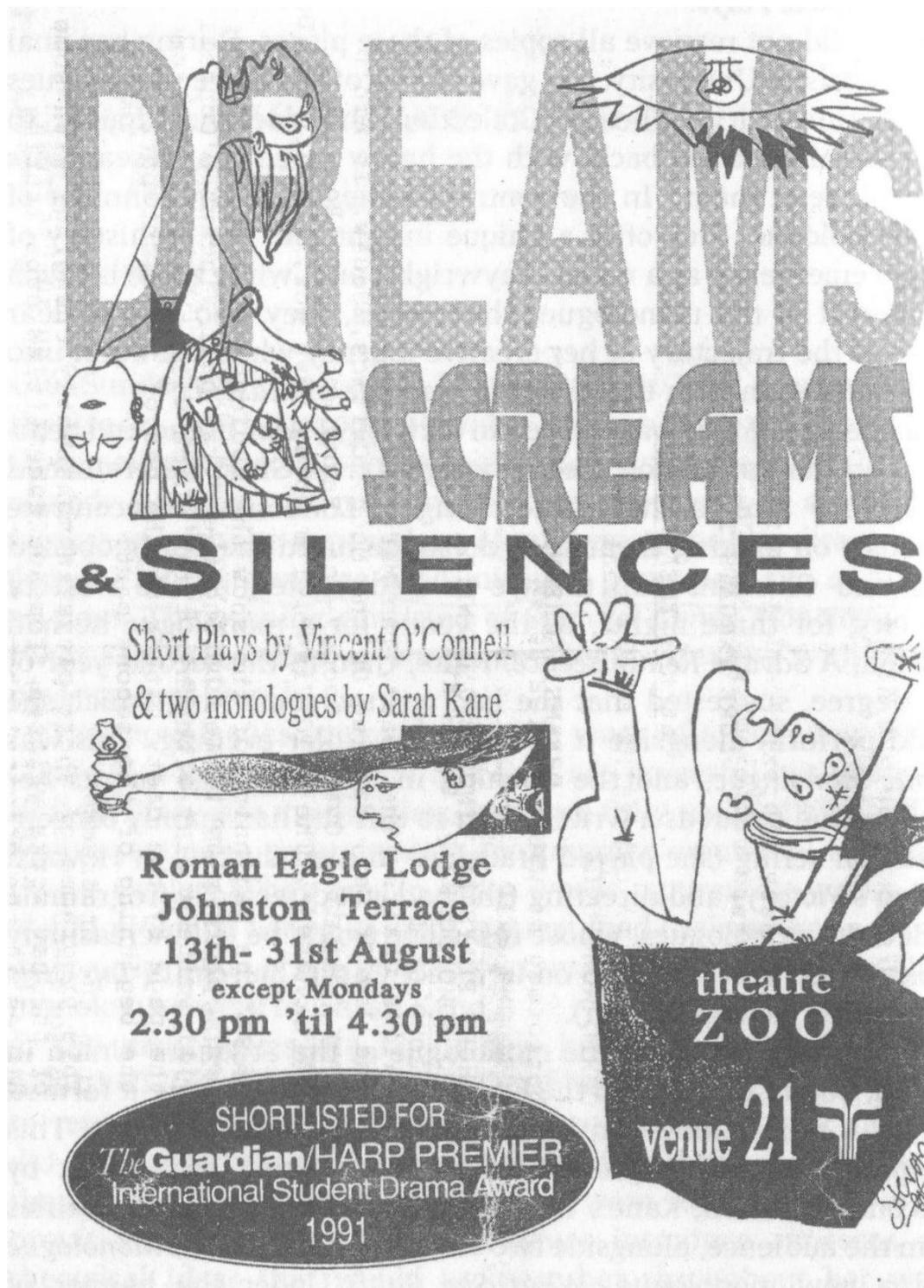


Figura 15. Locandina della rassegna Dreams Screams and Silences. Fringe Festival, Edimburgo 1991. Disegnata da Steven O'Neill. Immagine pubblicata in Vos, Lauren De, Graham Saunders, *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, 2010. p 30.

