

# IL DISCORSO DELLA FOLLIA NELL'OPERA DI SARAH KANE

*Fabio Contu*

*Universidad de Sevilla*

## 1. PREMESSA

Sarah Kane presentava *4.48 Psychosis*, la sua ultima opera teatrale, scritta poco prima di suicidarsi -il 20 febbraio 1999, a soli 28 anni- come un viaggio nella depressione psicotica e nella percezione della realtà che essa provoca, ma l'opera si rivela essere molto più di questo: è un vero e proprio manifesto poetico. La visione del mondo che ne emerge, costruita attraverso la lente della psicosi (il disturbo bipolare, di cui era affetta), è distorta -come, di primo acchito, saremmo portati a pensare- o è, al contrario, nitida in una misura però insostenibile?

La ricerca espressiva del controverso teatro di quest'autrice, fondato su un progressivo rifiuto delle forme tradizionali e sull'utilizzo di un linguaggio minuzioso ma anche visionario, ci permette di suddividerne l'opera in due filoni successivi: il primo è segnato da impennate di violenza parossistica e iperrealistica, ma dal fine catartico; il secondo tende alla dissoluzione di tutti gli stilemi tipici del teatro (legame con un *plot* preciso, determinatezza di genere e numero dei personaggi, precisione delle indicazioni di scena), per sublimare il dolore espresso in un *teatro di poesia* che dà dignità di discorso proprio alle parole della follia. Attraversando la parabola biografica e artistica della Kane, tenteremo di ricostruire l'evoluzione del suo teatro verso la poetica espressa nelle ultime opere: *Crave* e, soprattutto, *4.48 Psychosis*.

## 2. IL PRIMO FILONE: LO *IN-YER-FACE STYLE*

### 2.1 Sotto il segno della diversità: la formazione e *Sick*

Sarah Kane nasce il 3 febbraio 1971 in una famiglia piccolo-borghese della provincia inglese. I genitori sono entrambi giornalisti e devoti evangelici, della setta dei "cristiani rinati". Il padre è caporedattore del "Daily Mirror" (uno dei più importanti *tabloid* inglesi) per l'area orientale ed è una figura -la sua-, che Sarah non amerà, nel corso della propria vita. (Cfr. Scarlini, 2014) La madre si licenzia per accudire lei e il fratello. Il suo luogo di nascita è Brentwood, nell'Essex, e la sua educazione, che si svolge in scuole

confessionali legate al culto evangelico, si basa su un'idea di fede come elemento che deve essere fortemente condiviso nella famiglia. Frequenta la Shenfield High School, dove entra a far parte del gruppo teatrale scolastico, facendo la regista di opere di Čechov e Shakespeare. La passione per il Teatro diviene presto dirompente per lei, tanto che non si preoccupa anche di marinare la scuola per poter fare l'assistente regista in una produzione del Soho Polytechnic. Dopo il diploma va all'Università di Bristol, dove si laurea con lode in Teatro, nel 1992 (quindi molto giovane, all'età di ventuno anni), e con tutte le intenzioni di diventare attrice. Sul piano personale (più che su quello accademico), quello di Bristol è un periodo felice, per Sarah: diviene molto popolare tra gli studenti, animando la vita sociale e ludica dell'ateneo, e vivendo serenamente la propria omosessualità.

Nonostante il talento di attrice e regista, Sarah cambia la sua idea iniziale e decide di indirizzarsi verso la scrittura, esordendo nel 1994 (a ventitré anni), con *Sick*, una trilogia di monologhi, rappresentati la prima volta a Edimburgo, i cui temi sono lo stupro, la bulimia e la sessualità. Da Bristol, però, decide di passare all'università di Birmingham, da sempre legata agli studi sul teatro, per seguire il corso di drammaturgia di David Edgar -drammaturgo che ha avuto una vasta fama, nell'Inghilterra degli anni Settanta e Ottanta, con *pièce* legate all'impegno politico e sociale-, che, in verità, non apprezza: "I periodi che lei passa a Birmingham -spiega Luca Scarlini- saranno sempre considerati da lei come per nulla ispiranti." (Scarlini, 2014)

In realtà, il problema non è solo nei confronti di Edgar, ma rispetto alla struttura universitaria in generale, che lei sente come troppo normativa, un limite allo spazio per la sperimentazione e per altre visioni del teatro. In particolare, lo studio accademico non le permette la sperimentazione pratica della scrittura drammatica, motivo per cui considera che l'università di Birmingham l'abbia distrutta come drammaturga.

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. (Saunders, 2009: 98)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> "Il problema che ho avuto con il corso è stato lo stesso che ho avuto a [l'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 fatte, inventare nuovi modi di rappresentazione. Quindi, rimanere seduta in seminari a discutere sulla struttura in tre atti mi ha completamente spento." (Eccetto dove sia diversamente indicato, le traduzioni riportate nelle note sono tutte mie)

In effetti, sul piano strutturale, l'elemento che, prima d'ogni altro, distingue la Kane anche dai suoi contemporanei sta proprio nel rifiuto della classica "struttura in tre atti", ovvero il fatto che l'opera debba avere una storia definita -che prima pone tutte le proprie basi (primo atto), poi le svolge e le complica (secondo atto) e, infine, le porta a una coerente conclusione (terzo atto)- e personaggi altrettanto definiti che interagiscono dialetticamente tra di loro. Tale rifiuto non lo troviamo espresso in blocco fin dagli esordi, ma al tempo di *4.48 Psychosis* sarà già interamente raggiunto e potrà essere considerato la cifra stilistica della Kane, tanto che Olga Kruglova, per esempio, definisce il teatro di quest'autrice proprio come una "*opposition to the typical three-act-drama*"<sup>2</sup> (Kruglova, 2010: 10). Studiando teatro, però, Sarah trova, nella lettura autonoma e nella rappresentazione, i propri maestri, gli autori della tradizione britannica recente che lei ritiene essere coloro che l'hanno ispirata realmente, nella propria scrittura. In primo luogo, Samuel Beckett. Di lui, affermerà Sarah:

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 Ibsen in termini di situazione, combinato con la capacità di Beckett di andare dritto al cuore di quello che dice. (Saunders, 2005: 20)

Poi, Edward Bond, autore di *Saved* (1965)<sup>3</sup>, che nelle vicende degli esordi di Sarah avrà un ruolo importante, Howard Brenton<sup>4</sup> e Howard Barker, un drammaturgo che, come lei, avrà fama di essere controverso e rivoltoso<sup>5</sup> e che, infatti, negli anni verrà ostracizzato dall'*establishment* inglese, tanto da indurlo a porre la propria residenza artistica in Olanda (cfr. Biçer, Winter 2011 e Scarlini, 2014). A questi, poi, va aggiunto

---

<sup>2</sup> "*contrapposizione al classico dramma-in-tre-atti*".

<sup>3</sup> Tema forte del teatro di Bond è la facile mutevolezza dei valori sociali. L'attenzione è puntata sui fenomeni dell'alienazione, della violenza e del potere. Nelle opere più recenti ha affrontato la controversa questione della figura e del ruolo del poeta nella società e i suoi rapporti con la classe egemone. *Saved* impressionò il pubblico con un ritratto impietoso della vita squallida e violenta di un gruppo di operai londinesi che arriva a compiere l'atto mostruoso della lapidazione di un bambino nella sua culla.

<sup>4</sup> Autore noto in Inghilterra per aver scritto lavori al vetriolo, come *Brassneck* (1973), *The Churchill Play* (1974) e *The Romans in Britain* (1980). Quest'ultima, in particolare, diede scandalo per le analogie che tracciava tra l'invasione romana della Britannia del 54 d.C. e la presenza militare inglese in Irlanda del Nord.

<sup>5</sup> Barker stesso descrive il proprio lavoro con l'espressione "Teatro della Catastrofe": i suoi temi sono la violenza, la sessualità perversa e la sete di potere, come emerge chiaramente in *The Bite of the Night* (1986) e in *Scenes from an Execution* (1990).

il drammaturgo tedesco dell'Ottocento Georg Büchner<sup>6</sup>, di cui, nel 1997, Sarah dirigerà *Woyzeck*.

Fin dall'inizio, quindi, Sarah manifesta con forza la necessità di esprimere, col teatro, più compiutamente se stessa, soprattutto in una fase delicata della propria vita, in cui comincia anche a soffrire di una forte depressione maniacale determinata da un disturbo bipolare, malattia che la tormenterà per sempre (cfr. Pappalardo, 2002). Afferma, infatti: "I've only ever written for myself. To be honest, I've only ever written to escape from hell- and it's never worked- but at the other end of it when you sit there and watch something and think that's the most perfect expression of the hell that I felt then maybe it was worth it." (Rebellato, 1998)<sup>7</sup>

Fin dalla sua prima giovinezza, quello della depressione viene riconosciuto come problema medico da diversi specialisti e, nel corso della propria vita, Sarah stessa richiederà svariati ricoveri presso cliniche di vario tipo. Coerentemente con le caratteristiche del disturbo bipolare, la vita di Sarah è legata, quindi, a momenti assai diversi tra di loro: momenti di lavoro anche intenso e, dall'altra parte, momenti di separazione dalla realtà e abbandono.

## 2.2 Il contesto e l'esordio: *Blasted*

Il Teatro inglese era stato un riferimento fondamentale in Europa fin dagli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta e Settanta, soprattutto in virtù del fenomeno della cosiddetta *Angry Generation*<sup>8</sup>, che aveva influenzato anche il cinema inglese, facendo da ispirazione alla corrente del *Free Cinema*<sup>9</sup>. Tuttavia, a fine anni Settanta, aveva

---

<sup>6</sup> Il drammaturgo tedesco dell'Ottocento impose una clamorosa sterzata alla drammaturgia con tre sole opere prima di morire giovanissimo, a ventitré anni. *Woyzeck* (lasciato incompiuto per la morte dell'autore, nel 1837, e rappresentato, per la prima volta, nel 1913) è un dramma aperto, senza divisione in atti, ma in scene dalla struttura frammentata, che narra la vita del soldato Franz Woyzeck, che cerca in tutti i modi di sostenere la sua compagna Marie (non sono sposati) e il loro figlio. Per guadagnare qualche soldo in più, egli diventa cavia di un dottore per alcuni esperimenti. Marie però lo tradisce con un ufficiale. Il crescente sospetto di Woyzeck viene attizzato da un suo nemico, finché non sorprende Marie e il suo amante a un ballo presso una taverna. La sua follia lo porta ad attaccare l'ufficiale, ma infine la voce delle sue allucinazioni gli dice di uccidere la donna.

<sup>7</sup> "Io ho sempre scritto solo per me stessa. A dire il vero, ho sempre scritto solo per fuggire dall'Inferno, e non ha mai funzionato. Ma il fatto è che, quando ci sei dentro e pensi: «Bene, questa è l'espressione più perfetta dell'Inferno che io abbia mai sentito», allora forse vale la pena scriverne."

<sup>8</sup> Gli *Angry Young Men* erano i giovani drammaturghi come John Osborne (la definizione stessa, data dalla critica agli autori, deriva dal suo testo *Look Back in Anger*, del 1956) e Harold Pinter, che esordisce nel 1957 con *The Room*: essi descrivono con furore l'alienazione sociale -con le sue conseguenze morali ed esistenziali- del secondo dopoguerra inglese, da un punto vista politico radicale, quando non anarchico.

