

Giro di vendette nel teatro di Sarah Kane

Roberto D'Avascio
Università degli Studi di Napoli L'Orientale
(rdavascio@unior.it)

I'd rather risk overdose in the theatre than in life.

Sarah Kane

Certi esordi nella storia letteraria sono stati semplicemente fulminanti. Opere prime che hanno, al loro apparire, confuso il loro pubblico, fatto di lettori o di spettatori, ma che hanno soprattutto creato nella critica del loro tempo disappunto e nervosismo, se non sensazioni di ripugnanza e repulsione, fino ad una rabbiosa manifestazione di denuncia, provocando in alcuni casi la censura più feroce.

Dopo l'esperienza svizzera di Villa Diodati sul lago di Ginevra nel 1816, in compagnia di una bizzarra compagine romantica capeggiata da Lord Byron, durante la quale la quasi diciannovenne Mary Shelley cominciava a confrontarsi con la stesura di una storia che le girava da tempo nella testa e con la scrittura di quello che sarà poi considerato come il suo capolavoro, finalmente all'inizio del 1818 viene pubblicato in forma anonima il suo romanzo *Frankenstein*¹. È l'esordio letterario di Mary Shelley in un'Inghilterra di inizio Ottocento in piena crisi romantica, scossa simbolicamente da quelle pericolose scariche elettriche subite dal

¹ Cfr. Caretti, 1982: 5-11.

corpo mutante del “moderno Prometeo”, come indicato nel sottotitolo del romanzo, che riversa la sua mostruosa luminosità su un pubblico di lettori imbarazzati, impauriti, talvolta rabbiosi.

John Wilson Croker, deputato tory dalle convinzioni politiche fortemente conservatrici e critico letterario della *Quarterly Review*, è stato tra i primi a recensire a caldo il romanzo in quel lontano 1818, ergendosi a difensore del buon gusto del tempo e a vendicatore di una certa moralità letteraria, permeata di un duro disprezzo reazionario. Dal suo scranno parlamentare, Croker si era già inserito a più riprese in varie polemiche letterarie, mostrando ad esempio scarso apprezzamento per i giovani poeti romantici². Nel recensire *Frankenstein*, Croker aveva attaccato la sanità mentale dell'autore, che lui sospettava essere Percy Shelley, liquidando la storia di Victor Frankenstein e della sua creatura come un semplice “tissue of horrible and disgusting absurdity”³.

L'aggettivo *disgusting*, che sembra emergere con forza nella parte finale di una lapidaria recensione, può rappresentare certamente una violenta reazione della critica del tempo all'esordio letterario di Mary Shelley, veicolando una sensazione di malessere che può fare da ponte con la fine del Novecento e con il teatro di Sarah Kane. Questo disgusto, che definisce una sensazione pestifera, intrisa di nausea e di schifo, sembra poter, in qualche modo, connettere il romanticismo di seconda generazione a quella dei cosiddetti *new angry young men* del teatro inglese post-thatcheriano degli anni Novanta del Novecento. *Disgusting*, infatti, sembra un aggettivo capace di fare da guida critica per narrare un altro fulminante esordio, esplosivo non già sulla carta stampata di un romanzo, bensì all'interno della più prestigiosa scena teatrale nel cuore di Londra.

Come era successo con il mostruoso parto letterario di Mary Shelley, ancora nel mese di gennaio ma centosettantasette anni dopo, un'altra giovane artista ha provato a mettersi in gioco, questa volta attraverso una produzione teatrale, provocando un

² Lord Byron e Percy Shelley ritenevano Croker moralmente responsabile dello spegnersi dell'impulso creativo di Keats, se non della sua morte, dopo che il giovane poeta era stato massacrato da una sua recensione in merito al poema *Endymion* nel 1818.

³ Croker, 1818: 379-385.

immediato disgusto: a rovinare la calma piatta dei palcoscenici inglesi nel 1995 ci ha pensato *Blasted*, sganciando metaforicamente una bomba teatrale che esplode in direzione di tutta la società inglese, coinvolgendo le produzioni degli spettacoli, la critica, il pubblico e il dibattito generale del suo paese⁴.