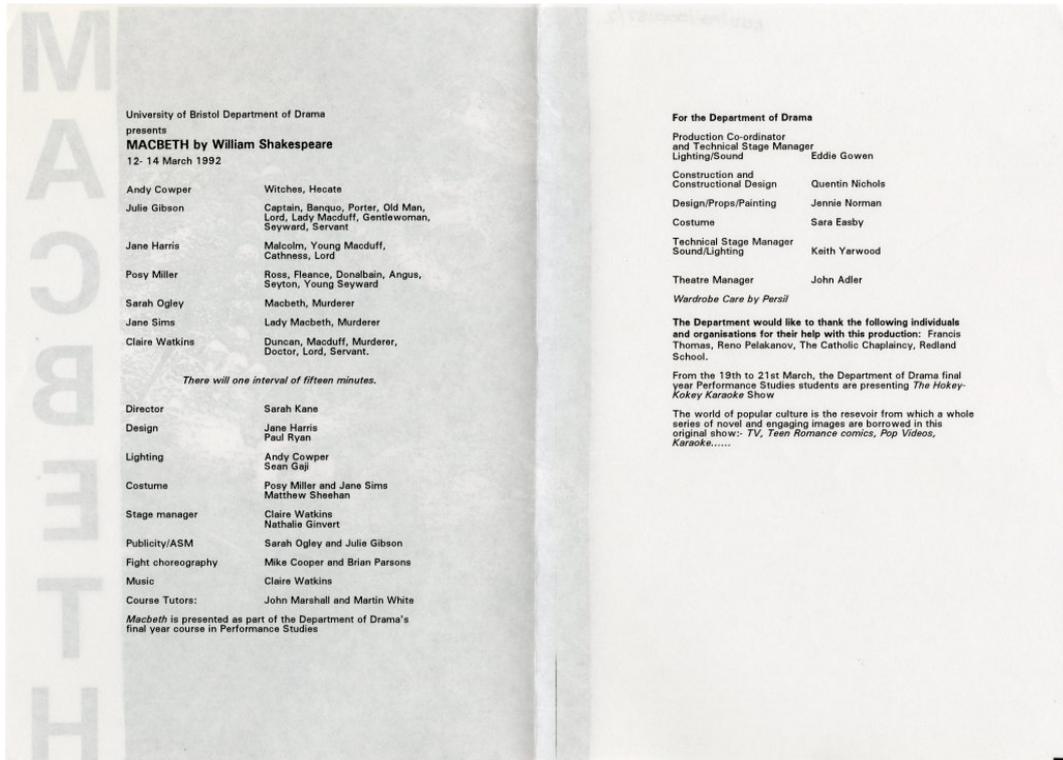


Figura 16. Programma di sala di Macbeth, Marzo 1992  
Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Programme Macbeth 1992. Catalogo BDD/PG/000157/2



Figura 17. Fotografia di scena: Macbeth, regia di Sarah Kane.  
Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Macbeth 1991-1992 Photographs. Catalogo BDD/000198/35



Figura 18. Fotografia di scena: Macbeth, regia di Sarah Kane.  
Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Macbeth 1991-1992 Photographs.  
Catalogo BDD/000198/15



Figura 19. Fotografia di scena: Macbeth, regia di Sarah Kane.  
Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Macbeth 1991-1992 Photographs.  
Catalogo BDD/000198/14



Figura 20. Locandina della rassegna Dreams Screams 2. Fringe Festival, Edimburgo 1992.  
Disegnata da Steven O'Neill.  
Immagine pubblicata in Vos, Lauren De, Graham Saunders, *Sarah Kane in Context*,  
Manchester University Press, 2010. p 33.

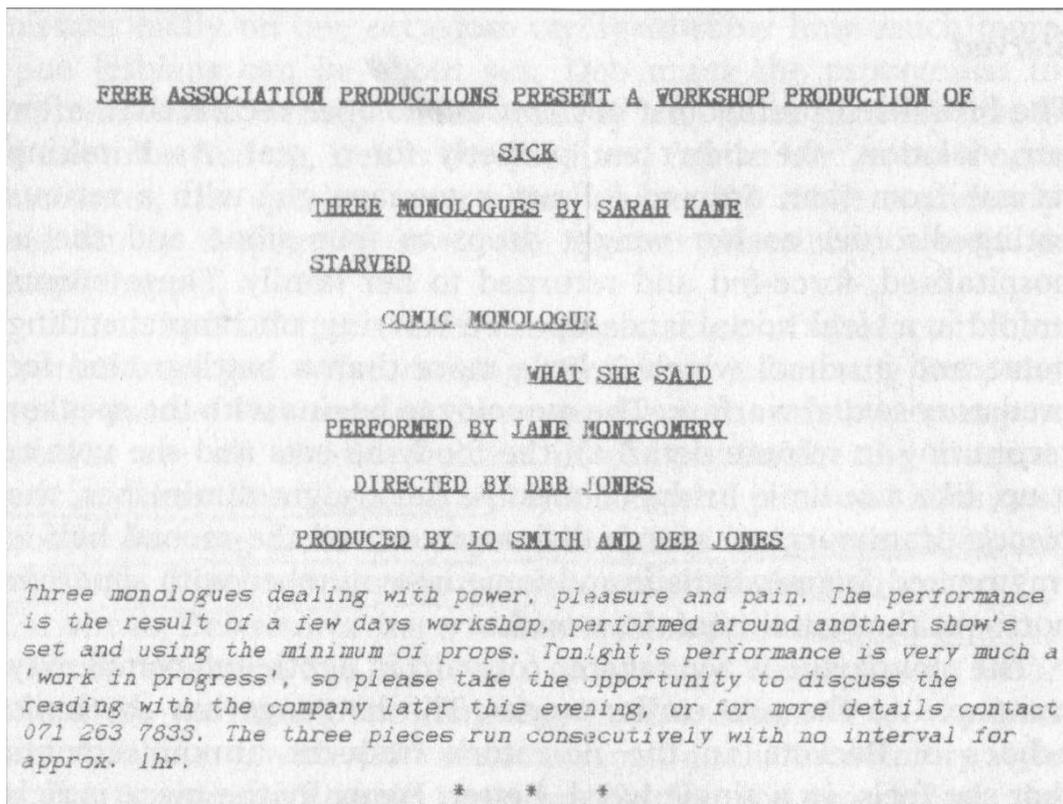


Figura 21. Programma di sala di *Sick: Three Monologues* scritti da Sarah Kane. Londra 1992.

Immagine pubblicata in Vos, Lauren De, Graham Saunders, *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, 2010. p 36.



Figura 22. Vignetta satirica sulla ricezione di *Blasted*. Pubblicata in *The Guardian*, gennaio 28, 1995.