<sup>9</sup> Il *Free Cinema* emerse a metà degli anni Cinquanta e il nome gli fu dato dal regista Lindsay Anderson, nel 1956. I loro film erano personali, poetici, anticonformisti nell'uso del sonoro e della narrazione, e raccontavano storie di gente normale (le giovani generazioni, l'ambiente della *working class*), di cui rappresentavano empaticamente il punto di vista. Registi-cardine della corrente, oltre ad Anderson, erano

incontrato una stagione di crisi. Chiuso, a causa della sopravvenuta crisi economica, il tempo delle utopie sessantottine, era giunto il momento dei conservatori, dei tagli alla spesa pubblica e delle privatizzazioni: l'epoca, insomma, inaugurata da Margaret Thatcher e fedelmente proseguita, lungo quasi tutti gli anni Novanta, dal suo successore, il conservatore John Major. E quell'epoca aveva naturalmente tagliato i finanziamenti ai teatri e aveva risolutamente contrastato tutte quelle scene culturali che proponessero lavori che parlavano in modo diretto ed esplicito della realtà<sup>10</sup>.

Questo è il contesto da cui Sarah Kane proviene e nel quale cresce e si forma. Naturalmente, tanto i temi quanto -come vedremo- il carattere delle sue opere, fanno valere, per lei e per altri autori a lei vicini (sebbene più dal punto di vista cronologico, che sul piano stilistico), come Martin Crimp -di fatto più grande d'età- e Mark Ravenhill, l'idea di una *New Angry Generation*. (Cfr. Biçer, Spring 2011) La critica spesso ricorre agli stessi frustrati stereotipi: la *New Angry Generation* sarebbe stata la risposta esplosiva dei giovani drammaturghi, all'epoca in cui, sotto il governo Major, si protraeva il conformismo conservatore di marca thatcheriana.

Certo, la presenza di Sarah Kane nella scena inglese è stata repentina e folgorante. I tre atti unici di *Sick* attirano su di lei l'attenzione di Mel Kanyon, una agente teatrale che confida nel suo destino e fa di lei la sua nuova assistita<sup>11</sup>, e Sarah comincia a lavorare a una prima idea di testo, che sarà la prima ispirazione del suo lavoro d'esordio: *Blasted*.

*Blasted* è presentato, il 12 gennaio del 1995, alla Royal Court Theatre Upstairs (la sala piccola del teatro, da ottantacinque posti), nell'ambito della politica di sostegno alla giovane drammaturgia inglese compiuta in quel teatro. Il regista è James Macdonald, che ha una sua specifica presenza nel mondo teatrale britannico come specialista di testi nuovi e nuovissimi, il quale di fatto propone un lavoro che suscita un'attenzione inaudita, provocando scandalo, accuse moralistiche di oscenità e polemiche di straordinaria violenza, ma diventando (anche in virtù di tutto questo) una vera e propria

---

Tony Richardson e Karel Reisz. Eco dell'influenza del *Free Cinema* si possono riscontrare su molti cineasti europei (tra i quali, Roman Polanski, Ken Russell, Michelangelo Antonioni e Stanley Kubrick).

<sup>10</sup> In ambito cinematografico, val la pena di ricordare che il governo inglese decide di sostenere il cosiddetto *Heritage Cinema* -finanziando operazioni cinematografiche come il pluripremiato *Chariots of Fire*, diretto da Hugh Hudson nel 1981, o *A Passage to India*, diretto da David Lean nel 1985, fino a certi impeccabili film di James Ivory come *A Room with a View*, del 1985-, col fine di rilanciare il mito della *Britishness*. Contemporaneamente, alcuni cineasti come Ken Loach, Derek Jarman e Peter Greenaway decidono di andare contro questa tendenza (anche politica), rielaborando in forme alternative il rapporto con la tradizione e inserendo il confronto con l'eredità culturale britannica nel contesto di un cinema sperimentale, che esprime una corrosiva ridefinizione della *Englishness*, influenzata anche dalle sottoculture giovanili dell'epoca (quella *punk*, in primo luogo).

<sup>11</sup> Nel mondo teatrale britannico, gli agenti hanno un peso inimmaginabile rispetto quello che hanno nella tradizione italiana, come *agit-prop* degli autori che rappresentano.

pietra miliare nel teatro inglese, anche perché lo spettacolo, nel primo *round* di rappresentazioni è stato visto a mala pena da mille persone (Cfr. Scarlini, 2014), ma milioni di persone in Gran Bretagna ne sentono parlare, poiché la polemica scatta immediatamente, in tutti media.

Lo spettacolo racconta di Ian, un giornalista di mezza età che sembra dover morire il quale invita Cate -una ragazzina ritardata con cui sembra essere legato da tempo- nella sua stanza d'albergo per essere confortato nelle sue ultime ore. La loro relazione si configura da subito come di amore-odio: lui vorrebbe fare l'amore con lei, ma lei lo rifiuta. Tuttavia, in questo rapporto ci sono continui ribaltamenti: Ian è a volte crudelissimo e razzista e altre volte dolce e sensibile, sebbene sempre cinico e disincantato; Cate, invece, è una ragazzina molto ingenua, ma anche molto premurosa e, contemporaneamente, decisa nel rifiutare Ian, sebbene, in qualche modo, lo ami. Nei suoi momenti di crudeltà, Ian umilia e terrorizza Cate, finché fa irruzione un Soldato armato che trasforma il luogo in un campo di battaglia bosniaco, fino allo stupro del soldato sul giornalista e a un finale scandito da defecazioni e cannibalismo. Come ha giustamente notato Oliviero Ponte di Pino:

In quest'opera, Sarah se la prende anche con lo scandalismo dei mass media, anche se non riuscirà mai a scrollarsi di dosso la loro pruriginosa curiosità. *Blasted*, infatti, inizia come un'avventura d'amore in un albergo di Leeds e finisce in una scena di massacro e atrocità in Bosnia. Cioè, la violenza che ci entra in casa con il telegiornale è la stessa che esercitiamo e subiamo ogni giorno, nella vita quotidiana, nei sentimenti, nel sesso. L'orrore per quel che fanno gli altri e per quel che facciamo di noi è lo stesso. (Ponte di Pino, 1999)

I telegiornali parlano lungamente di Sarah Kane e danno la parola a Jack Tinker, critico teatrale del "Daily Mail" che, inferocito, la attacca scrivendo una recensione furibonda, destinata a rimanere negli annali della stampa inglese, nella quale descrive *Blasted* come una "disgustosa sagra della schifezza" ("This disgusting feast of filth". Tinker, 1995), affermando che la *pièce* è orribile, pornografica, che deve assolutamente essere cancellata. Scrive: "I was utterly and entirely disgusted by a play which appears to know no bounds of decency yet has no message to convey by way of excuse"<sup>12</sup> (Idem), per cui la giudica "[...] utterly without dramatic merit"<sup>13</sup> e conclude che "The play becomes so risible that the only thing to do is laugh"<sup>14</sup>. A Tinker fa eco John Gross, critico teatrale del "Sunday Telegraph", che definisce lo spettacolo "[...] a

---

<sup>12</sup> "Sono stato assolutamente e completamente disgustato da uno spettacolo che sembra non conoscere limiti di decenza, né ha la giustificazione d'avere un messaggio da comunicare."

<sup>13</sup> "[...] del tutto priva di valore drammatico."

<sup>14</sup> "Lo spettacolo è così ridicolo che l'unica cosa da fare è mettersi a ridere."

gratuitous welter of carnage, cannibalism, male rape, eye gouging and other atrocities” (Gross, 1995)<sup>15</sup>, e contro *Blasted* si schiera anche Charles Spencer, che sulle colonne del “Daily Telegraph” definisce lo spettacolo talmente disturbante che “[...] hardened theatre critics looked in danger of parting company with their suppers.” (Spencer, 1995)<sup>16</sup>

I parallelismi, tracciati nell’opera, fra la Gran Bretagna e la Bosnia e le scene di stupri, cannibalismo e brutalità contenute nel testo provocano, così, il più grande scandalo teatrale a Londra dai tempi della scena della pietrificazione del bambino nello spettacolo *Saved* di Edward Bond. E proprio Bond, in primo luogo, difende l’opera, scrivendo un articolo celebre in cui definisce il testo “A blast to our smug theatre” (Bond, 1995)<sup>17</sup>. L’articolo esce su “The Guardian”, il 28 gennaio 1995, e si conclude con un vero e proprio inno a Sarah Kane:

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. How important a writer she will be of course I don’t know. Even before reaching her age Rimbaud had revolutionised poetry and abandoned it to take up gun-running. But I do know this is the most important play on in London.<sup>18</sup> (Bond, 1995)

E, insieme a Edward Bond, intervengono Martin Crimp, Michael Billington e anche Harold Pinter (cfr. Scarlini, 2014 e Aziz, 2014): *Blasted* ha così il ruolo di annunciare una nuova generazione teatrale alla scena britannica e il testo immediatamente ha numerose rappresentazioni in tutta Europa.

Infine, tra gli altri autori che intervengono in difesa di Sarah Kane vi è anche Caryl Churchill, altra drammaturga autrice di testi estremi, radicali, che scrive che, per lei, *Blasted* è una *pièce* che non fa un uso spettacolare della violenza, ma che -anzi- si rivela, in realtà, piuttosto tenera (Churchill, 1995). Insomma, di fatto Sarah Kane -come si dice nell’inglese dello spettacolo- diventa famosa *overnite*, “nel tempo di una notte”. È

---

<sup>15</sup> “[...] un gratuito ammasso di carneficina, cannibalismo, uomini stuprati, occhi cavati, a altre atrocità.”

<sup>16</sup> “[...] i critici teatrali assuefatti rischiavano di non riuscire a cenare quella sera.”

<sup>17</sup> Alla lettera vuol dire “Un colpo al nostro teatro compiaciuto”. Il senso che, nel corso dell’articolo, Bond dà all’espressione (costruita sull’utilizzo del termine “blast”, riferimento evidente al titolo della *pièce* della Kane) è di un pugno in faccia al teatro inglese di successo, “ufficiale”, giudicato ormai autoreferenziale, prevedibile e piccolo-borghese.

<sup>18</sup> “L’umanità di *Blasted* mi ha commosso. Mi dispiace per quelli che sono troppo occupati o così perduti da non riuscire a vedere la sua umanità. E, come scrittore di teatro, sono commosso dall’abilità e dall’autorità di una scrittrice così giovane. Naturalmente, non so se diventerà una grande scrittrice - Rimbaud era anche più giovane di lei, quando rivoluzionò la poesia e l’abbandonò per fare contrabbando di armi-: quello che so per certo è che questo è il testo più importante in scena a Londra oggi.”

un'autrice che, improvvisamente, suscita anche interesse da parte degli accademici, che cominciano a occuparsi di lei.

Infatti, qualche tempo più tardi, nel 2001, il critico e studioso inglese Aleks Sierz, che giustamente non apprezza l'idea della *New Angry Generation* -che trova molto generica- propone un'altra modalità per raccontare questo nuovo teatro britannico. Questi intuisce che “*a new sensibility has become the norm in British theatre*”<sup>19</sup> (Sierz, 2001: 4), una sensibilità che può essere ritenuta “*the dominant theatrical style of the decade*”<sup>20</sup> (Idem), ossia degli anni Novanta, da lui definiti “*The Nasty Nineties*”<sup>21</sup> (Sierz, 2001: 30): il cosiddetto *In-Yer-Face Style*. *In-Yer-Face* è il titolo di una sua monografia che parla lungamente di Sarah Kane<sup>22</sup> e vuol dire “nella tua faccia”, “dritto in faccia”: qualcosa quindi che non ha mediazioni di sorta. Spiega Sierz:

The widest definition of in-yer-face theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure, or because it is bolder or more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown onstage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. Crucially, it tells us more about who we really are. Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-yer-face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative. (Sierz, 2001: 4)<sup>23</sup>

La scena europea comincia a interessarsi subito di Sarah Kane: vengono produzioni italiane dei suoi lavori<sup>24</sup> e, subito dopo, se ne producono in Germania<sup>25</sup>.