Il 12 gennaio del 1995 *Blasted* della ventitreenne Sarah Kane debutta nella piccola sala da 65 posti, l'Upstairs Theatre, solitamente riservato agli autori esordienti, del Royal Court di Londra con la regia di James Macdonald. L'impatto del dramma è fortissimo, mentre la reazione della stampa quasi paranoica⁵. Tra le reazioni più immediate della carta stampata e della critica inglese a quest'opera va subito riferita quella di Michael Billington, critico teatrale del *Guardian*. L'incipit del suo articolo potrebbe essere considerato emblematico di una certa sensazione di orrore e di rifiuto, diffuso tra i recensori di quotidiani e riviste, per ciò che si era appena visto in scena: "Readers of a sensitive nature are warned that the following review may concern words likely to disturb" poiché *Blasted* della giovanissima autrice conteneva "scenes of masturbation, fellatio, frottage, micturition, defecation – ah! those old familiar faeces! – homosexual rape, eye-gouging and cannibalism"⁶.

La sintetica lista presentata da Billington ai suoi accorti lettori non era affatto esagerata, nella misura in cui tutte le aberrazioni icasticamente elencate erano state davvero presenti sulla scena, e giustificava una valutazione critica molto severa nei confronti dello spettacolo di una esordiente che aveva avuto il coraggio di raccontare qualcosa di scioccante all'interno di un contesto teatrale inglese – a detta della critica stessa – fino a quel momento addormentato e declinato sulla nostalgia⁷, se lo stesso Billington aveva in precedenza osservato che "if allowed to continue this policy would turn British theatre into 'a dusty museum rather than a turbulent forum where society carries on a continuous debate with itself'"⁸. Tuttavia, quella stessa critica ha

⁴ Cfr. Sierz, 2000: 93.

⁵ Cfr. Aston, 2010: 13-27.

⁶ Billington, 1995: 39.

⁷ Cfr. Sierz, 2000: 36-37.

⁸ Saunders, 2002: 2.

reagito con toni di forte indignazione davanti alle violenze presenti nel dramma, giudicate estreme e gratuite, che venivano rappresentate in maniera realisticamente esplicita in un contesto, invece, del tutto irreali.

Ancora più violenta l'invettiva presentata da Charles Spencer, critico del *Daily Telegraph*, che ha attaccato innanzitutto il Royal Court nelle figure del direttore artistico Stephen Daldry e del regista James Macdonald non solo per la supposta arroganza nell'aver osato portare *Blasted* a teatro, ma anche per la loro strenua difesa della stessa giovane autrice, alla quale era stato affidato poi anche il compito di scrivere una nuova opera. Spencer, nel suo articolo, ha poi rassicurato i suoi lettori affermando che questo nuovo dramma "can't be any worse than *Blasted* – can it?"⁹. Deplorando le scene di masturbazione e di sesso orale e affermando di essere stato particolarmente infastidito da una brutale scena di sesso che "takes place while the girl has passed out during one of her periodic – and entirely unexplained – fits", reputando il dramma privo di valore, e capace solo di fare scandalo: "*Blasted* isn't just disgusting, it's pathetic" poiché "What she has actually produced is a lazy, tawdry piece of work without an idea in its head beyond an adolescent desire to shock": la violenza estrema a teatro avrebbe potuto essere giustificata – lo stesso Spencer ha citato l'esempio di Shakespeare – ma *Blasted* "is a work entirely devoid of intellectual or artistic merit"¹⁰.

Ancora disgusto, dunque. La fattura artistica del dramma è stata poi negata anche da Nick Curtis che, sulle pagine dell'*Evening Standard*, ha giudicato *Blasted* un'opera vuota di significato: "Rape, torture, cannibalism, death: they're all here, over two uninterrupted hours", affermando ancora che "this ambivalence and Kane's enigmatic purpose lead one to conclude that this is no more than an artful chamber of horrors, designed to shock and nothing more"¹¹. Sulla stessa lunghezza d'onda critica si è posta anche Mary Braid, che ha recensito l'opera su *The Independent*, insinuando sospetti di cattiva fede a proposito di una subdola e strumentale operazione teatrale favorita dall'appoggio interessato

⁹ Spencer, 1995.

¹⁰ Spencer, 1995: 19.

¹¹ Curtis, 1995.

del Royal Court allo scandalo: "Offering two rapes, masturbation and a tabloid hack eating a baby is a surefire way for a playwright to drawn attention to her first full-length work"¹².

Quest'opera prima di Sarah Kane è, dunque, massacrata dalla stampa inglese. Sia giornali conservatori e di destra, sia quelli più progressisti e di sinistra hanno concordato nel 1995 nel dare un giudizio estremamente negativo di *Blasted*: una sagra della porcheria, un mostruoso catalogo degli orrori, gratuito e privo di valore drammatico¹³. Dunque, una condanna teatrale senza appello dalla quale è nato poi un clamoroso caso giornalistico, che si è rapidamente allargato, rimbalzando tra carta stampata e televisione, in programmi di attualità come *Newsnight* e *World at One*, sollecitati in particolare dalla polemica e dall'indignazione del critico più accanito e feroce nei confronti di *Blasted*, che è stato certamente Jack Tinker, il quale dapprima ha dato l'allarme in televisione per denunciare lo scandalo, e poi ha scritto un articolo al vetriolo sul *Daily Mail* in cui *Blasted* veniva letteralmente definito "This disgusting feast of filth"¹⁴. Un disgustoso banchetto di oscenità.