Figura 23. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/603



Figura 24 Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/603



Figura 25. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/603



Figura 26. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/603



Figura 27. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/604



Figura 28. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/604



Figura 29. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/604



Figura 30. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/605



Figura 31. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/605



Figura 32. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/605



Figura 33. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia realizzata da Ivan Kyncl  
Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and  
PerformanceTHM/273/6/1/605



Figura 34. Fotografia di scena di *Blasted* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs 1995.  
Fotografia di Neil Libbert pubblicata in «Blasting back at the critics», *The Observer*, gennaio  
22, 1995

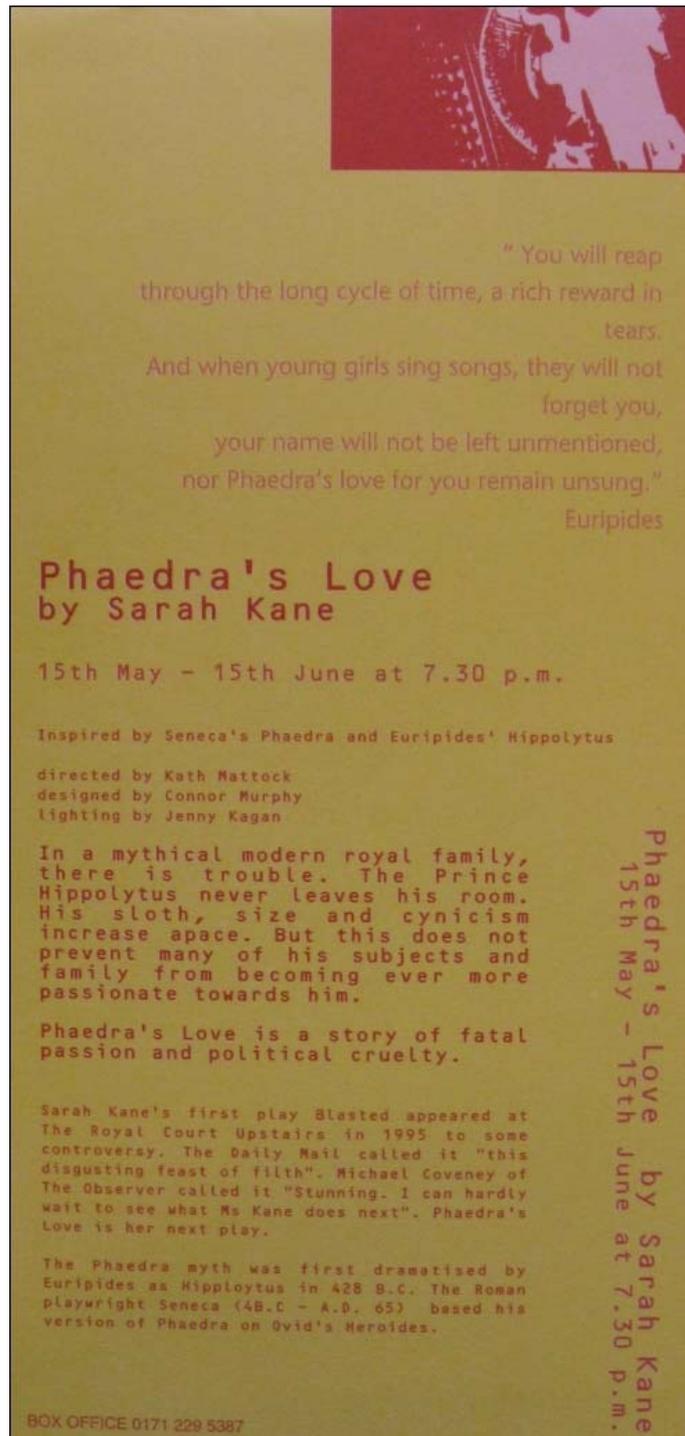


Figura 35. Programma di sala di *Phaedra's Love* di Sarah Kane. Archivio Paines Plough Theatre Company, depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/372/3/3/6

23RD OCTOBER – 22ND NOVEMBER AT 7:30PM (FINISHES AT 9:00PM)

# WOYZECK

IN A NEW VERSION BY WILLIAM FIENNES  
DIRECTED BY WILSON MILAM  
DESIGNED BY TIM MEAKER  
WITH MICHAEL SHANNON AS WOYZECK



**Woyzeck, a young soldier in a small German garrison town, is haunted by his own febrile imagination. His relationship with his young girlfriend Marie keeps him sane. But when that founders, Woyzeck moves slowly towards madness...**

Chicago-based director Wilson Milam and actor Mike Shannon, who collaborated so memorably on Tracy Letts' **Killer Joe** and **Bug**, return to present their own interpretation of the first masterpiece of modern drama.

Figura 36. Programma di sala della rassegna su Georg Büchner realizzata al Gate Theatre Londra 1997. Archivio del Gate Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance. Woyzeck at the Gate Theatre, production file.