---

<sup>19</sup> “[...] una nuova sensibilità è divenuta la norma nel teatro britannico”.

<sup>20</sup> “[...] lo stile dominante del decennio”.

<sup>21</sup> “I brutti e cattivi anni Novanta”.

<sup>22</sup> Le dedica un intero capitolo. Tra i molti altri autori di cui il saggio tratta, ricordiamo le autrici Tracy Lett, Naomi Wallace, Judy Upton e Rebecca Pritchard e gli autori Philip Ridley, Harry Gibson, , Antony Neilson, Marc Ravenhill e Patrick Marber.

<sup>23</sup> “La più ampia definizione di in-yer-face theatre è ogni dramma che prende il pubblico per la collottola del collo e scuote fino a quando non gli arriva il messaggio. Si tratta di un teatro di sensazione: fa sbalzare sia gli attori sia gli spettatori fuori da risposte convenzionali, toccando i nervi e provocando allarme. Spesso tale dramma impiega strategie di shock, o è scioccante perché è nuovo nel tono o nella struttura, o perché è più audace o più sperimentale di quello a cui il pubblico è abituato. Mettendo in discussione le norme morali, esso affronta le idee dominanti su ciò che può o dovrebbe essere mostrato sul palco; esso attinge anche a sentimenti più primitivi, distruggendo tabù, menzionando il proibito, creando disagio. Fondamentalmente, ci dice di più su chi siamo veramente. A differenza del tipo di teatro che ci permette di sederci e contemplare ciò che vediamo con distacco, il miglior teatro in-yer-face ci porta in un viaggio emozionale, arrivando sotto la nostra pelle. In altre parole, è sperimentale, non speculativo.”

<sup>24</sup> L'Italia è uno dei primi paesi a interessarsi di Sarah Kane, soprattutto grazie allo straordinario lavoro svolto, al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino (in provincia di Firenze), da Barbara Nativi, che traduce le opere di Sarah e dirige le prime nazionali di *Blasted* (1997) e di *Crave* (2001). A proposito dei criteri scelti dalla Nativi per tradurre Sarah Kane, vedi: Piferi, 2004.



Il fatto è che le critiche di Jack Tinker, del “Daily Mail” e degli altri detrattori (come vuole la regola del successo) rendono Sarah Kane immediatamente un personaggio. Ma, data anche la sua situazione emotiva assai complessa (le crisi depressive non abbandonano mai la giovane autrice), lei, fin dal primo momento, rifiuta questa condizione di personaggio mediatico. Le interviste che rilascia sono poche e mette un veto alla ripresa televisiva dei suoi lavori, quindi le prime produzioni delle sue opere spesso non hanno testimonianze video, se non piratate<sup>26</sup>.

Intanto, mentre l’impietosa autodenuncia della nostra solitaria e colpevole impotenza messa in scena in *Blasted* viene rappresentata in tutto il mondo, lei continua a lavorare in teatro, tanto da diventare, per un certo periodo, la *writer-in-residence* del Royal Court Theatre.

Senza volerlo, con *Blasted*, Sarah ha appena aperto la strada a una giovane generazione di drammaturghi (cfr. Nativi, 1997), conquistando un pubblico nuovo, cresciuto nell’era Thatcher-Major, che si è scoperto in sintonia con il suo stesso carico di indignazione, rifiuto, rabbia e disperazione. A soli ventiquattro anni.

### **2.3 Il cinema: *Skin***

Per Sarah Kane, la vita prosegue in modo assai rapido e, subito dopo l’opera teatrale, è il momento di un film, *Skin*<sup>27</sup>, realizzato insieme all’amico Vincent O’Connell e che ha come *star* Ewen Bremner (noto per aver interpretato il disgraziato Daniel “Spud” Murphy in *Trainspotting*) e Marcia Rose. Si tratta di un cortometraggio -di cui Sarah scrive la sceneggiatura e O’Connell firma la regia-, prodotto da British Screen e Channel 4, presentato al London Film Festival nel 1995, e trasmesso da Channel 4 il 17 giugno del 1997.

*Skin* narra una storia crudele e, al tempo stesso, esilarante di “educazione”, nella quale si mostra, anche nelle più profonde sfumature, il farsi e il disfarsi di una personalità in rapporto alle influenze esterne. Il protagonista è Billy, un nazi-skin che passa le giornate picchiando i neri nella periferia londinese e ubriacandosi. Questi (quasi per contrappasso) si innamora -fino a diventarne schiavo- di Marcia, una crudele

---

<sup>25</sup> Qui la Kane avrà una tradizione scenica importante in teatri come, ad esempio, la Schaubühne di Thomas Ostermeier a Berlino.

<sup>26</sup> A tutti gli effetti, *Blasted* è stata poi, in un certo senso, considerata parte di un nuovo repertorio britannico e riallestita anche in seguito, ma, fino al momento della morte di Sarah Kane, solo il pubblico della Royal Court Theatre Upstairs aveva potuto vederla.

<sup>27</sup> Il breve film è visibile su YouTube, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z35muSllISg>, consultato il 28 settembre 2015.

*domina* caraibica che cambierà per sempre il suo modo di vedere la realtà. È un cortometraggio di undici minuti, di particolare violenza e intensità, che di nuovo punta sul tema che, per Sarah, è particolarmente rilevante, cioè il sopruso e la violenza nella relazione quotidiana (a tutti i livelli, compresi quelli etnici e quelli di classe). E anche, il sopruso e la violenza nell'amore: la vita di coppia è vista come vero e proprio campo di battaglia, a tutti gli effetti<sup>28</sup>. Il tono della vicenda, che pure ha degli aspetti aspri, è tuttavia leggerissimo e narra una storia di ottusità, ma anche di paradossale illuminazione che non è legata esclusivamente alla periferia londinese, ma ha carattere universale.

Possiamo considerare *Blasted* e *Skin* come un unico blocco concettuale, costruito sull'idea che a fondamento della realtà e dei rapporti sociali ci sia, ormai, solo la follia della violenza e della sopraffazione. È una follia cieca, incontenibile, efferata e priva di motivazioni sociologiche, ma quel che più inquieta è che essa (come emergerà ancora più chiaramente nelle opere successive) caratterizza così nettamente il mondo da esserne ormai non più l'elemento deviante, bensì la norma.

In questo paradosso della follia che assurge a norma, elemento deviante diventa ciò che va in direzione opposta alla violenza: l'amore. E, siccome, nella società, sono i portatori della norma a stabilire quale sia la devianza e anche a definire quali ne siano i caratteri, esso -divenuto, ora, devianza- viene forzatamente ridefinito, nelle sue forme, dalla norma della violenza: per questo, diventa anch'esso violento ed estremo.

Ma, se in *Blasted* questa situazione è messa apertamente sotto accusa, tracciando, provocatoriamente, un'analogia tra la piccola violenza quotidiana e la grande violenza della Storia, e in *Skin* l'amore riesce ancora a conservare il potere di risvegliare -seppur in modo paradossale- la coscienza, nelle opere successive esso subirà la sorte che la società da sempre infligge alla follia in quanto devianza: l'esclusione, la colpevolizzazione e la punizione.

#### **2.4 Tra norma e devianza<sup>29</sup>: *Phaedra's Love* e *Cleansed***

Con questo lavoro, la presenza di Sarah Kane diventa ancora più radicata nel panorama del teatro britannico contemporaneo e una compagnia importante per la drammaturgia di quegli anni, la Pains Plough, le chiede di svolgere il ruolo di

---

<sup>28</sup> Tema, questo, che sarà sviluppato, in altra forma, in *Phaedra's Love*.

<sup>29</sup> Preciso, a questo punto, che termini come "norma", "devianza" e "follia" sono "espressioni che riflettono il punto di vista di parti con interessi specifici. Avrei dovuto usare le virgolette ma sarebbero state troppe" (Goffman, 2008 [1971]: 321).

coordinatrice dei nuovi testi di drammaturgia, scelti per la presentazione. Ma questo accadrà più tardi.

Intanto, dalla Royal Court, spazio per la drammaturgia per eccellenza, Sarah si trasferisce in un altro teatro, più piccolo e ancora più sperimentale, il Gate Theatre, per partecipare a un progetto di riscritture mitologiche promosso dal teatro stesso. Infatti, il testo successivo a *Blasted* sarà una riscrittura moderna e radicale del mito di Fedra, derivato non tanto dalla tragedia di Euripide quanto da quella, ben più violenta e truce, di Seneca: un testo fondamentale per il teatro elisabettiano e giacobita (Seneca è centrale per Shakespeare, come per Marlowe e per John Webster). In questo caso, Seneca viene anche riscoperto, negli anni Novanta, come una cartina di tornasole particolarmente interessante per il racconto della violenza contemporanea (cfr. Scarlini, 2014). Sarah palesa, qui, di non essere un'eccezione nel panorama teatrale inglese, ma di porsi costantemente in linea con la tradizione e i riferimenti sono moltissimi: per esempio, Cate, in *Blasted*, è la donna che subisce le vessazioni dell'uomo che la vuole possedere, come la Cate di *The Taming of the Shrew*; Ian, sempre in *Blasted*, viene accecato, come Gloucester in *King Lear*; a Carl, in *Cleansed*, verranno tagliate la lingua e poi le mani, come a Lavinia in *Titus Andronicus*. Vera e propria dichiarazione di stile e manifesto poetico, dunque, il 15 maggio 1996, debutta *Phaedra's Love*, diretto da Sarah stessa, che sarà anche un omaggio al teatro elisabettiano e giacobita, in particolare a Webster -l'autore di *The Tragedy of the Dutchesse of Malfy* (1611)-, che per lei è particolarmente rilevante.

Quello a cui si assiste nel lavoro di Sarah è una rappresentazione *pop*, con un'ambientazione contemporanea ricca di riferimenti maligni e crudeli alle cronache scandalistiche della casa reale inglese. Tuttavia, l'intenzione non è quella di fare satira: Sarah vuole solo dare uno scenario plausibile alla vicenda, far capire che quel dramma - seppur classico- parla anche a noi.

Così, Ippolito è un ragazzino grasso, viziato e impertinente, preda di uno *spleen* insuperabile, che guarda continuamente la televisione masturbandosi davanti, fa sesso incestuoso (per noia) con la madre, è perennemente sporco e mangia costantemente patatine fritte. Sostanzialmente, vive in una sorta di *No Future Generation* (un'eredità concettuale della sottocultura *punk*): odia il presente, odia il futuro, non è interessato assolutamente a niente.