La scena della polemica teatrale era stata presto occupata dallo stesso Jack Tinker, nella cui recensione del 19 gennaio del 1995 insofferenza e disgusto arrivano a mostrarsi in un atteggiamento aggressivo e minaccioso nei confronti di un dramma che – nonostante la messa in scena della violenza – aveva l'intenzione di raccontare con l'arma della poesia scenica una certa sofferenza umana e sociale di fine Novecento. Tinker si pone nella posizione morale e sociale del vendicatore, se non di un angelo sterminatore. Esordisce raccontando ai suoi lettori di essere stato fino a quel punto immune da qualsiasi shock a teatro, ma che adesso non lo è più: "Finally I have been driven into the arms of Disgusted of Tunbridge Wells. For utterly and entirely disgusted I was by a play" capace di ignorare "no bond of decency, yet has no message to convey by way of excuse"¹⁵. Sugerendo ai lettori, nella sua prosa stringata e velenosa, di essere stato così violentato da

¹² Braid, 1995.

¹³ Cfr. Sierz, 2000: 94-96.

¹⁴ Tinker, 1995: 42.

¹⁵ *Ibidem*.

quello che ha visto in scena, da essere involontariamente caduto, appunto, nel luogo comune tanto della contestazione più semplice e conformista, una sana moralità pseudo-vittoriana, quanto della sua collocazione ideologico-geografica, essendo appunto Tunbridge Wells la cittadina termale adorata dai corrispondenti dei giornali conservatori. Ci cade suo malgrado, affermando che il colpo è stato per lui davvero troppo forte.

Tinker ha attaccato frontalmente anche la Jerwood Foundation che aveva concesso un finanziamento alla Kane per la sua prima produzione teatrale, sottolineando che “money might have been better spent on a course of remedial therapy”¹⁶ nei confronti della giovane autrice. Come già aveva fatto Croker nei confronti di un autore di cui poteva solo sospettare l'identità, allo stesso modo Tinker non ha avuto problemi a mettere in discussione la sanità mentale di Sarah Kane, contestando il fatto che il Royal Court, che definiva “our”, avesse potuto sostenere una nuova produzione definita “utterly without dramatic merit”¹⁷.

Nel suo articolo, il critico in questione sposta molto velocemente l'attenzione della sua penna, avvelenata e carica di furore vendicativo a difesa di una moralità teatrale fin troppo oltraggiata, sulla messa in scena, descrivendo un ambiente senza legge nel quale ai personaggi è data assoluta libertà di comportarsi secondo regole di ferina bestialità. L'incipit della sua mostruosa descrizione scenica è cominciata “with a journalist indulging in all manner of graphic sexual activity with an underaged and mentally retarded girl in his hotel room somewhere in England”, per poi sprofondare in un inferno teatrale per regressione, “by various implausible stages, from mere unlawful indecency to vividly enacted male rape, through to the barbaric cannibalism of a dead and on to simple defecation on stage”¹⁸.

Tinker ha enfatizzato, in forme più virulente e scandalizzate, un lungo catalogo degli orrori che ha scioccato i suoi occhi, che ha per la prima volta annebbiato la sua lucidità, per trasformarlo in un critico giustiziere. Il disgusto è arrivato alla sua gola, passando per gli occhi, che hanno osservato l'inguardabile,

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

vedendo la mostruosa distruzione di altri occhi in scena, contestando anche docenti e accademici che “seek to justify any stage violence with the example of Gloucester having his eyes put out in *King Lear*”, ma Jack Tinker non può fare a meno di sottolineare che “our hero not only loses his eyes after being severely raped”, ma addirittura “his torturer munches them before our own eyes”¹⁹. Ha concluso, infine, la sua requisitoria congratulandosi con “the politeness or stoicism of British audiences”²⁰ che non hanno abbandonato la sala nonostante tutto e che vengono infine invitati a ridere: unica risposta possibile al disgusto per lo spettacolo.