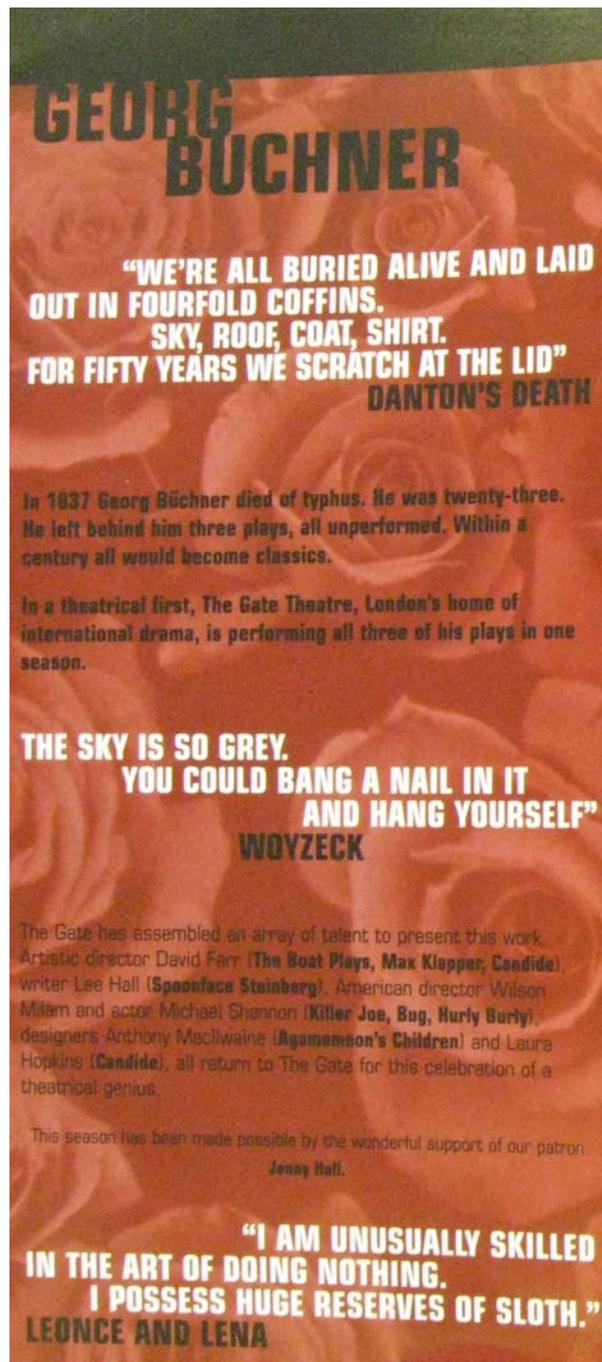


Figura 37. Programma di sala della rassegna su Georg Büchner realizzata al Gate Theatre Londra 1997. Archivio del Gate Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance. Woyzeck at the Gate Theatre, production file.

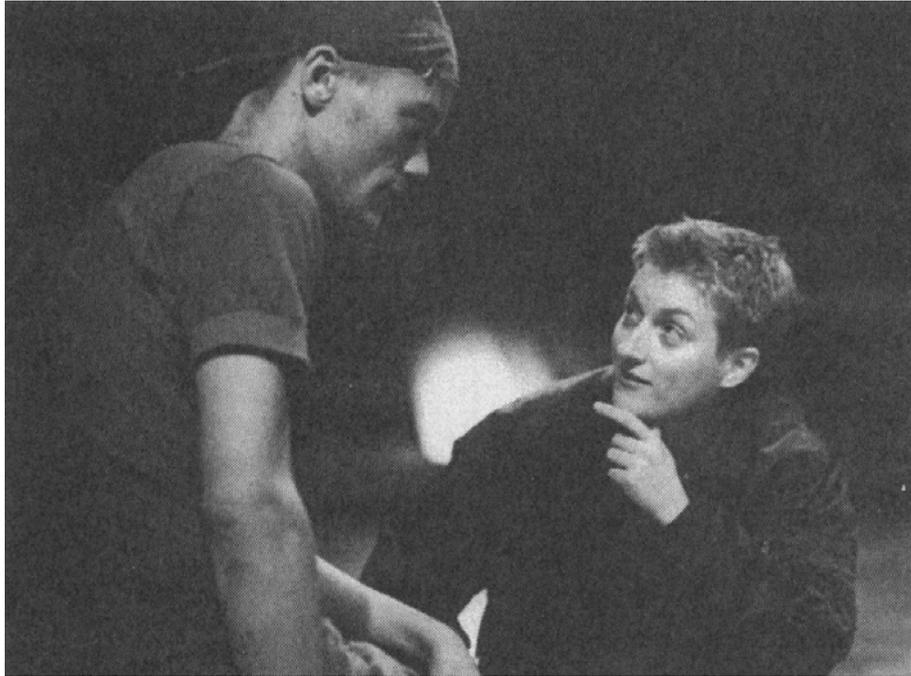


Figura 38. Sarah Kane e Michael Shannon durante le prove di *Woyzeck*, Gate Theatre 16 ottobre 1997. Immagine pubblicata in Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, Editoria & Spettacolo, 2005.