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 composizione del copione, infatti, la drammaturga afferma che i personaggi principali, Fedra e Ippolito, rappresentano una dualità interna dell'autrice in stato di depressione:

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. (Saunders, 2009: 71)<sup>30</sup>

Come dicevamo, con *Phaedra's Love*, Sarah aggiunge anche un altro elemento alla propria carriera: quello della regia. È il primo lavoro che mette in scena e il lavoro che compie con gli attori e le attrici va anche “*nella dimensione di un teatro assolutamente cerimoniale, non naturalistico.*”<sup>31</sup> (Scarlini, 2014), con molti elementi di *black humor*: benché Sarah Kane sia vista come autrice tragicissima, in realtà, in quest'opera ci sono “*momenti esplicitamente comici, sebbene in una chiave del tutto nera, violenta e disturbata.*” (Idem)

Il percorso di Sarah la conduce di nuovo alla Royal Court, ma questa volta non nella sala Upstairs, bensì nella sala Downstairs, la sala grande (da trecentottanta posti), dove sono stati presentati tutti i grandi lavori del teatro inglese del Novecento (Beckett, Pinter, Bond, ecc.). Questa volta la produzione non è affatto piccola, né sperimentale. La *pièce*, *Cleansed* (1998), è presentata con una grande produzione. In questo caso, il tema è di nuovo la violenza e il lavoro nasce da una celebre frase di Roland Barthes (tratta da *Frammenti di un discorso amoroso*), secondo cui essere innamorati è come stare ad Auschwitz (cfr. Ravenhill, 2006): quindi l'amore è il campo di concentramento della realtà, nel senso che è il motivo della punizione. Dunque, il 30 aprile, va in scena al

---

<sup>30</sup> “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>31</sup> Sempre per il Gate Theatre, Sarah firmerà, nel 1997, anche la regia del *Woyzeck* di Georg Büchner, inserito in un festival dedicato al drammaturgo tedesco. In questi mesi, inoltre, Sarah viaggia per l'Europa sull'onda del successo di *Blasted* e arriva in Italia, al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, per la prima messinscena italiana dell'opera, diretta da Barbara Nativi per il Laboratorio Nove, nell'ambito del Festival Intercity.

Royal Court Theatre Downstairs di Londra, diretto ancora da James Macdonald, *Cleansed*, testo dedicato “ai pazienti e al personale di ES3” (il reparto dell’ospedale psichiatrico in cui l’autrice viene più volte ricoverata). Qui siamo in un *campus* universitario sudamericano che funziona come campo di concentramento e stanza della tortura. C’è un *mad doctor*, il dottor Tinker<sup>32</sup> (una via di mezzo tra Mengele e Frankenstein), che è sadico e crudele, il quale sevizia, tortura e usa i corpi delle persone per il proprio piacere, con una vasta gamma di scelte: dalla masturbazione di fronte a un *peep-show*, alla mutilazione di arti e organi dei malcapitati ospiti-prigionieri dell’istituzione. Tinker stesso gioca una sorta di malato *peep-show* con una giovane donna e il fratello di lei (un ragazzo disturbato) e una coppia gay: tutti vengono sottoposti a torture inimmaginabili, che patiscono proprio a causa dei loro sentimenti. La *pièce* è visionaria, ha “*indicazioni sceniche quasi al limite dell’irrealizzabile*” (Scarlini, 2014) e la sua presentazione alla Royal Court avrà una eco immediata in Germania<sup>33</sup>. Nonostante l’opera abbia aspetti particolarmente duri e brutali, con questo lavoro Sarah esce dalla notorietà di scandalo e il suo nome viene celebrato in tutta Europa come il più rilevante della drammaturgia del momento. Perché?

Perché qui appare più chiaro che il teatro della Kane, non solo non è una forma di mitizzazione estetica della violenza (ma, anzi, un atto d’accusa contro di essa e contro la nostra tendenza a spostare lo sguardo altrove), ma non è neanche un semplice luogo d’espressione della propria precaria condizione psicologica. Dalla propria condizione, Sarah *parte*, per elaborare, successivamente, attraverso la riflessione e l’arte, una concezione del mondo che, tra l’altro, rifiuta l’abituale rigetto del discorso della follia. La realtà, per Sarah Kane, è sempre un insieme compatto di aggressione e minaccia, da parte di una minoranza di carnefici crudeli e senza scrupoli, contro una maggioranza di vittime deboli e indifese. E le vittime hanno tutte una qualche forma di diversità: l’handicap, l’omosessualità, l’ingenuità eccessiva. Ma, in particolare, tutte hanno difficoltà di *parola*: Cate in *Blasted* balbetta, Carl in *Cleansed* viene privato dell’uso della lingua e moltissime sono le situazioni in cui i deboli vengono ridotti al silenzio e al mutismo, nei testi di Sarah. Eppure, proprio in loro troviamo un’umanità e una tenerezza che riescono a esprimersi ugualmente e che suscitano la nostra immediata empatia nei loro confronti: l’affetto si manifesta, attraverso i deboli, anche in un mondo

---

<sup>32</sup> Evidentemente il nome del personaggio non è casuale: Sarah si sta prendendo una sottile vendetta contro il suo primo, celebre, detrattore: il critico John Tinker, del “Daily Mail”.

<sup>33</sup> Quasi contemporaneamente, in Germania va in scena l’edizione diretta da Peter Zadek, figura importantissima della regia europea.

che li emargina e che, per questo, va sempre più in rovina, mentre il teatro diviene il luogo in cui essi prendono, in qualche modo, la parola e il loro discorso non è più rifiutato.

La concezione della realtà come luogo di violenza è espressa anche dall'italiana Elsa Morante nel suo capolavoro *La storia*, del 1974 (con la differenza che, per la scrittrice italiana, il problema è di natura politica; per la drammaturga inglese, invece, è di natura esistenziale). La storia umana -per la Morante- è cieca e immutabile: non si svolge secondo una legge superiore di progresso, né tantomeno secondo un piano provvidenziale, ma si sostanzia di gravi ingiustizie, odiose prevaricazioni e follie omicide, destinate a travolgere i più deboli e gli indifesi. Afferma, proposito della scrittrice italiana, Carlo Sgorlon:

La Morante, più che mai arroccata su posizioni anarchiche, la rifiuta [naturalmente la Storia] nella sua totalità, ossia da quando l'uomo ha cominciato a vivere in maniera organizzata ed ha creato strutture di potere. Tutta la storia, infatti, secondo la scrittrice si risolve in una continua, odiosa prevaricazione dei potenti a danno dei poveri, i deboli e gli indifesi. Secondo Davide Segre [alter ego della Morante] la storia è tutta fascista, perché si risolve in una serie interminabile di oppressioni. Perciò per lui l'unica vera rivoluzione sarà solo quella anarchica, che eliminerà l'infezione millenaria del potere e creerà l'uguaglianza definitiva tra gli uomini. Neppure la rivoluzione socialista, infatti, ha cambiato veramente le cose, perché non ha fatto [altro] che trasferire il potere dai privati allo stato, che è divenuto a sua volta uno strumento di ingiustizie e di prepotenze. (Sgorlon, 1988: 97)

Inoltre, in *Cleansed*, è presente una precisa riflessione su una figura che è rilevante nella vita di Sarah e che è centrale in questo meccanismo di esclusione dei deboli e del discorso della follia: quella del medico.

Ma qual è l'atteggiamento del folle? Erving Goffman lo spiega chiaramente:

[Il folle] si rifiuta di farsi limitare dalle regole del gioco sociale che dà ordini e senso alle nostre vite. Con il suo comportamento stravagante rinuncia al "suo" rispetto per se stesso, che è in realtà il rispetto di sé che noi gli permetteremmo di avere per se stesso come ricompensa se mantenesse un posto sociale che per lui può non rappresentare altra soddisfazione. [Il folle] rinuncia a tutto ciò che una persona può essere e rinuncia anche a tutto ciò che noi ricaviamo dai rapporti che salvaguardiamo insieme. (Goffman, 2008 [1971]: 322-333)

Sulla stessa linea, Michel Foucault interpreta la distinzione che si traccia tra ragione e follia come uno dei più profondi principi d'esclusione legati alla "*produzione del discorso*", elaborati nella nostra società. Scrive:

[...] in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità.

[...] Esiste, nella nostra società, un [...] principio d'esclusione: [...] una partizione e un rigetto. Penso alla opposizione tra ragione e follia. Dal profondo del Medioevo il folle è colui il cui discorso non può circolare come quello degli altri: capita che la sua parola sia considerata come nulla e senza effetto, non avendo né verità né importanza, non potendo far fede in giustizia, non potendo autenticare un atto o un contratto [...]. La parola del folle [...] non esisteva. (Foucault, 2004 [1972]: 5-6)

Foucault sofferma la propria attenzione, in particolare, sulle parole del folle e sul ruolo, nella costruzione di questa “*partizione*”, del medico<sup>34</sup>:

La follia del folle si riconosceva attraverso le sue parole; esse erano il luogo in cui si compiva la partizione; ma non erano mai né accolte né ascoltate. Mai [...] un medico aveva avuto l'idea di sapere ciò che era detto (come era detto, perché era detto), in questa parola che pur tuttavia stabiliva la differenza. Tutto l'immenso discorso del folle si risolveva in rumore [...]. Mi si dirà che tutto questo è finito, oggi, o che sta per aver fine; che parola del folle non è più dall'altra parte della separazione; che non è più resa nulla e senza effetto; che al contrario ci mette in agguato; che vi cerchiamo un senso [...]. Ma tanta attenzione non prova che la vecchia partizione non sia più valida [...]; basta pensare a tutta la rete di istituzioni che consente a qualcuno -medico, psicanalista- di ascoltare questa parola e che consente nello stesso tempo al paziente di venire a portare, o a trattenere disperatamente, le sue povere parole; [...] la partizione, lungi dall'essere cancellata, agisce altrimenti, secondo linee diverse, attraverso nuove istituzioni, e con effetti che non sono affatto gli stessi. (Foucault, 2004 [1972]: 6-7)

Sarah Kane, con *Cleansed*, mostra la natura escludente della nostra società, che stabilisce una separazione tra l'istituzione, che rappresenta la norma, e i deboli, che sono gli elementi devianti. Non a caso, il luogo dell'azione scenica, formalmente, è un *campus* universitario (istituzione educativa per definizione, quindi tesa a stabilire la norma), il quale, però, si rivela nella sua sostanza di luogo di violenza. E, se il mondo è un luogo di violenza, essa allora rappresenta la norma, per cui l'amore (qui nelle forme dell'amore fraterno e di quello omosessuale) rappresenta la devianza, che, come tale va curata (i devianti vanno purificati). E la cura consiste nella sua punizione. Ma a punirla non è una figura che riporteremmo per logica all'istituzione educativa del *campus* (un docente, un preside...), bensì un dottore. Allora l'istituzione educativa (il *campus*), oltre a rivelarsi detentiva (è luogo di tortura), svolge la sua funzione con gli strumenti dell'istituzione medica (il dottore). E, ovviamente, l'istituzione medica a cui pensa la

---

<sup>34</sup> La funzione di creare principi d'esclusione non è nuova nella scienza medica. Giusto per fare un esempio, l'anatomista parigino Paul Broca, fondatore nel 1861 della Scuola di antropologia francese, commisurava crani maschili e femminili (oltre che francesi ed esteri, ariani e africani) per cercare la prova scientifica della superiorità del maschio (ariano, adulto, borghese) e concludeva che il cervello è più grande e capace nei cervelli “caucasici” che nella “Venere ottentotta”, negli adulti maturi che negli anziani, negli uomini eminenti che in quelli da poco, nelle razze “superiori” che in quelle “inferiori”, ma - quel che più conta - negli uomini in genere che nelle donne in genere. Affermava che “non si deve dimenticare che in media la donna è un po' meno intelligente dell'uomo” (Broca, 1861: 146), per cui è chiaro che “le dimensioni relativamente piccole del cervello femminile dipendono sia dall'inferiorità fisica che dall'inferiorità intellettuale della donna”(Broca, 1861: 154).