La critica teatrale e gli studi sull'opera di Sarah Kane non sembrano avere nutrito particolare interesse nell'indagare chi sia stato Jack Tinker, il critico teatrale che è diventato nel giro pochi giorni l'alfiere della decenza della scena e il vendicatore del buon gusto del teatro inglese, e nel descrivere un profilo del personaggio pubblico che ha contribuito fortemente a sollevare a livello nazionale il caso Sarah Kane. Un necrologio dell'*Independent* lo ha descritto come una personalità molto inserita e riconosciuta nel mondo dello spettacolo in Inghilterra, diventato critico teatrale del *Daily Mail* dal 1972, dopo avere scritto, a vario titolo, di cronaca rosa ed essersi occupato di televisione. Un polemista di professione, a cui anche i nemici riconoscevano la fortissima passione per il teatro. Un cronista puro, famoso nel comporre la sua recensione di mille battute, già mezz'ora dopo la fine dello spettacolo cui aveva assistito. Jack Tinker è morto relativamente giovane, il 28 ottobre 1996, all'età di 55 anni, per un attacco cardiaco. Quel giorno i teatri del West End hanno ridotto l'illuminazione in suo onore, come si usa fare quando scompaiono gli attori²¹.

Jack Tinker ha recensito, dunque, solo il fulminante esordio di Sarah Kane del 1995. Non avrebbe, infatti, visto *Phaedra's Love* nel maggio del 1996, ma soprattutto non avrebbe saputo di essere stato posto al centro della drammaturgia, da protagonista inconsapevole, della terza opera della Kane, *Cleansed*, andata in

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Cfr. Lister, 1996.

scena il 30 aprile del 1998 al Royal Court di Londra, ma questa volta nel Theatre Downstairs, ancora per la regia di James Macdonald. Era morto due anni prima, ma il suo nome e il suo articolo dovevano essere chiaramente ben presenti nella mente di Sarah Kane, che non aveva dimenticato l'insistenza di Tinker e il suo disgusto teatrale rispetto alla sua opera.

Infatti, dopo aver stroncato con violenza *Blasted* ed avere provato ad indirizzare l'opinione pubblica verso una gogna mediatica nei confronti della giovane scrittrice, indicata, di fatto, come una squilibrata, Tinker era tornato ancora sull'argomento, un paio di settimana dopo, il 27 gennaio del 1995, per dare un'ulteriore spiegazione, più sostanziale, alla sua precedente reprimenda a caldo, a partire da una recensione del dramma *Killer Joe* del drammaturgo americano Tracy Letts, opera altrettanto sconcertante per la raffigurazione grafica della violenza sulla scena²². Tinker ha elogiato Letts e il crescendo narrativo della sua trama, in cui "shocks and horrors spring legitimately from the characters, their background and their motivation" mentre "Ms Kane on the other hand, offers her audience scarcely a clue as to why her characters should behave as they do"; lamentando, infine, l'ingiustizia che *Killer Joe* "should open in a week when all the headlines on the subject of sex and violence in art are being stolen by a play which is not fit to lick its boots"²³.

Dalle battute di questo secondo articolo, si capisce che Jack Tinker non era ancora uscito dallo shock di *Blasted* e stava chiaramente rimuginando su quella visione terribile, che sembrava diventare un negativo paradigma estetico di riferimento delle sue recensioni successive. Ma la sua necessità narrativa di vendicare la dignità e il valore del buon teatro inglese del tempo sembrava tradire una questione di sostanza sul problema della rappresentazione della violenza, che è condannata in particolare nella sua forma drammaturgica, nel suo essere senza correlazione organica con un chiaro contesto sociale, come ha osservato in quegli stessi giorni anche Michael Billington²⁴. La grave colpa di

²² Cfr. Sierz, 2000: 53-56. Lo spettacolo era andato in scena al Bush Theatre di Londra il 15 gennaio 1995.

²³ Tinker, 1995.

²⁴ Billington, 1995.

Sarah Kane, capace di suscitare infinito disgusto nella critica, sarebbe stata la disintegrazione delle convenzioni di un'estetica teatrale realistica, basata su psicologismo individuale, verosimiglianza sociale e definizione di una chiara posizione politica. La stessa Kane, devastata dalle contestazioni e dalla rappresentazione del suo 'caso umano'²⁵, lamentava l'equivoco di una critica teatrale incapace di uscire da una analisi scandalosamente contenutistica del suo lavoro, nella misura in cui quel contenuto non si integrava ad un preciso contesto di riferimento. Sarah Kane, pur non essendo stata pronta a ricevere una tale mole di attacchi²⁶, era, tuttavia, consapevole che era stata proprio l'irregolarità della forma – quella stessa forma scenica sconvolta a suo tempo da Samuel Beckett, da Howard Barker, da Harold Pinter o da Edward Bond – a urtare irreversibilmente la censura della critica: "I suspect that if *Blasted* had been a piece of social realism it wouldn't have been so harshly received"²⁷.