Figura 39. Fotografia di scena di *Cleansed* di Sarah Kane, Royal Court Theatre 1998. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/616

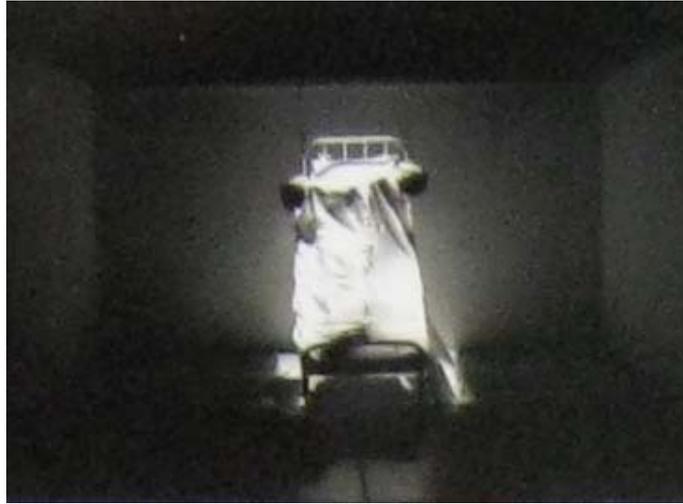


Figura 40. Fotografia di scena di *Cleansed* di Sarah Kane, Royal Court Theatre 1998. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/616



Figura 41. Fotografia di scena di *Cleansed* di Sarah Kane, Royal Court Theatre 1998. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/616

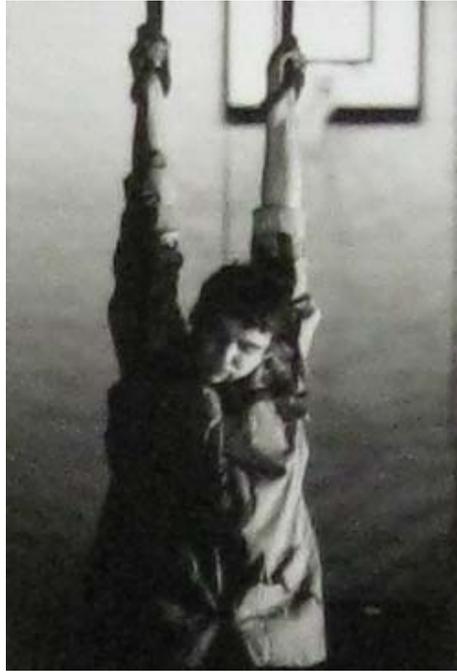


Figura 42. Fotografia di scena di *Cleansed* di Sarah Kane, Royal Court Theatre 1998. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/616



Figura 43. Sarah Kane con Vicky Featherstone, regista di *Crave* davanti al Traverse Theatre. Edimburgo 1998. Fotografia realizzata da Geraint Lewis. pubblicata in Ravenhill, Mark, «Obituary: Sarah Kane», *The Independent*, febbraio 23, 1999.



Figura 44. Fotografia di Scena della prima rappresentazione di *Crave* al *Royal Court* 1998. Pubblicata in Paul Taylor, «What's this? No severed limbs?», *Independent*, settembre 15, 1998



Figura 45. Fotografia di scena di *4.48 Psychosis* di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs Jerwood Foundation 2000. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/620



Figura 46. Fotografia di scena di 4.48 Psychosis di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs Jerwood Foundation 2000. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/620



Figura 47. Fotografia di scena di 4.48 Psychosis di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs Jerwood Foundation 2000. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/620



Figura 48. Fotografia di scena di 4.48 Psychosis di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs Jerwood Foundation 2000. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/620



Figura 49. Fotografia di scena di 4.48 Psychosis di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs Jerwood Foundation 2000. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/620



Figura 50. Fotografia di scena di 4.48 Psychosis di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs Jerwood Foundation 2000. Fotografia realizzata da Ivan Kyncl. Archivio fotografico del Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance THM/273/6/1/620



Figura 51. Fotografia di scena di 4.48 Psychosis di Sarah Kane, Royal Court Theatre Upstairs Jerwood Foundation 2000. Fotografia pubblicata in Rachel Halliburton, «Poetry of Despair», *Evening Standard*, giugno 30, 2000



## Bibliografia

### Studi critici e testi teatrali

- Adorno, Theodor W., *Dialettica negativa*, Giulio Einaudi Editore, 2013.
- Alonge, Roberto, Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro il Novecento*, vol. III, G. Einaudi, 2001.
- Aston, Elaine, Janelle Reinelt, *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, 2000.
- Baccolini, Raffaella, Vita Fortunati, Romana Zacchi, *Il teatro e le donne: forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, QuattroVenti, 1991.
- Baggis, Romeo De, «Bond e il suo Re», *Sipario*, vol. 317, ottobre 1972.
- Barber, Michael, *The making of the 1944 Education Act*, Cassell Educational Ltd., 1994.
- Barker, Howard, *Arguments for a Theatre*, Manchester University Press, 1997.
- Id., *Collected plays: Volume 1.*, London, Calder, 1994.
- Beckett, Samuel, *Teatro*, Paolo Bertinetti (a cura di), Torino, Einaudi, 2002.
- Beckett, Samuel, Carlo Fruttero, *Tre pezzi d'occasione: Pezzo di monologo; Dondolo; Improvviso dell'Ohio*, Einaudi, 1982.
- Bellati, Giovanna, *Aspetti e forme del tragico nel teatro europeo del Novecento*, Officina Ed., 2011.
- Bertinetti, Paolo, *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, 2003.
- Billingham, Peter, *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Leading Dramatists: Edgar, Etchells, Greig, Gupta and Ravenhill*, Bloomsbury USA, 2007.
- Billington, Michael, *State of the Nation: British Theatre Since 1945*, Faber & Faber, Limited, 2009.
- Blattes, Susan, Jean-Pierre Simard, « 'IN-YER-FACE: Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie Britannique», *Coup de Théâtre*, luglio 2002.
- Brook, Peter, *Il punto in movimento (1946-1987)*, Ubulibri, 1995.
- Id., *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Corsani, Mary, *Il nuovo teatro inglese*, Ugo Mursia Editore, 1997.
- Cousin, Geraldine, *Playing for Time: Stories of Lost Children, Ghosts and the Endangered Present in Contemporary Theatre*, Manchester University Press, 2007.