Kane è quella predisposta a intervenire sui comportamenti socialmente deviati, ossia quella psichiatrica. Qui appare chiaro che Sarah *parta* dalla propria esperienza (i suoi rapporti complicati con l'ambiente universitario e i suoi numerosi ricoveri in ospedali psichiatrici), per giungere a una riflessione che travalica se stessa. Essa, infatti, è identica a quella ch'era stata svolta, già negli anni Settanta, sempre da Foucault, in *Sorvegliare e punire*, secondo il quale l'ospedale psichiatrico è un "regime d'educazione [...] [in cui] si tratta di organizzare il multiplo, di darsi uno strumento e padroneggiarlo; si tratta di imporgli *un ordine*" (Foucault, 1976 [1975]: 162), in virtù del quale "finché la divisione fra bene e male è netta, i pochi che detengono il potere dispongono di un'arma sicura per creare una distanza, umanamente accettabile, fra chi ha e chi non ha." (Foucault: 411-412).

### 3. IL SECONDO FILONE: IL *TEATRO DI POESIA*

#### 3.1 Per un teatro post-drammatico: *Crave*

Già in *Cleansed* troviamo momenti di accensione di poesia, come quello in cui, improvvisamente, spuntano dal palcoscenico, nei momenti di tortura più estremi, alcuni girasoli, che, in qualche modo, illuminano il destino dei poveri disgraziati soggetti agli esperimenti del dottor Tinker. C'è una tensione lirica, nelle opere di Sarah, che si fa sempre più forte e che proietta i suoi lavori successivi nella direzione di un *teatro di poesia*.

Per questo, la *pièce* seguente, *Crave*, di fatto va verso una scrittura decisamente lirica. Ora non ci troviamo più alla Royal Court, ma con la *Pains Plough*<sup>35</sup>, che il 13 agosto del 1998, al Traverse Theatre del Festival di Edimburgo, con la regia di Vicky Featherstone, presenta un vero e proprio lavoro sul tema della distruzione del desiderio, che è come una sequenza di poesia<sup>36</sup>.

Anche in questo lavoro vi è una rappresentazione della violenza: essa, tuttavia, non è più così estrema. In realtà, vi troviamo frammenti di discorso che mostrano diverse modalità contemporanee di relazione di coppia, in cui però il desiderio è finito. C'è

---

<sup>35</sup> Si tratta, ancora oggi, della compagnia indipendente più rilevante in Inghilterra per la drammaturgia contemporanea inglese.

<sup>36</sup> Come sappiamo, Sarah rifiuta di essere un personaggio mediatico, per cui decide di presentarsi al pubblico con uno pseudonimo (Marie Kelveldon, il cui nome è un omaggio a un paese dell'Essex, Kelveldon Hatch, nel quale ha passato molto tempo durante l'infanzia), anche per fare in modo che i critici la valutino come un'opera a sé stante e non come l'ultimo lavoro di un'autrice i cui personaggi hanno succhiato gli occhi uno all'altro e cotto alla griglia i loro genitali.



come una celebrazione di un desiderio spento, ormai morto. I riferimenti sono alla Bibbia e a *The Waste Land* di T.S. Eliot (cfr. Scarlini, 2014).

Nell'opera, quattro personaggi -identificati esclusivamente da una lettera (A, B, C, M) e legati fra loro da relazioni la cui profondità può essere compresa solo dopo una accurata interpretazione del testo- intrecciano le proprie storie, ancora una volta di violenze sessuali, identità sconvolte, angosce e solitudini. *Crave* è un'opera altamente intertestuale, che fornisce una nuova immagine di Sarah Kane, attraverso la quale i suoi primi testi vengono reinterpretati dalla critica, rivelando personaggi complessi che vivono un dolore vero, sia psicologico che fisico.

Grazie al carattere aperto della coniugazione dei verbi e della declinazione degli aggettivi nella lingua inglese, il testo si presenta come ambiguo anche nella scelta del genere dei personaggi. In ogni allestimento, quindi, i personaggi possono avere generi differenti e questa possibilità, sommata alla non identificazione diretta fra genere e identità sessuale, aumenta il grado di ambiguità dell'opera. Non solo:

The text indicates where the speech begins, but doesn't show where it ends [...]. Breaking down the traditional boundaries of dramatic theatre in which characters and characterization are very important, Sarah Kane creates non-dramatic characters. Four people in the text talk about strange events which refer to each other, and crave something in an unknown place. But they have no normal and meaningful interaction with each other. There are no stage directions for their roles, no real information about their age, gender, and individual traits. There is no chronological plot, specific place or linear time. Despite the use of a disconnected language, repeated dialogues, contradictory speeches, explicit events define the text's soul. [...] Sarah Kane uses language economically. By the economic use of language she expresses desires, cravings, and pains of speakers. Four characters in the text speak shortly, sentences with very limited words, lines with unfinished sentences to attempt to communicate. (Biçer, Spring 2011: 79)<sup>37</sup>

Sarah, che recita, in alcune rappresentazioni del testo, la parte di C,

la considerava la sua opera della disperazione, mentre definiva le sue opere precedenti come "positive": *Blasted* sulla speranza, *Phaedra's Love* sulla fede e *Cleansed* sull'amore. E si stupiva perché il suo pubblico interpretasse le prime tre come "depressive" e l'ultima come un segno di speranza, quando per lei era decisamente il contrario. (Il Suggestore, 03/2002, n. 3: 4)

---

<sup>37</sup> "Il testo indica dove inizia il discorso, ma non mostra dove finisce [...]. Abbattendo i confini tradizionali del teatro drammatico in cui i personaggi e la caratterizzazione sono molto importanti, Sarah Kane crea personaggi non-drammatici. Quattro persone nel testo parlano di strani eventi che si riferiscono l'una all'altra, e bramano qualcosa in un luogo sconosciuto. Ma non hanno alcuna normale e significativa interazione tra di loro. Non ci sono didascalie per i loro ruoli, nessuna informazione reale sulla loro età, genere e caratteristiche individuali. Non c'è trama cronologica, luogo determinato o tempo lineare. Nonostante l'uso di un linguaggio sconnesso, dialoghi ripetuti, discorsi contraddittori, eventi espliciti definiscono l'anima del testo. [...] Sarah Kane usa il linguaggio economicamente. Con l'uso economico del linguaggio esprime desideri, ansie e dolori di coloro che parlano. Quattro personaggi nel testo parlano con frasi brevi, con un numero di parole molto limitato, righe con frasi incomplete per tentare di comunicare."

Quest'immagine, erroneamente serena, che si attribuisce a *Crave*, unita al fatto che, in pubblico, Sarah appaia solare e sorridente, contrasta con la realtà: Sarah è devastata dalla depressione. Dopo *Crave*, infatti, nel gennaio 1999, la giovane scrittrice si fa ricoverare al Maudsley Hospital a Londra, mentre ormai ovunque si sta celebrando il trionfo critico della sua opera.

Sul piano della ricerca espressiva, dietro questa *pièce* c'è il tentativo dell'inizio di un teatro post-drammatico inglese<sup>38</sup>, sulla scia di quello che forse è il testo più importante di questa linea, ovvero *Attempts on Her Life* di Martin Crimp<sup>39</sup>, presentato un anno prima (nel 1997), in cui una storia di desiderio e morte viene distrutta nelle infinite miriadi di possibili identità che i personaggi vengono ad assumere. *Crave* è esattamente quest'ansia terribile che impedisce di essere identificati come una singola identità, nella dispersione delle energie che continuamente cercano di realizzare i desideri, ma non ci riescono.

### 3.2 4.48 *Psychosis*

La vita di Sarah Kane si conclude tragicamente. Dopo aver completato il suo ultimo lavoro, la giovane autrice tenta il suicidio, ingerendo centocinquanta pillole di antidepressivi e cinquanta sonniferi (proprio il modo descritto nel testo), ma viene scoperta in tempo e ricoverata d'urgenza al King's College Hospital di Londra. Il terzo giorno di ricovero, però, a causa di mancanza di personale, viene lasciata sola per tre ore,

---

<sup>38</sup> Hans-Thies Lehmann definisce post-drammatico il teatro in cui si opera una transizione dal "represented pain" (dolore rappresentato) al "pain experienced in representation" (dolore esperito nella rappresentazione) (Lehmann, 2006: 166). Non si tratta più di mostrare la violenza, bensì di mettere in dialogo i personaggi, con tutte le loro angosce e le loro ansie, col pubblico: essi si aprono alla narrazione del loro mondo interiore, ma privano quella narrazione di tutti i suoi elementi logico-formali, per parlarla su un piano analogico e poetico.

<sup>39</sup> *Attempts on Her Life* (Attentati alla vita di lei), presentato al Royal Court Theatre Upstairs nel marzo 1997, è certamente il lavoro più sperimentale di Martin Crimp, dal punto di vista formale, e anche quello che ha più influenzato la generazione di Sarah Kane, per il piacere per la poesia del linguaggio, l'interesse per il tema della violenza, il radicale disprezzo per il capitalismo, il rifiuto di una società che tenta di trasformare tutti in una massa indistinta di consumatori itineranti. Per gli altri scrittori il simbolo della società dei consumi è il cibo; per Crimp è il mondo dei viaggi ad aria condizionata. Sul piano strutturale, Crimp non ci dà un testo ma "diciassette soggetti per il teatro", che ruotano tutti intorno a un personaggio assente via via chiamato Anne, Annie, Anya, o piccola Annuschka. Può essere una terrorista urbana, un corriere suicida, una scultrice d'avanguardia, una bambina morta e perfino un'automobile chiamata Anny. Ma il maggior risultato di Crimp in questo testo sta nel fatto di offrire una decostruzione del modello contemporaneo di dramma - è un lavoro senza trama, personaggi o dialoghi convenzionali - pur esprimendo allo stesso tempo un forte impegno morale. Per Crimp, che un tempo lavorava in un'agenzia di pubblicità, l'automobile diventa il simbolo del vuoto del capitalismo globale e "la Anny sfreccia all'alba attraverso villaggi nordafricani". (Il video integrale dell'allestimento italiano, andato in scena il 19 dicembre 2014, diretto da Francesco Lanfranchi al Teatro Due di Parma è visibile su YouTube al link: <https://www.youtube.com/watch?v=V1ah0Xp9714>, consultato il 3 ottobre 2015)

al termine delle quali viene trovata impiccata nel bagno con i lacci delle sue stesse scarpe. È il 20 febbraio 1999. Sarah ha da pochi giorni compiuto ventotto anni. Nel frattempo, le sue opere vengono rappresentate in quasi tutti i paesi europei e cominciano a trovare una propria strada anche verso gli Stati Uniti. Rimane la sua ultima *pièce*, *4.48 Psychosis*.

Nell'intervista rilasciata a Dan Rebellato, Sarah aveva annunciato di essere impegnata nella scrittura di un nuovo lavoro:

I'm writing a play called *4.48 Psychosis*. It's about a psychotic breakdown and what happens to a person's mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappeared, so you no longer know the difference between the waking life and the dreamed life. You no longer know where you stop and the world starts. So, for example, if I was psychotic I would literally not know the difference between myself, this table and you. (Rebellato, 1998)<sup>40</sup>

Dunque, il primo elemento su cui Sarah si sofferma è il fatto che i margini delle cose, nello stato psicotico, comincino a fondersi. Si tratta di un'intuizione anche formale: nella *pièce* l'autrice cerca di fare esattamente la stessa cosa, cioè fondere insieme orizzonti diversi sino a che forma e contenuto diventino un tutt'uno.