Tinker, al fondo, non riconosceva la legittimità scenica di una nuova forma, che distruggeva alla radice il vecchio realismo sociale. *Blasted* ha rappresentato letteralmente una bomba teatrale che ha lasciato cumuli di macerie di vecchio naturalismo²⁸. E la critica degli anni Novanta, su posizioni di estrema retroguardia, pur lamentando la sonnolenza della scena del proprio tempo, ha provato a reagire, a difendersi, a vendicarsi, quasi istericamente²⁹.

Sarah Kane nel 1998, molto probabilmente consapevole della morte di Tinker e memore dei precedenti dolorosi attacchi polemici del critico, ha messo in atto la sua vendetta postuma, che è consistita non solo e non tanto nel costruire uno dei personaggi principali di *Cleansed* utilizzando il nome di Tinker, ma nella provocazione di inserirlo in un dramma del tutto anti-realista che "removes the psychological signposts and social geography that you get in the Great British play"³⁰, decostruendo le forme drammatiche di una lunga tradizione scenica anglosassone.

²⁵ Cfr. Benedict, 1995.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Langridge e Stephenson, 1997: 130.

²⁸ Cfr. Morrison, 1995:10; Gross, 1995; Benedict, 1997.

²⁹ Cfr. Langridge e Stephenson, 1997: xviii; Armitstead, 1998.

³⁰ Christopher, 1998.

Adirata dalla gran quantità di mediocri opere di taglio naturalistico che passavano sui palcoscenici inglesi di fine millennio, la Kane ha inserito, dunque, la figura di Tinker in una produzione che denunciava tutta la sua maturità artistica nell'elaborazione di una nuova forma drammaturgica, frutto di una scrittura sperimentale che cercava di giocare con gli stessi incastri o giustapposizioni di scene, di impianto antirealistico, che Georg Büchner aveva elaborato un secolo e mezzo prima per *Woyzeck*, opera che lo stesso drammaturgo tedesco non aveva potuto completare per il sopraggiungere improvviso della morte, a causa del tifo, a soli ventiquattro anni, e per la quale la stessa Kane aveva curato una regia teatrale l'anno prima. Sulla scia di un teatro che non vuole tranquillizzare il suo pubblico³¹, Sarah Kane stava "boldly lowering the theatre's drawbridge and letting the barbarous world in"³².

La drammaturgia di Sarah Kane mostra una virata squisitamente espressionista: Tinker, come tutti gli altri personaggi di *Cleansed*, è costretto ad attraversare questo ponte levatoio, perdendo la caratterizzazione di una cornice psicologica o di un definito ruolo sociale, per diventare espressione di un'emozione o di uno stato vitale³³. E sembra perdere battute, dal momento che lo scambio linguistico tra i personaggi diventa essenziale e poetico, muovendosi "further in the process of Kane's project to pare language down to a stark minimalism"³⁴. Di fatto, Tinker diventa il protagonista di questa nuova produzione di Sarah Kane che, in maniera davvero ardita, ha sviluppato una drammaturgia tutta costruita sugli stilemi scenici della imagery teatrale, caratterizzata da una significativa creazione scenografica e da un fortissimo impatto visivo, poiché appena un terzo del dramma è costituito da parole³⁵: "You have to look at the context of the image"³⁶. Quest'opera e la personificazione scenica di Tinker hanno costituito la risposta più forte – una vendetta a lungo

³¹ Cfr. Rebellato, 1998.

³² Cavendish, 1998.

³³ Cfr. Clapp, 1998.

³⁴ Saunders, 2002: 88.

³⁵ Cfr. Christopher, 1998.

³⁶ Saunders, 2002: 46.

costruita e meditata in chiave estetica e satirica – dell'*enfant terrible* dei nuovi arrabbiati inglesi degli anni Novanta nei confronti del più violentemente conformista dei suoi detrattori.