- Crisafulli, Lilla Maria, Keir Elam, *Manuale di letteratura e cultura inglese*, Bononia University Press, 2009.
- Cronin, James E., *New Labour's Pasts: The Labour Party and Its Discontents*, Pearson Education, 2004.
- D'Monte, Rebecca, Graham Saunders, *Cool Britannia?: British Political Drama in the 1990s*, Palgrave Macmillan, 2008.
- Dromgoole, Dominic, *The full room: an A-Z of contemporary playwriting*, Methuen, 2000.
- Earnest, Steve, «4:48 Psychosis (review)», *Theatre Journal*, vol. 57, fasc. 2, 2005, pp. 298–300.
- Eddershaw, Margaret, *Performing Brecht*, Routledge, 2002.
- Ferrone, Siro, «Dramaturgia e ruoli teatrali», *Il castello di Elsinore*, vol. , fasc. 3, 1988.
- Gorney, Howard, *The Theatre Workshop story*, London, E. Methuen, 1981.
- Guccini, Gerardo, «Per una fisiologia del testo, ovvero il primato dell'actio», *Prove di drammaturgia : rivista di inchieste teatrali.*, vol. XVI, fasc. 1, giugno 2010.
- Hadley, Louisa, Elizabeth Ho, *Thatcher and After: Margaret Thatcher and Her Afterlife in Contemporary Culture*, Palgrave Macmillan, 2010.
- Hauser, Arnold, *Storia sociale dell'arte: Rococò, neoclassicismo, romanticismo, arte moderna e contemporanea*, vol. II, Einaudi, 1964. [http.](http://)
- Holdsworth, Nadine, Mary Luckhurst, *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, John Wiley & Sons, 2008.
- Hunt, Albert, *Peter Brook*, Cambridge University Press, 1995.
- Jenkins, Peter, *Mrs. Thatcher's revolution: the ending of the socialist era*, Harvard University Press, 1989.
- Kane, Sarah, *Complete plays*, London, Methuen, 2001.
- Id., *Tutto il teatro*, Einaudi, 2000.
- Kenyon, Mel, «Sarah Kane edupack», Intervista di Simon Stephens, s.d. Royal Court Theatre's [archive.](https://moodle.roehampton.ac.uk/pluginfile.php/13597/mod_resource/content/0/sarah_kane_edupack.pdf)  
[https://moodle.roehampton.ac.uk/pluginfile.php/13597/mod\\_resource/content/0/sarah\\_kane\\_edupack.pdf](https://moodle.roehampton.ac.uk/pluginfile.php/13597/mod_resource/content/0/sarah_kane_edupack.pdf).
- Kodrová, Ida, Ivo Čermák, «Precursors to Suicide in Life and Works of Sylvia Plath and Sarah Kane», Institute of Psychology, Academy of Sciences, Czech Republic, s.d.
- Leach, Robert, *Theatre workshop: Joan Littlewood and the making of modern British theatre*, University of Exeter Press, 2006.

- Little, Ruth, Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre: Inside Out*, Oberon Books, 2007.
- Luckhurst, Mary, *A companion to modern British and Irish drama, 1880-2005*, Malden, MA; Oxford, Blackwell Pub., 2006.
- Luckhurst, Mary, Jane Moody, *Theatre and Celebrity in Britain 1660-2000*, Palgrave Macmillan, 2005.
- MacColl, Ewan, «The Grass Roots of Theatre Workshop», *Theatre Quarterly*, vol. 3, fasc. 9, 1973.
- Matilla, J.M., *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008.
- Middeke, Martin, Peter Paul Schnierer, Aleks Sierz, *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, A&C Black, 2011.
- Milling, Jane, Peter Thomson, Joseph W. Donohue, *The Cambridge History of British Theatre 3 Volume Hardback Set*, CAMBRIDGE University Press, 2005.
- Milopulos, D., *Teatro scozzese*, Ubulibri, 2007.
- Nancy, Jean-Luc, *La partición de las artes*, Editorial Pre-Textos, 2013.
- Neill, Alexander S., *I ragazzi felici di Summerhill*, Red Edizioni, 2012.
- Patterson, Michael, *Strategies of political theatre post-War British playwrights*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2003.
- Peacock, D. Keith, *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Publishing Group, 1999.
- Puppa, Paolo, Alessandra De Martino, *Differences on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Quadri, Franco, *Sulle tracce di Pina Bausch: l'opera di un'artista raccontata al Premio Europa per il teatro : con una sezione dedicata al Royal court theatre Premio Europa nuove ...*, Ubulibri, 2002.
- Ranc, Gaëlle, «The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane», 2002. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr0.html>.
- Rancière, Jacques, *Il disagio dell'estetica*, ETS, 2009.
- Id., *Le partage du sensible: esthétique et politique*, La Fabrique éd., 2000.
- Rebellato, Dan, «Playwriting and globalisation: Towards a site-unspecific theatre», *Contemporary Theatre Review*, vol. 16, fasc. 1, 2006, pp. 97–113.
- Id., «Sarah Kane: an Appreciation», *New Theatre Quarterly*, vol. 15, fasc. 03, 1999, pp. 280–281.