La scena, stavolta, è esplicitamente quella dell'ospedale psichiatrico: si parla di pillole, di terapie estreme, di elettroshock e si allude a tentativi di suicidio. Quello che Sarah aveva raccontato in *Cleansed* attraverso personaggi inventati, ora è portato nella propria esistenza, in quell'esistenza in cui le cliniche avevano avuto un peso assolutamente debordante. La *pièce*, dunque, parte scopertamente dalla propria cronaca personale, ma approda a una visione del mondo inteso come sopraffazione e abuso (ma senza più speranza di liberazione), seppure in un estremo tentativo di teatro di poesia, con straordinari momenti di lirismo.

Nel testo, un *io* non identificato -neanche da un punto di vista numerico- (il che svia dal rischio di una lettura autobiografica dell'opera), rinchiuso in un ospedale per depressione, confessa tutta la propria sete di vita e d'amore e, al tempo stesso, la decisione di suicidarsi. Tuttavia, sarebbe riduttivo leggere il lavoro come un'opera sul tema del suicidio. In realtà, anche qui, Sarah affronta molti temi: l'amore, le relazioni

---

<sup>40</sup> "Sto scrivendo un testo intitolato *4.48 Psychosis*. Parla di una depressione psicotica e di quello che succede nella mente di una persona quando le linee di confine che permettono di distinguere la realtà dalle diverse forme dell'immaginazione si dissolvono completamente, tanto da non riuscire più a percepire la differenza tra la vita sognata e quella da svegli. Non si sa più dove finisca l'individuo e dove cominci il mondo. Così, per esempio, se io fossi psicotica, non riconoscerei letteralmente la differenza tra me, questo tavolo e te."

sentimentali, la religione, la pressione e i rapporti sociali, la critica all'istituzione psichiatrica. Inoltre, l'autrice dimostra anche di possedere uno straordinario *sense of humor* macabro (e molto inglese) che già s'era mostrato nelle opere precedenti e che non manca qui. Anzi, *4.48 Psychosis* contiene brani apertamente allegri e divertenti. Tutto questo -come è stato giustamente notato- "*it proves inconvenient for critics viewing the play as a martyr's suicide note*"<sup>41</sup> (Tycker, 2008).

Alla luce di tutto questo, appare riduttivo anche riportare il testo esclusivamente alla condizione personale della Kane. L'*io* che parla è contemporaneamente un corpo concreto -che sente, soffre, assume psicofarmaci, si muove-, ma anche una mente, nuda e allo stato puro. A questo proposito, giustamente precisa David Greig:

Whose mind? The mind of the speaker of the words in the theatre, definitely, but does that directly mean the mind of the author? Kane's work has costantly shown the self to be a problematic and fluid entity, shifting and struggling against its own limits, and transforming. Why should her authorial self be any different? *4.48 Psychosis* is not a letter from one person to another but a play, intended to be voiced by at least one and probably more actors. The mind that is the subject of the play's fragments is the psychotic mind. A mind which is the author, and which is also more than the author. [...] *4.48 Psychosis* is a report from a region of the mind that most of us hope never to visit but from which many people cannot escape.<sup>42</sup> (Kane, 2001: xvi-xvii)

L'*io* -il sé, direbbe Greig- che emerge dal testo è, dunque, un io composito, fluido, non delimitato, in perenne e mai definitiva definizione e, per questo, anche plurale. Questa è, prima di tutto, la ragione che ha indotto James Macdonald -regista della *première*- a scomporlo fra tre interpreti (due donne e un uomo). "The three voices, in part, representing the division of a person into victim/perpetrator/bystander"<sup>43</sup> (Kane: xvii), ovvero le tre persone -uguali e distinte- dell'esperienza umana del dolore. Non solo: quell'*io* non è esclusivamente l'autrice, bensì molto più di lei sola, perché -e questo è il dato più inquietante- esso è una regione dell'animo umano che alberga in ognuno di noi -nessuno escluso-, ma che noi non vorremmo mai visitare. Il problema è che, per alcuni di noi, quella regione diventa il luogo dal quale non si riesce a scappare.

---

<sup>41</sup> "rende complicato per i critici considerare la pièce come un biglietto d'addio di un martire".

<sup>42</sup> "La mente di chi? La mente di chi pronuncia le parole nel teatro, sicuramente, ma vuol dire direttamente la mente dell'autrice? Il lavoro della Kane ha costantemente mostrato che il sé è un'entità problematica e fluida, cangiante e in lotta contro i propri limiti, e in mutazione. Perché il suo sé autoriale dovrebbe essere diverso? *4.48 Psychosis* non è una lettera da una persona a un'altra, ma una pièce, destinata a trovare la voce di almeno uno e probabilmente più attori. La mente che è oggetto dei frammenti del dramma è la mente psicotica. Una mente che è l'autrice, e che è anche più che l'autrice. [...] *4.48 Psychosis* è un report da una regione della mente che la maggior parte di noi spera di non visitare, ma da cui molte persone non possono fuggire."

<sup>43</sup> "Le tre voci rappresentano, in parte, la divisione di una persona in vittima/carnefice/spettatore."

Ecco che, allora, il tema diventa esistenziale e questa è l'impostazione che permette alla Kane di dare dignità di “*discorso*” alle parole della psicosi, e quindi di far rientrare le parole della follia nell’“*ordine del discorso*”.

Si può allora definire quest'opera come una galleria di discorsi -ora in forma di monologo, ora di dialogo-, pensati e scritti per il teatro da una figura femminile profondamente disperata, ma, al tempo stesso, sempre pronta a sorridere di questa disperazione e dei suoi innumerevoli aspetti (lo sguardo è anche ironico, privo di commiserazione). Il tutto, però, espresso in una struttura frammentata, apparentemente priva di nessi logici, dalla costruzione enigmatica e sincopata.

Ecco la particolarità di quest'opera: qui lo sguardo deviato sulla realtà, la follia ottiene lo spazio per esprimersi liberamente, trasgredendo tutte le norme, ma superando (con questa forma) il principio d'esclusione -la “partizione”- e trovando la dignità di porsi, paradossalmente, come “*discorso*”.

Non avendo, dunque, espliciti personaggi o indicazioni di scena, questo testo ha un aspetto inconsueto, per essere un pezzo destinato alla rappresentazione. Quindi la messinscena, anche nel numero e nel genere degli interpreti, può variare molto a seconda delle produzioni.

La scelta di fare di *4.48 Psychosis* il luogo della libera espressione del “*discorso*” della follia emerge anche nella decisione (trasgressiva, rispetto alla norma della scrittura scenica) di non porre alcuna didascalia nel copione. In realtà, ciò non significa che esse non esistano. L'uso della punteggiatura -come è tipico nel teatro- non è funzionale alla lettura, bensì alla messinscena<sup>44</sup>, per cui, nella disposizione delle parole sulle pagine, negli spazi bianchi (talora molto ampi), negli *a capo* noi troviamo proprio le indicazioni di scena sulle pause, sui respiri, addirittura sui movimenti da compiere sul palco. Allo stesso modo la sequenza dei cinque trattini, posta in centro a una riga (“- - - -”), indica graficamente il passaggio da una scena all'altra. Ben inteso, si tratta di una trasgressione alla norma estremamente colta, giacché fa propri gli usi della cosiddetta “poesia concreta” (o “visiva”) e affonda le sue radici nella coscienza che “la dimensione prevalente della lingua teatrale è l'oralità. La punteggiatura non è convenzione teorica interna al sistema-scrittura, ma rimanda direttamente a quella dimensione orale e teatrale che quelle parole devono avere” (Contu, 2010: 588).

---

<sup>44</sup> A questo proposito, vedi il mio articolo “Il viaggio come metafora della ricerca: Binario morto (Dead End) di Letizia Russo”, Montoro, María Josefa Calvo e Cartoni, Flavia (a cura di), *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italiana*, Albacete, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 581-610.

Rispetto a *Cleansed*, dunque, la scelta formale di *4.48 Psychosis* è ancora più radicale. Il concetto stesso di identità viene messo completamente fuori gioco, nella continua e sconvolgente alternanza tra affermazione e rifiuto di sé, e anche la stessa possibilità di stabilire una nozione di *gender* è in scacco. Il testo, che ha una esplicita tessitura poetica, esprime, nella sintesi lirica, una ricerca esistenziale complessa e dolorosa, mentre radiografa un progressivo distacco dal mondo, scandito da affermazioni categoriche di emozioni e da cataloghi di psicofarmaci, che danno il ritmo a una discesa nell'abisso della follia e al rifiuto progressivo del concetto stesso di cura, in un isolamento terribile in cui i rapporti sociali sono solo fonte di sofferenza (“*Every compliment takes a piece of my soul*”<sup>45</sup>. Kane, 2001: 213). Così, la drammaturgia pone a margine la presenza -ovvero il *plot* definito nettamente, come accadeva nei testi precedenti costruiti per eccessi narrativi- e dà centralità all'assenza e al suo potere evocativo (cfr. Fuoco, 2014); la vicenda si ambigua e frammentata, nei riflessi turbati di voci senza corpo, che alludono a mille possibili storie, che poi vengono lasciate e riprese come in un continuo *stream of consciousness* lirico che accoglie brusche sterzate drammatiche.

Anche l'ora menzionata nel titolo dell'opera ha un significato ambiguo.

Secondo molti critici, essa si riferisce all'ora esatta della notte in cui i malati di depressione hanno la massima tentazione al suicidio, all'eliminazione di sé. (cfr. Scarlini, 2014). Tuttavia, nel testo, Sarah le dà, di volta in volta, significati differenti, conferendole una natura cangiante. Nella *pièce*, essa è menzionata per la prima volta come l'attimo “when depression visits” e l'io narrante “shall hang myself / to the sound of my lover's breathing” (Kane, 2001: 207). Più avanti, le 4.48 sono dette il momento dopo il quale “I shall not speak again” (Kane, 2001: 213), il che sembra alludere al suicidio, ma, successivamente, diventano il momento “when sanity visits” e a partire dal quale “for one hour and twelve minutes I am in my right mind” (Kane, 2001: 229). Ancora più tardi, l'orario pare non rappresentare più un momento di scoramento, bensì il momento del raggiungimento di una forma di calma, quando finalmente “I shall sleep” (Kane, 2001: 233), più che restare angosciosamente sveglia. L'ultima menzione alle 4.48 si trova verso la fine del testo, quando l'ora diventa “the happy hour / when clarity visits” (Kane, 2001: 242). C'è come un percorso, segnato da indizi minutissimi, nella

---

<sup>45</sup> Non riporterò in nota le traduzioni delle citazioni dai testi di Sarah Kane: per quelle, rimando al volume: KANE, Sarah, Tutto il teatro, a cura di Luca Scarlini, traduzioni di Barbara Nativi, Torino, Einaudi, 2000.

*pièce*, che sembra trasformare quell'ora da un abisso di disperazione e morte a un momento di calma e speranza, il momento in cui si raggiunge la più chiara e lucida visione dei propri sentimenti, il che ad osservatori esterni sembra il momento più intenso della psicosi. Tuttavia, resta il dubbio che quella "sanity", quella "clarity" e quello stare "in my right mind" non rappresentino anche il momento in cui più lucida si fa quella bramosia di vita che brucia così tanto da indurre chi la prova a non poterne più accettare un semplice surrogato: il fatto che l'*io* narrante finalmente "*shall sleep*" mantiene intatta quell'ambiguità. Il filo conduttore del testo, infatti, è il disagio psichico, esasperato, paradossalmente, proprio da un furioso desiderio di vivere.