Nel 1998 la critica si dimostra leggermente più attenta nella valutazione di un'opera come *Cleansed* – “parable about love in a time of madness”³⁷ – che viene, comunque, percepita come un ipotetico sequel di *Blasted*³⁸: se in quest'ultimo dramma la coppia protagonista doveva affrontare in una camera d'albergo di Leeds l'irruzione di un soldato che catapultava la guerra fratricida combattuta nella ex-Jugoslavia nel cuore della civile Inghilterra, la nuova produzione sembrava rappresentare il momento successivo alla guerra, la sua normalizzazione in un moderno campo di concentramento, per raccontare ancora una volta la violenza del mondo contemporaneo e la sua forma scenica: “*Cleansed* goes even further to redefine the representation of staged violence, and to provoke a response in the audience through the effect that lies behind the action”³⁹ nella misura in cui l'opera si cimenta nell'indirizzare “the audience on why these things are being done rather than the mechanics”⁴⁰. Tale percorso estetico ha portato in direzione di un crudele addolcirsi della violenza in una forma ieraticamente rituale e fortemente stilizzata⁴¹.

Tuttavia, *Cleansed* si presentava letteralmente come un incubo, come ha suggerito John Peter, storico critico teatrale del *Sunday Times*, che qualche anno prima era stato uno dei pochi recensori a salvare la qualità artistica di *Blasted*⁴²: come un incubo, appunto, “you cannot shut it out because nightmares are experienced with your whole body”⁴³. Tale spazio onirico si concretizzava in un'apparente struttura universitaria, che si rivelerà una mostruosa prigione di foucaultiana memoria, oscillante tra severa disciplina e feroce punizione. E tuttavia, in questa ripidissima discesa all'inferno è possibile intravedere anche

³⁷ Sierz, 2000: 114.

³⁸ Cfr. Sierz, 2000: 115-116.

³⁹ Saunders, 2002: 89.

⁴⁰ Christopher, 1998.

⁴¹ Cfr. Saunders, 2002: 145-146.

⁴² Peter, 1995.

⁴³ Peter, 1998.

altro. Peter ha dimostrato un certo coraggio nel prendere posizione contro la maggior parte dei suoi colleghi, troppo impegnati a scavare nei meandri spaventosi della testa della giovane Sarah, alla ricerca delle motivazioni della sua immaginazione malata – “One reaction might be to ponder over Kane’s mind: what kind of imagination is it that pictures such things? But this is wrong” – e poco attenti, invece, ad un’accurata analisi dei suoi drammi, che rappresenterebbero solo un pallido riflesso dei tragici fatti del mondo: “You do not go ‘tut-tut’ over the visions of Dostoevsky or Kafka”⁴⁴.

Tinker è posto al centro di una storia oscillante tra amore ed orrore. Si ritrova, in quanto personaggio, a governare un campo di concentrazione, di cui è il violento leader plenipotenziario, e a dover gestire in particolare quattro relazioni d’amore, dal momento che tutti i personaggi del dramma sono perdutamente innamorati e ridefiniscono continuamente la loro identità scenica attraverso il confronto con un eros che “accumula tutte le deviazioni ed eversioni che lo riguardano”⁴⁵. Tinker interviene nel rapporto d’amore incestuoso tra Graham, che lui uccide con un’overdose, e la sorella Grace, che sottopone ad elettroshock; poi nel rapporto d’amore omosessuale tra Rod, che sgozza, e Carl, a cui taglia lingua, mani e piedi; e ancora nel rapporto tra Robin, che si impicca, e Grace, alla quale alla fine trapianta un pene, asportandole il seno. E lo stesso Tinker viene coinvolto in una relazione d’amore con la donna del peep show, con cui farà l’amore con la più grande tenerezza del mondo, perché tutti in *Cleansed*, anche i peggiori, sono follemente innamorati.

Sarah Kane ha citato varie fonti che l’hanno ispirata nella scrittura del dramma⁴⁶, ma probabilmente la più significativa e sconvolgente è stata *Frammenti di un discorso amoroso*, un’opera di Roland Barthes in cui si arrivava ad affermare il paradosso che la

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Manferlotti, 2009: 216.

⁴⁶ Oltre al già citato *Woyzeck* di Georg Büchner, vanno segnalate, tra le fonti che hanno in qualche modo ispirato la sua opera, *Il Processo* di Franz Kafka, *1984* di George Orwell, *La dodicesima notte* di William Shakespeare, *Sonata di fantasmi* di August Strindberg, *Edoardo II* di Christopher Marlowe, *Peccato che sia una puttana* di John Ford e *La duchessa di Amalfi* di John Webster.

condizione dell'amore non ricambiato non sarebbe stata tanto dissimile da quella di un prigioniero a Dachau, analizzando i pericoli della perdita del sé quando si ama ossessivamente⁴⁷.