- Rebellato, Dan, Graham Eatough, David Grieg, *The Suspect Culture Book*, Oberon Books, 2013.
- Restivo, Giuseppina, *La nuova scena inglese, Edward Bond*, G. Einaudi, 1977.
- Reynolds, Simon, *Post punk 1978-1984*, Isbn Edizioni, 2010.
- Id., *Retromania*, Isbn Edizioni, 2011.
- Roberts, Philip, *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge University Press, 1999.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Critique du théâtre: de l'utopie au désenchantement*, Circé, 2000.
- Saunders, Graham, *About Kane: the Playwright & the Work*, Faber and Faber, 2009.
- Id., «“Just a Word on a Page and there is the Drama.” Sarah Kane’s Theatrical Legacy», *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, fasc. 1, 2003, pp. 97–110.
- Id., *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, Editoria & Spettacolo, 2005.
- Savage, Jon, *Il sogno inglese. I Sex Pistols e il punk rock*, Arcana, 2005.
- Schechter, Joel, *Popular Theatre: A Sourcebook*, Routledge, 2003.
- Sierz, Aleks, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo*, Editoria & Spettacolo, 2006.
- Id., *Modern British Playwriting: the 90s: Voices, Documents, New Interpretations*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2012.
- Id., *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, A&C Black, 2011.
- Simard, Jean-Pierre, «KOLTES ET les AMERIQUES KEENE-KANE LA RESURGENCE», *Coup de Théâtre*, vol. 22, 2008 2007.
- Stephenson, Heidi, Natasha Langridge, *Rage and reason: women playwrights on playwriting*, Methuen, 1997.
- Szondi, Peter, Cesare Cases, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, Einaudi, 2000.
- Tompson, Keith, *Under Siege: Racial Violence in Britain*, Keith Teare, 1988.
- Tricomi, Flavia, *Estetica e psicoanalisi*, Rubbettino Editore, 2001.
- Tycer, Alicia, «“Victim. Perpetrator. Bystander”»: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s 4.48 Psychosis», *Theatre Journal*, vol. 60, fasc. 1, 2008, pp. 23–36.
- Unstead, R. J., *A Century of Change: 1837--today*, A. & C. Black, 1967.
- Villa, Carlo, *Brit pop. Piccola enciclopedia (1990-1997)*, Giunti Editore, 1997.
- Visniec, Matéï, *Drammi di resistenza culturale: I cavalli alla finestra-La donna come campo di battaglia*, Titivillus, 2009.
- Vos, Lauren De, Graham Saunders, *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, 2010.

Vos, Laurens De, *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011.

Wallace, Clare, *Monologues: theatre, performance, subjectivity*, Litteraria Pragensia, 2006.

Wardle, Irving, *The Theatres of George Devine*, Taylor & Francis, 1979.

## **Emerografia**

Alberge, Dalya, «Show goes on for “disgusting” play», *The Times*, gennaio 20, 1995.

Armitstead, Claire, «No pain, no Kane», *The Guardian*, aprile 29, 1998.

Basset, Kate, «Bloodbath at the court of copulation», *The Times*, maggio 22, 1996.

Bayley, Clare, «“A very angry young woman”», *The Independent*, gennaio 1995.  
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html>.

Benedict, David, «What Sarah did next», *The Independent*, maggio 15, 1996.

Billington, Michael, «Exuberant Icelanders Earn Place in Young Genius Season», *The Guardian*, ottobre 13, 2005.

Id., «How do you judge a 75-minute suicide note?», *The Guardian*, giugno 2000.

Id., «John Arden: a playwright ahead of his time», *The Guardian*, s.d., par. Stage.  
<http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2012/apr/02/john-arden-serjeant-musgraves-dance>.

Id., «Review of Crave», *Guardian*, agosto 15, 1998.

Id., «The good fairies desert the Court’s theatre of the absurd», *The Guardian*, gennaio 20, 1995.

Boggan, Steve, «Hospital let playwright repeat her bid», *Independent*, settembre 23, 1999.

Bond, Edward, «A blast at our smug theatre», *The Guardian*, gennaio 28, 1995.

Cavendish, Dominic, «Unhinged», *The Independent*, ottobre 27, 1997.

Chaillet, Ned, «Victory», *Wall Street Journal*, aprile 26, 1983.

Churchill, Caryl, «A bold imagination for action», *The Guardian*, gennaio 25, 1995.

Clapp, Susannah, «Blessed are the bleak: Sarah Kane’s 4.48 Psychosis is a declaration of suicide - it’s also beguiling and arresting», *The Observer*, luglio 2000.

Coveney, Michael, «John Arden obituary», *The Guardian*, marzo 30, 2012, par. Stage.  
<http://www.guardian.co.uk/stage/2012/mar/30/john-arden>.

Id., «S.T.», *The Observer*, febbraio 5, 1995.

Craig, Olga, «Has Sarah's death taught them nothing?», *The Sunday Telegraph*, luglio 9, 2000.

Crimp, Martin, Paul Godfrey, Meredith Oakes, «Blasted: a savage play looks beyond indifference to a savage world», *The Guardian*, gennaio 23, 1995.

Doughty, Louise, «S.T.», *Mail on Sunday*, gennaio 22, 1995.

Id., «S.T.», *Mail on Sunday*, gennaio 29, 1995.

Elison, Mike, Alex Bellos, «Blasted: a deeply moral and compassionate piece of theatre or simply a disgusting feast of filth?», *The Guardian*, gennaio 20, 1995.