Tra le voci che, in qualche modo, prendono forma e si riverberano nell'opera, significative sono quella di un misterioso "lover" (Kane, 2001: 207), quelle dei tre personaggi indicati come "Victim. Perpetrator. Bystander" (Kane, 2001: 231) e quelle dei dottori (anche di essi il numero è indeterminato): "Dr This and Dr That and Dr Whatsit" (Kane, 2001: 209).

La prima esprime l'ansia d'amore. Come già nelle opere precedenti, l'amore rappresenta l'elemento puro (per quanto anche paradossale ed estremo) della natura umana, l'unico che le permetta di allontanarsi -almeno a tratti- dalla violenza imperante. In questo senso -come già dicevamo-, in un mondo che ha fatto della violenza e della sopraffazione la propria norma, l'amore è la devianza per definizione. Per questo, il bisogno d'amore, in *4.48 Psychosis*, si fa bruciante, spasmodico, impellente fino alla sofferenza: esso appare come l'unica ancora di salvezza. "The sound of my lover's breathing" (Kane, 2001: 207) fa visita all'*io* che parla proprio nell'ora che dà il titolo all'opera, quindi in un momento di estrema percezione della propria debolezza e fragilità.

Le altre tre sono voci che potrebbero risiedere tanto in tre corpi distinti quanto in uno solo. Scrive David Greig: "In Kane's writing the three figures, always contained within the single body, serve as an honest and compassionate anatomy of the human experience of pain."<sup>46</sup> (Kane, 2001: xvii) In effetti, per esempio, Ian in *Blasted* è contemporaneamente spettatore, in quanto giornalista, carnefice nei confronti di Cate e, infine, vittima del soldato che fa irruzione sulla scena, nel finale dell'opera. Però in *Cleansed*, i quattro giovani personaggi partono dalla condizione di semplici spettatori, per mutarla in quella di vittime, mentre il *mad doctor* Tinker è esclusivamente carnefice.

---

<sup>46</sup> "Nella scrittura della Kane le tre figure, sempre contenute all'interno di un corpo singolo, servono come un'anatomia onesta e compassionevole dell'esperienza umana del dolore."

Coerentemente con questa figura di dottore presentata in *Cleansed*, anche i dottori di 4.48 *Psychosis* sono, in definitiva, carnefici, ma in modo più sottile. La relazione può essere letta su più livelli, non ultimo quello della dialettica tra i sessi. Sebbene non ci siano determinazioni di *gender* nel testo, l'attenzione così forte data anche alla corporeità -in una *pièce* che parla di uno stato mentale- e la stessa concezione dell'*io* -in senso plurale, non monolitico, ma ondivago- confermano un approccio del tutto *femminile*, proprio perché privo di quella tensione verso l'assolutezza e la distinzione netta dei ruoli e dei confini psicologici e morali, che caratterizza il canone artistico-estetico maschile (Crispino, 2003).

Ecco che, allora, possiamo leggere la relazione medico/paziente -anche nella sua connotazione di rapporto di potere- come dialettica uomo/donna. Del resto, il parametro di valutazione della salute mentale, su un piano storico, è determinato al maschile e tale è anche la scelta dell'internamento in strutture e la gestione del percorso psichiatrico. La medicina -spiegano Barbara Ehrenreich e Deirdre English- “sta in mezzo tra la biologia e la politica sociale, tra il «misterioso» mondo dei laboratori e la vita di tutti i giorni. Essa interpreta per il pubblico le teorie biologiche e dispensa i risultati medici delle ricerche scientifiche” (Ehrenreich-English, 1975: 81-82). E, nel darsi questa funzione, essa, da Ippocrate in poi, ha descritto le donne come “*malate potenzialmente pericolose per la salute dell'uomo*” (Ehrenreich-English, 1975: 82). Phyllis Chesler, sulla stessa linea, considera la pazzia della donna come una forma, praticamente obbligata, di ribellione (o, quanto meno, una manifestazione di insofferenza) verso la cultura patriarcale, che la costringe ad assoggettarsi a un ruolo passivo e stabilito da altri. Alla donna non è concesso “essere” per se stessa (Chesler, 1977).

In effetti -come vedremo-, la dialettica che la Kane esprime, partendo dalla propria esperienza personale di *donna* ricoverata in strutture psichiatriche, è proprio quella tra un *io* che tenta di “essere”, in tutta la multiforme complessità che questo comporta, e un *altro* (il dottore/i dottori) che, invece, tenta di incasellarla, di inserirla in categorie prestabilite.

Come rapporto vittima/carnefice, la relazione che l'*io* che parla instaura con i dottori, inoltre, è anche riconducibile sia alla dialettica hegeliana servo/padrone, sia alla dialettica marxista dei rapporti sociali di produzione, sia al rapporto freudiano di dipendenza del figlio nei confronti della figura paterna.

Erving Goffman, analizzando la relazione medico/paziente, riprende ciò che avviene nella dialettica hegeliana tra padrone (“cliente”) e servo (“chi gli presta un servizio”).



Gli schemi della relazione sono tipici, attesi e rivelano -marxianamente- l'obiettivo di interagire senza che i differenti *status* di potere vengano modificati, ma -anzi- per ribadirli, attraverso la creazione di una dipendenza nei confronti del medico che il paziente accetta come appiglio (ciò che, per Freud, avviene nel rapporto padre/figlio):

L'interazione fra cliente e chi gli presta un servizio assume, teoricamente, una forma relativamente strutturata. [...] La parte verbale in sé contiene tre componenti: un elemento "tecnico", che consiste nel dare o nel prendere informazioni relative alla riparazione (o costruzione); un elemento "contrattuale", che consiste in un accordo [...]; infine, l'elemento "comunicativo" che consiste in qualche cortesia, affabilità e segni di deferenza. È rilevante notare che, qualsiasi cosa intercorra fra cliente e chi gli presta un servizio, può essere rapportato a queste componenti e che qualsiasi divergenza può essere compresa secondo queste aspettative di norma. La completa assimilazione a questo schema di interazione fra colui che presta un servizio e il cliente è, spesso per il primo, una dimostrazione di garantire un "buon" rapporto di lavoro. (Goffman, 2003 [1961]: 344-345)

Il servo, dunque, nel compiacere il padrone, trova la sua forma d'accettazione; così anche il folle, nell'adeguarsi all'immagine di lui creata dai normo-tipici, trova la strada per inserirsi in un "*ordine*" di rapporti sociali. Questa dinamica, poi, viene amplificata all'interno dell'ospedale psichiatrico, nel quale gli internati attuano numerose strategie d'adattamento a una cultura istituzionale fatta di "carriere" psichiatriche, mondo sociale dello *staff*, ruoli stabiliti, cerimonie istituzionali (Goffman, 2003 [1961]). Anche per questo, non di rado, sono i pazienti stessi a chiedere di essere ricoverati. Lucidamente, Sarah Kane sa di non fare eccezione.

Come se dovesse rispondere a una richiesta di anamnesi fattale dal dottore, l'*io* che parla esprime il proprio stato mentale secondo una modalità perfettamente rispondente ai canoni posti dalla medicina: tendenze negative e autodistruttive ("I am sad" e "I would like to kill myself"), negativa percezione di sé ("I am fat" e "My hips are too big") e bassa autostima ("I am a complete failure as a person") (Kane, 2001: 206-207). Coerentemente, senza opporre resistenza, affronta anche il "Serial Sevens"<sup>47</sup>, svolgendolo in modo scorretto e caotico.

Per converso, l'atteggiamento verso gli altri pazienti è di attenta compassione: l'*io* afferma di trovarsi in "a room of expressionless faces staring blankly at my pain so devoid of meaning there *must be evil intent*" (Kane, 2001: 209), in cui i pazienti sono sospettosi nei confronti dei medici ed essi, del resto, risultano sempre umanamente deludenti:

---

<sup>47</sup> Si tratta di un test che viene somministrato al paziente in ingresso nella struttura psichiatrica, per verificare eventuali perdite di facoltà mentali o sintomi psicotici: consiste nell'ordinare i numeri da 100 fino a 0, procedendo per sottrazioni di sette unità.

[...] I want to scream for you, the only doctor who ever touched me voluntarily, who looked me in the eye, who laughed at my gallows humour spoken in the voice from the newly-dug grave, who took the piss when I shaved my head, who lied and said it was nice to see me. Who lied. And said it was nice to see me. I trusted you, I loved you, and it's not losing you that hurts me, but your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes. (Kane, 2001: 209-210)

Qui l'io che parla comincia a sottrarsi all'ambiguo rapporto medico/paziente, esponendo sarcasticamente il proprio intento suicida: "take an overdose, slash my wrists then hang myself" (Kane, 2001: 210), perché così "it couldn't possibly be misconstrued as a cry for help" (Kane, 2001: 210). Il rapporto allora s'incrina, fino a rivelarsi di autentica incomunicabilità. Di fronte al medico che vorrebbe solo risposte univoche e dirette (sì o no), il paziente mostra di non sopportare più di essere così facilmente incasellato in una casistica predefinita e inizia a non fidarsi più di lui, anzi, a rielaborare la relazione sotto una luce nuova: "*It's not your fault, that's all I ever hear, it's not your fault, it's an illness, it's not your fault, I know it's not my fault. You've told me that so often I'm beginning to think it is my fault.*" (Kane, 2001: 220) Emerge, così, il rovescio del rapporto (o forse la sua vera faccia): il medico alimenta nel paziente il senso di colpa, in maniera da metterlo in condizione di ricorrere costantemente a lui, in un rapporto di potere e dipendenza (concetto, questo, chiarissimo anche su un piano di dialettica dei sessi). La reazione, quindi, deve passare attraverso il distacco ironico, con il quale il paziente riporta la lista di sintomi, diagnosi, prognosi e terapie contenute nei referti psichiatrici (Kane, 2001: 223-225) *Questo* -più che l'istinto suicida- è il primo elemento che porta al rifiuto della cura. Il secondo, come si mostra senza sconti, è l'atteggiamento del distacco professionale. Formalmente, esso dovrebbe garantire al paziente di recuperare la propria autonomia. In realtà, siccome la relazione è -di per sé- di potere e dipendenza, il suo vero fine si rivela il mantenimento dello status da parte del dottore. Infatti, quando il paziente -in un estremo momento di sincerità e vulnerabilità- afferma di aver bisogno di amici, più che di dottori, la risposta del medico è impietosa: "I fucking hate this job and I need my friends to be sane" (Kane, 2001: 237). La stizzita reazione del paziente segna l'accettazione della sconfitta: "I know. I'm angry because I understand, not because I don't" (Kane, 2001: 238).

È il punto di svolta: l'io che parla torna paradossalmente in pieno possesso delle proprie facoltà mentali ("Sanity is found at the centre of convulsion, where madness is scorched from the bisected soul." Kane, 2001: 233), tanto che stavolta risolve anche il

“Serial Sevens”. E col ritorno della “*sanity*” arriva anche la dimissione dall’ospedale. A questo punto, al pubblico viene presentato un elenco di cose che il paziente dovrebbe fare, una volta uscito, le quali, dietro l’apparenza di una lista di eventuali progetti da realizzare per il futuro, sembrano costituire l’ultima, sinistra, strategia d’esclusione: tutte le cose che (per il medico? per la società?) il paziente dovrà realizzare per tornare a essere socialmente accettato e funzionale al sistema. E poco importa che si tratti di cose che potrebbero risultare impossibili anche a una persona “sana”: ristabiliscono la linea di “partizione”.