Armato di una pazzia molto calcolata, Tinker è il personaggio che nel dramma mette alla prova tutti sul tema dell'amore, attraverso un uso estremamente feroce della violenza: "It is a play about the nature of love and its relationship to brutalisation. Love is a kind of madness and ecstasy"⁴⁸. Nella prospettiva dell'amore come perdita del sé, nel bene come nel male, l'onnisciente e onnipresente Tinker gioca con le sue vittime "testing their desires, their delusions and professions of love; often to savagely logical conclusions"⁴⁹ delle loro possibilità. Si presenta sin dall'inizio nella sua identità camaleontica: dice a Graham, che sta per uccidere, "I'm a dealer not a doctor"⁵⁰; dice alla donna del peep show, con la quale ha una tormentata storia di corteggiamento, "I'll be anything you need"⁵¹; e sul finale confessa a Grace, dopo la plastica genitale inflittale, "I'm sorry. I'm not really a doctor"⁵². Tinker presenta, di fatto, una personalità estremamente fluida, oscillante tra una figura diabolica e mefistofelica, un'altra dal carattere strutturalmente puritano, richiamando il Malvolio de *La Dodicesima Notte* di Shakespeare, ed un'altra ancora di torturatore, come l'O'Brien di *1984* di Orwell. Tinker è un personaggio che condensa tutto questo insieme. Nella sua figura convivono uno sfrenato voyeur, ed un amante dolcissimo, caratterizzandosi come "one of the most problematic characters"⁵³ di tutta la drammaturgia della Kane.

Si è argomentato, all'inizio, della vendetta di Jack Tinker; e poi di una vendetta postuma e trasversale di Sarah Kane. Un giro di vendette che sembra ruotare intorno all'esperienza del teatro, segnando fortemente il dibattito pubblico in Inghilterra alla metà degli anni '90 del Novecento sul valore e la funzione dell'arte, a

⁴⁷ Cfr. Tabert, 1998; Sierz, 2000: 116.

⁴⁸ Christopher, 1998.

⁴⁹ Saunders, 2002: 96.

⁵⁰ Kane, 2001: *Blasted*, 1.107.

⁵¹ Kane, 2001: *Blasted*, 7.122.

⁵² Kane, 2001: *Blasted*, 18.146.

⁵³ Saunders, 2002: 96.

partire da una provocatoria performance teatrale tanto denigrata, alla quale avevano assistito complessivamente poco più di un migliaio di persone. In realtà, questo giro di vendette non può chiudersi che con la dimensione vendicativa del teatro stesso.

Citando Sant'Agostino, Antonin Artaud ha scritto che il teatro è un veleno che, "una volta iniettato nel corpo sociale"⁵⁴, arriva a disintegrarlo, proprio come ha provato a fare la drammaturgia di Sarah Kane tra il 1995 e il 1999, un brevissimo e concentrato arco di tempo che parte con le polemiche relative alla messa in scena di *Blasted* fino al suo terribile suicidio all'età di appena ventotto anni⁵⁵. Tuttavia, Artaud ha da sempre insistito sul fatto che la necessaria azione del teatro debba configurarsi nella drammaticità dell'epidemia di una peste, o meglio ancora come "un flagello vendicatore"⁵⁶. Ecco, dunque, l'immagine emblematica, contenuta nelle pagine finali del suo famosissimo saggio *Il teatro e la peste*, del teatro come una forma di vendetta capace di redimere la società attraverso l'infezione, definita addirittura "un'epidemia salvatrice" nella quale la vita, quel famoso doppio del teatro, si rivela nella sua semplice "applicazione della legge di natura per cui ogni gesto è compensato da un altro gesto, e ogni azione dalla sua reazione"⁵⁷.

Una delle fonti citate, relative alla scrittura di *Cleansed*, è stata proprio una *revenge tragedy*. Non a caso Artaud aveva richiamato tutta l'attenzione dell'avanguardia teatrale degli anni '30 del Novecento sulla scandalosa opera di John Ford, ritenuto un perfetto modello scenico per il suo teatro della crudeltà, affermando: "A chi cerca un esempio di libertà assoluta nella rivolta, *Peccato che sia una squaldrina* di Ford offre questo poetico esempio legato all'immagine del pericolo assoluto"⁵⁸.

Sarah Kane ha scritto *Cleansed* avendo bene in mente la promessa d'amore che si sono scambiati in ginocchio Giovanni e

⁵⁴ Artaud, 1968: 149.

⁵⁵ In merito al rapporto tra Antonin Artaud e Sarah Kane cfr. De Vos, 2010: 126-138; De Vos, 2011; Manferlotti, 2009: 215-216; Di Maio, 2018: 88-98.

⁵⁶ Artaud, 1968: 149.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*: 147.