Farr, David, «"Walking into her rehearsal was like entering a religion"», *The Telegraph*, ottobre 2005. <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3647457/Walking-into-her-rehearsal-was-like-entering-a-religion.html>.

Gordon, Giles, «Victory», *Spectator*, aprile 26, 1983.

Greig, David, «Truthful exploration of abuse», *The Guardian*, gennaio 24, 1995.

H, R, «Blasted», *Sunday Times*, gennaio 22, 1995.

Halliburton, Rachel, «Poetry of Despair», *Evening Standard*, giugno 30, 2000.

Hattenstone, Simon, «A sad hurrah», *The Guardian*, luglio 1, 2000.  
<http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage>.

Hemming, Sarah, «Blasted by violence», *Financial Times*, gennaio 23, 1995.

De Jongh, Nicholas, «Crave», *Evening Standard*, agosto 24, 1998.

Id., «The banquet of horrors», *Evening Standard*, maggio 7, 1998.

Jongh, Nicholas de, «Victory», *Mail on Sunday*, aprile 26, 1983.

Kane, Sarah, «The only thing I remember is ...», *Guardian*, agosto 13, 1998.

Langton, James, «Kindly leave the stage», *Sunday Telegraph*, gennaio 22, 1995.

Macdonald, James, «Blasting back at the critics», *The Observer*, gennaio 22, 1995.

Marmion, Patrick, «There's method in his madness», *Evening Standard*, ottobre 29, 1997.

Morley, Sheridan, «'4.48 Psychosis', a Prophecy», *International Herald Tribune*, luglio 5, 2000.

Id., «Victory», *Punch*, aprile 26, 1983.

N, S, «Killer thriller shows how to do it», *Daily Mail*, gennaio 27, 1995.

Id., «Phaedra's Love», *Sunday Times*, maggio 26, 1996.

Nightingale, Benedict, «The strong goodbye», *The Times*, s.d., 30 June 2000 edizione.

- O'Connell, Vincent, «Letters», *The Guardian*, febbraio 25, 1999.  
<http://www.guardian.co.uk/news/1999/feb/25/guardianobituaries#history-link-box>.
- Peter, John, «Alive when kicking», *Sunday Times*, gennaio 29, 1995.
- Ponte di Pino, Oliviero, «Intimo sado-maso», *Diario*, agosto 2, 2002.
- Ravenhill, Mark, «Obituary: Sarah Kane», *The Independent*, febbraio 23, 1999.  
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>.
- Spencer, Charles, «Is there a Psychiatrist in the house?», *The Telegraph*, maggio 21, 1996.
- Id., «Night the theatre critics cracked», *Daily Telegraph*, gennaio 19, 1995.
- Id., «Severed limbs don't make you cutting-edge», *Daily Telegraph*, maggio 8, 1998.
- Stringer, Robin, «Walk-outs at Royal Court "atrocious" play», *Evening Standard*, gennaio 19, 1995.
- Taylor, Paul, «A suicide note that is extraordinarily vital», *Independent*, giugno 30, 2000.
- Id., «What's this? No severed limbs?», *Independent*, settembre 15, 1998.
- Tinker, Jack, «This disgusting feast of filth», *The Guardian*, gennaio 19, 1995.
- Wroe, Nicholas, «Britain's Brecht», *The Guardian*, gennaio 3, 2004, par. Stage.  
<http://www.guardian.co.uk/stage/2004/jan/03/theatre.stage>.

## Archivi

Theatre Collection University of Bristol.

Royal Court Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance

Archivio del Gate Theatre depositato nel V&A Department of Theatre and Performance.

## Sitografia

- Fisher, Iain, «Sarah Kane», s.d. <http://www.iainfisher.com/kane.html>.
- Hunka, George, «Photo gallery: Sarah Kane in Victory», *Superfluties Redux*, s.d.  
<http://www.superflutiesredux.com/2011/11/28/photo-gallery-sarah-kane-in-victory/>.
- Pino L'Abbadessa, «Sarah Kane work in progress 2014», *Pino L'Abbadessa*, s.d.  
<http://pinolabbadessa.wordpress.com/2014/02/09/sarah-kane-work-in-progress-2014/>.
- Sierz, Aleks, «IN-YER-FACE THEATRE», s.d. <http://www.inyerface-theatre.com/>.

«Compagnia Pippo Delbono - Gente di plastica», s.d. <http://www.pippodelbono.it/teatro-spettacoli-teatrali-compagnia-pippo-del-bono/item/25-gente-di-plastica.html>.

«English Stage Company/Royal Court Theatre Archive. Catalogue of records in the V&A Department of Theatre and Performance», s.d. <http://www.vam.ac.uk/vastatic/theatre/archives/thm-273f.html>.

«Mujeres malditas online - RTVE.es A la Carta», *RTVE.es*, maggio 11, 2011. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/mujeres-malditas/>.

«Ofelia 4e48 | Stefano Cenci», s.d. <http://www.stefanocenci.org/ofelia4e48/>.

«“Plays are humans that you can never work out”», *Lincolnshire Echo*, s.d. <http://www.lincolnshireecho.co.uk/Plays-humans-work/story-15586546-detail/story.html>.

«Suicide Note from Palestine | The Freedom Theatre», s.d. <http://www.thefreedomtheatre.org/productions/suicide-note-from-palestine/>.

*Synthesis Recognition*, 2011. [http://www.youtube.com/watch?v=i0ODfYoY3ZU&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=i0ODfYoY3ZU&feature=youtube_gdata_player).