Il finale resta aperto, nel solco della stessa ambiguità che pervade tutta l’opera. Da una parte, l’io che parla sembrerebbe voler solo sparire e, per questo, programmare il suicidio (“I’ll tell you how I died / One hundred Lofepamine, forty five Zopiclone, twenty five Temazepam, and twenty Melleril” Kane, 2001: 241; “watch me vanish” Kane: 244). Dall’altra, ribadisce un paradossale desiderio di vita (“I have no desire for death, no suicide ever had” Kane, 2001: 244). I due estremi sono tenuti insieme dall’affermazione finale, “please open the curtains” (Kane, 2001: 245), che potrebbe essere solo una didascalia pronunciata (brechtianamente) che invita a porre termine alla finzione scenica, oppure un invito simbolico a far luce e a uscire dalla tenebra.

In realtà, non ha alcuna importanza, perché, in quest’ottica, che cos’è il suicidio? Nel contesto dell’ambiguo rapporto di potere che s’instaura tra medico e paziente, esso non potrebbe essere una forma di trasgressione delle sue dinamiche? Non potremmo considerarlo un’affermazione di libertà, condotta agli estremi termini, nel pieno possesso delle proprie facoltà? Ancora: non potremmo intenderlo come una sottrazione di sé all’adesione a un canone d’esistenza stabilito da altri? E infine, è l’atto estremo di chi s’arrende o la scelta lucida di chi vuole un’*altra* vita, più vera? In fondo, proprio Sarah Kane afferma:

La mia speranza è quella di scoprire che ci sia vita dopo la morte. Poi quello che accadrà ai miei lavori, dopo la mia morte, non mi riguarda: non sarò qui. Spero che altri scrivano opere migliori, è tutto quello che spero. Anche se dubito che succederà: si è sempre prodotta robbaccia in ogni epoca, si è sempre prestata molta attenzione alla mediocrità. Questo è semplicemente quello che accade, e la maggior parte delle opere ha avuto successo sempre dopo, con il senno di poi. (Kane, in Scarlini, 2014)

4.48 *Psychosis* viene rappresentato per la prima volta circa un anno e mezzo dopo la morte di Sarah: il 23 giugno 2000 alla Royal Court Upstairs, ancora con la direzione del suo regista più appassionato, James Macdonald. Nel 2001 il Royal Court Theatre, che

aveva messo in scena tutte le prime rappresentazioni degli spettacoli della Kane -eccetto uno-, dedica una stagione intera alla sua opera.

Oggi Sarah Kane è considerata una protagonista del teatro britannico e i critici sono unanimi nel celebrare, ora, quella giovane autrice che prima avevano stroncato, perché ricordava loro “la peggiore della classe”, “l’indisciplinata”. La sua influenza sulle generazioni future di scrittori è ancora da valutare, ma è già visibile nelle opere di Debbie Tucker Green e Joanna Lauren, in *Far Away* di Caryl Churchill (2000) e nei testi di Letizia Russo, Sonia Antinori e Federica Fracassi in Italia (cfr. Fratus, 2004). Tradotte in Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Olanda, Portogallo, Spagna, Grecia, Polonia e Italia, le opere della Kane sono al giorno d’oggi fra le più rappresentate in tutta Europa.

A questa “born again Christian” che aveva abbandonato la fede, il teatro era servito per denunciare e rendere pubblica e condivisa una sofferenza non solo personale, ma soprattutto morale: aveva trasformato quel dolore in un’azione politica, costruita con l’arte teatrale, nella piena consapevolezza, espressa in *Crave*, che “A horror so deep only ritual can contain it” (Kane, 2001: 176). La critica, in quel “ritual”, ha spesso individuato il suicidio. (Soncini, 2010). A me piace pensare che, per Sarah Kane, il rito fosse -prima di tutto- l’arte del teatro.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E VIDEOGRAFICI

Aziz, S., “Critique of Media and Contemporary Society in Sarah Kane’s *Blasted*”, in «Literary Quest», Volume 1, Issue 5, October 2014 (alla pagina web: <http://www.literaryquest.org/frank/jrnlupload/Sohel%20Dr.pdf>, consultata il 27 settembre 2014).

Barthes, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2005.

Biçer, A. G., “Depiction of violence onstage: physical, sexual and verbal dimensions of violence in Sarah Kane’s experiential theatre”, in: «The Journal of International Social Research», Volume 4, Issue 16, Winter 2011 (web page: [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi16\\_pdf/bicer\\_ahmetgokhan.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi16_pdf/bicer_ahmetgokhan.pdf), consultato il 25 settembre 2015).

Biçer, A. G., “Sarah Kane’s postdramatic strategies in *Blasted*, *Cleansed* and *Crave*”, in: «The Journal of International Social Research», Volume 4, Issue 17, Spring 2011 (pubblicato e consultabile alla pagina web:

- [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi17pdf/1diledibiyat/bicer\\_gokhan.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi17pdf/1diledibiyat/bicer_gokhan.pdf), consultata il 27 settembre 2015).
- Bond, E., “A blast to our smug theatre”, in «The Guardian», 28 gennaio 1995 (alla pagina web: <http://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/edward-bond-sarah-kane-blasted>, consultata il 25 settembre 2015).
- Broca, P., “Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et suivant les races”, in *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, tomo secondo, Parigi, Masson, 1861, pp. 139-204.
- Chesler, P., *Le donne e la pazzia*, Torino, Einaudi, 1977.
- Churchill, C., “A Bold Imagination for Action”, «The Guardian», 28 gennaio 1995.
- Contu, F., “Il viaggio come metafora della ricerca: *Binario morto (Dead End)* di Letizia Russo”, Montoro, María Josefa Calvo e Cartoni, Flavia (a cura di), *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italiana*, Albacete, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 581-610.
- Crimp, M., *Attentati alla vita di lei*, Teatro Due di Parma, regia di Francesco Lanfranchi, 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=V1ah0Xp9714>, consultato il 3 ottobre 2015).
- Crispino, A. M. (a cura di), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, manifestolibri, 2003.
- Ehrenreich, B., English, D., *Le streghe siamo noi. Il ruolo della medicina nella repressione della donna*, Milano, Celuc Libri, 1975.
- Foucault, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976 [1975].
- Foucault, M., *L'ordine del discorso e altri interventi*, Nuova edizione, Torino, Einaudi, 2004 [1972].
- Fratùs, T., *Mentre Sarah Kane. Tre voci nella recente drammaturgia italiana*, in [www.manifatturae.it](http://www.manifatturae.it), 2004.
- Fuoco, E., “L'assentificazione dell'oggetto e la presentificazione del soggetto nelle opere teatrali di Sarah Kane”, in: «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 8, 2014, pp. 123-133.
- Goffman, E., *Asylums*, Torino, Comunità, 2003 [1961].
- Goffman E., *Relazioni in pubblico*, Milano, Cortina, 2008 [1971].
- Gross, J., “John Gross on *The Dance of Death, Dangerous Corner and Blasted*” in «Sunday Telegraph», 22 gennaio 1995.

- Hounds, G., *In Death You Hold Me: Life and Works of Sarah Kane*, documentario, United Kingdom, 2014 (visibile su YouTube, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=vB-1LzAeChk>, consultato il 28 settembre 2015).
- Kane, S., *Skin – a ten minute film*, directed by Vincent O’Connell, with Ewan Bremner and Marcia Rose, United Kingdom, 1995 (visibile su YouTube, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z35muSlIISg>, consultato il 28 settembre 2015).
- Kane, S., *Tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, traduzioni di Barbara Nativi, Torino, Einaudi, 2000.
- Kane, S., *Complete Plays*, introduced by David Greig, London, Methuen Drama, 2001.
- Kruglova, O., *Sarah Kane’s Role in the In-Yer-Face Theatre*, Munich, GRIN Verlag, 2010, <http://www.grin.com/en/e-book/171608/sarah-kane-s-role-in-the-in-yer-face-theatre>, consultato il 28 settembre 2015.
- Lehmann, H.-T., *Postdramatic Theatre*, translated by Karen-Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006.
- Morante, E., *La storia*, Torino, Einaudi, 1986 [1974].
- Nativi, B. (a cura di), *Nuovo teatro inglese*, volume collettivo contenente *Blasted* di Sarah Kane e con opere di Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Martin Crimp e Philip Ridley, Roma, Ubulibri, 1997.
- Pappalardo, M., *Sarah Kane, la regista teatrale in lotta con la depressione*, nella rivista elettronica «L’antro della Sibilla», anno 2002 (alla pagina web: [http://www.antrodellasibilla.it/ritr\\_euocc5.htm](http://www.antrodellasibilla.it/ritr_euocc5.htm), consultata il 25 settembre 2015).
- Piferi, M., “Lottando con Sarah Kane: il linguaggio osceno di *Blasted* nella traduzione di Barbara Nativi”, in «Linguae &», n. 2, 2004 (consultabile alla pagina web: <http://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/180/156>, consultata il 28 settembre 2015).
- Ponte Di Pino, Oliviero, *Sarah Kane*, su «Diario», febbraio 1999 (alla pagina web: <http://www.trax.it/olivieropdp/kane.htm>, consultata il 25 settembre 2015).
- Ravenhill, M., “The Beauty of Brutality”, in «The Guardian», 28 ottobre 2006 (pagina web: <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/oct/28/theatre.stage/print>, consultata il 30 settembre 2015).
- Rebellato, D., “Brief Encounter Platform, interview with Sarah Kane”, London - Royal Holloway College, 3 novembre 1998 (file audio integrale alla pagina web: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview>, consultata il 26 settembre 2015).

- [Redazionale], “Approfondimento. Biografia di Sarah Kane”, in «il Suggestore. Bollettino elettronico di Teatri di Vita», marzo 2002, n. 3, pp. 3-4 (pagina web: <http://www.teatridivita.it/materiali/Suggestore003.pdf>, consultata il 3 ottobre 2015).
- Roccatagliata, G., *Le radici storiche della psicopatologia*, Napoli, Liguori editore, 1982.
- Saunders, G., *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, traduzione di Lino Belleggia, Roma, editoria&spettacolo, 2005.
- Saunders, G., *About Kane: the Playwright & the Work*, Faber and Faber, 2009.
- Scarlini, L., “Sarah Kane”, in «Wikiradio», RadioTre, 3 febbraio 2014.
- Sgorlon, C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1988 (seconda edizione).
- Sierz, A., *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2001.
- Soncini, S., “«A horror so deep only ritual can contain it»: the art of dying in the theatre of Sarah Kane”, in: «Altre Modernità», n. 4, 10/2010, pp. 116-131.
- Spencer, C., “Night the theatre critics cracked”, in «Daily Telegraph», 19 gennaio 1995.
- Svich, C., “What the mirror sees”, nella rivista elettronica «Hotreview» (alla pagina web: [http://www.hotreview.org/articles/whatthemirror\\_print.htm](http://www.hotreview.org/articles/whatthemirror_print.htm), consultata il 25 settembre 2015).
- Tinker, J., “This disgusting feast of filth”, in «Daily Mail», 15 gennaio 1995.
- Tycer, A. “«Victim. Perpetrator. Bystander»: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s 4.48 Psychosis”, in: *Theatre Journal*, n. 60.1, 2008, pp. 23-36.
- Webster, John, *La duchessa di Amalfi*, a cura di Luca Scarlini, traduzione di Giorgio Manganelli, Torino, Einaudi, 1999.