Annabella: quel “love me or kill me”⁵⁹, poche parole a formare un ossessivo ritornello che dalle bocche seicentesche dei giovani fratelli, sembra passare direttamente sulle labbra, altrettanto incestuose, di Grace e Graham, alla fine del Novecento. E Tinker, tra questi ultimi personaggi in particolare, a vigilare indefessamente sulle possibilità dell’amore, a scrutare le complicazioni delle loro relazioni e a perpetrare una violenza senza fine; facendo della scena quella “crisi totale dopo la quale non rimane altro che la morte o una purificazione assoluta”⁶⁰. *Cleansed*, il titolo allo stesso tempo più infernale ed etereo di Sarah Kane, significa, appunto, *Purificati*⁶¹.

Bibliografia

- Armitstead C., “No pain, no Kane”, *Guardian*, 29 aprile 1998.
- Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Aston E., “Reviewing the Fabric of *Blasted*”, in De Vos L. and Saunders G. (edited by), *Sarah Kane in Context*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2010, pp. 13-27.
- Benedict D., “Disgusting violence? Actually it’s quite a peaceful play”, *Independent on Sunday*, 22 January 1995.
- Benedict D., “Essex Girl Writes Play Shock Horror”, *Independent*, 23 October 1997.
- Billington M., “The good fairies desert the Court’s theatre of the absurd”, *Guardian*, 20 January 1995; ristampato in *Theatre Record* 15, 1, 1995, p. 39.
- Billington M., *Guardian*, 23 January 1995.
- Braid M., “Young playwright blasted for ‘brutalist’ debut work”, *The Independent*, 20 January 1995.
- Caretti L., “Introduzione”, in M. Shelley, *Frankenstein*, Milano, Mondadori, 1982.
- Cavendish D., *Independent*, 18 May 1998.
- Christopher J., “Rat with Hand Exits Stage Left”, *Independent*, 4 May 1998.

⁵⁹ Cfr. Ford, 1970: *‘Tis Pity She’s a Whore*, 1.2.242-248.

⁶⁰ Artaud, 1968: 149-150.

⁶¹ Cfr. Kane, 2000: *Purificati*, 93-95.

- Clapp S., *The Observer*, 10 May 1998.
- Croker J. W., "Review *Frankenstein, or the Modern Prometheus*", *The Quarterly Review*, 36, 1818, pp. 379-385.
- Curtis N., "Random tour in a chamber of horrors", 19 January 1995.
- De Vos L., "Sarah Kane and Antonin Artaud: Cruelty towards the Subjectile", in De Vos L. and Saunders G. (edited by), *Sarah Kane in Context*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2010, pp. 126-138.
- De Vos L., *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*, Madison and Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- Di Maio F., "Sul riso assoluto: Artaud, Kane", in Amendola A., Dimitry F. e Vacca V. (a cura di), *L'insorto del corpo: Il tono, l'azione, la poesia. Saggi su Antonin Artaud*, Verona, Ombre corte, 2018, pp. 88-98.
- Ford J., *Three Plays: 'Tis Pity She's a Whore, The Broken Heart, Perkin Warbeck*, edited by Keith Sturges, London, Penguin, 1970.
- Gross J., *Sunday Telegraph*, 22 January 1995.
- Kane S., *Tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Einaudi, 2000.
- Kane S., *Complete Plays*, London, Methuen Drama, 2001.
- Langridge N., Stephenson H., *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, London, Methuen Drama, 1997.
- Lister D., "Obituary: Jack Tinker", *Independent*, 29 October 1996.
- Manferlotti S. (a cura di), *La retorica dell'eros: Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Roma, Carocci, 2009.
- Morrison R., "Theatre's Chance to Stage a Recovery", *The Times*, 29 January 1995, p. 10.
- Peter J., "Alive when kicking", *Sunday Times*, 29 January 1995.
- Peter J., "Short stark shock", *Sunday Times*, 10 May 1998.
- Rebellato D., "Brief Encounter Platform", intervista non pubblicata a Sarah Kane, Royal Holloway College, London, 3 November 1998.
- Saunders G., *'Love me or kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Sierz A., *In-Yer-Face-Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2000.

Spencer C., "Theatre backs 'Blasted' sell-out", *Daily Telegraph*, 20 January 1995.

Spencer C., "Awful shock", *Daily Telegraph*, 20 January 1995, p. 19.

Tabert N., *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er*, Reinbeck, Rowohlt, 1998.

Tinker J., "This disgusting feast of filth", *Daily Mail*, 19 January 1995; ristampato in *Theatre Record* 15, 1, 1995, p. 42.

Tinker J., *Daily Mail*, 27 January 1995.