

God Save the Queen

Katie Mitchell e Sarah Kane al National Theatre

Federica Mazzocchi

Spettatori svenuti, altri fuggiti dalla sala in preda al disgusto: in rete sono rimbalzate le reazioni provocate da *Cleansed* (*Purificati*), primo testo di Sarah Kane a essere prodotto dal National Theatre di Londra in uno spettacolo diretto da Katie Mitchell (in scena al Dorfman Theatre, la sala piccola del National, dal 23 febbraio 2016) che è stato, a mio avviso, fra i migliori visti quest'anno.¹ Pur considerando un ampio margine di esagerazioni giornalistiche, in ogni caso sorprende che il pubblico contemporaneo, raggiunto quotidianamente da immagini atroci e reali, possa davvero impressionarsi davanti a *Cleansed*. Due ritengo siano le possibili ragioni. La prima è che la qualità vivente dell'esperienza teatrale, il compiersi dell'atto scenico davanti ai nostri occhi, abbia rivelato, una volta di più, la sua capacità di "far credere" con una intensità del tutto differente rispetto agli altri media. La seconda è che le opere della Kane, considerate da più parti testi "impossibili", vere e proprie scommesse registiche e attoriali, non hanno perso nulla di quella forte capacità divisiva con cui si sono imposte sulla scena teatrale.

Fin dal primo debutto di *Cleansed* nel 1998, scritto l'anno precedente il suicidio dell'autrice (e ancora prima con il testo d'esordio *Blasted* del 1995), pubblico e critica si sono spaccati fra quanti vedevano violenza gratuita e compiacimenti da *horror movie* e quanti assumevano la crudeltà estrema delle situazioni come una trasparente metafora dei rapporti di potere (in campo politico, medico, sentimentale, sessuale) e come uno specchio, non molto piacevole certo, in cui guardarsi. La questione è, evidentemente, ancora aperta, benché all'autrice sia oggi riconosciuta la statura di classico. Capofila del cosiddetto *In-her-face theatre* (copyright di Aleks Sierz), cioè di quella drammaturgia esplicita e aggressiva appunto come un pugno in faccia che caratterizza il teatro inglese della fine degli anni Novanta, Kane ha incorporato, in forme del tutto personali, tanto l'eredità dei grandi contemporanei (soprattutto di Harold Pinter e di Edward Bond) quanto il modello imprescindibile del teatro elisabettiano, ma senza sfociare mai in virtuosistici esercizi di stile, perché la sua scrittura è sempre stata intrecciata al suo percorso autobiografico, spezzato prematuramente.

¹ Per quel che riguarda l'Italia, ricordo la bella edizione di Marco Plini alla Biennale di Venezia del 2004.

Questo primo incontro con il teatro di Sarah Kane da parte di Katie Mitchell, la voce oggi più autorevole, dopo il decano Peter Brook, della regia anglosassone, ha avuto un'accoglienza critica non unanime (si veda, per esempio, la recensione negativa di Susannah Clapp nel «Guardian», 28 febbraio 2016). Nella videointervista a cura di Matt Trueman – a cui mi riferisco in queste pagine ogni volta che cito le parole della regista² – la Mitchell, che definisce il testo particolarmente stimolante da un punto di vista femminista, ha indicato una serie di sfide poste da *Cleansed*. In primo luogo, il sesso e la violenza «very demanding», che impongono precise scelte di linguaggio. Poi, la necessità di organizzare sul piano visivo e ritmico un materiale drammatico dalla struttura episodica, frammentata in venti scene. In *Teoria del dramma moderno*, Peter Szondi scrive che le opere di August Strindberg devono essere definite non più drammi in senso proprio (ovvero drammi come spazi assoluti per l'accadere delle relazioni intersoggettive dei personaggi in azione), ma “drammaturgie dell'io” in cui un soggetto centrale proietta fuori di sé, come proprie emanazioni, una serie di figure persecutorie (si pensi al *Padre*) e/o di situazioni frammentarie (si pensi a uno *stationendrama* come *Sogno*), figure e situazioni originate – come in un sogno angoscioso – da una singola soggettività che le crea e le subisce. La forma-dramma tradizionale cede, dunque, al teatro di un io con le proprie parti in conflitto. Mettendo in scena *Cleansed* Mitchell ha scelto una prospettiva analoga. L'opera è letta come il sogno-incubo di una figura femminile centrale (Grace), il cui punto di vista costituisce il tessuto connettivo delle scene, che vengono articolate in base alla sua presenza costante, nello spettacolo, ora quale agente ora quale testimone.

Mitchell ha descritto il suo metodo di lavoro nel volume *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre* (Routledge, 2009), in cui dedica ampio spazio al minuzioso lavoro preliminare di documentazione, che si tratti di affrontare testi classici (il libro ripercorre la progettazione della sua regia del *Gabbiano* di Čechov) o contemporanei. Per *Cleansed*, scritto mentre ancora era in corso la guerra nella ex-Jugoslavia, e a essa metaforicamente collegato, così come lo era, ancora più direttamente, *Blasted*, Mitchell ha assunto quella guerra quale orizzonte di riferimento, sul piano simbolico, per le atrocità che avvengono all'interno del campus universitario di *Cleansed*. Con il conflitto nei Balcani l'Europa si è scoperta drammaticamente di nuovo capace di una guerra sanguinosa ed efferata, in cui la pulizia etnica e lo stupro di guerra diventano armi a disposizione. Un'evidenza particolarmente traumatica per artiste come Sarah Kane, come Biljana Srbljanovic (si pensi a *Giochi di famiglia*), come Mitchell, per le quali le pratiche di violenza sui corpi, e la riduzione del nemico a cosa, rappresentano la forma esemplarmente estrema di quotidiane dinamiche dominante/dominato e di violenza di genere.

² National Theatre Discover, Youtube (7/3/2016).

Mitchell ha detto che, per la preparazione di *Cleansed*, ha visionato una grande quantità di materiale audiovisivo e che, in particolare, le è stato di ispirazione il documentario *The Valley* di Dan Reed (1999) sulla guerra nel Kosovo. Tuttavia non ha voluto dare una connotazione storica esatta allo spettacolo. Il tempo della guerra in ex-Jugoslavia ha funzionato non come localizzabile riferimento reale, ma come spazio mentale, come *palestra* metaforica per ricorrenti dinamiche di orrore da analizzare mediante i corpi in scena. Il teatro è, dunque, lo spazio d'elezione per indagare, attraverso lo strano sogno di Grace, i rapporti di potere (che si consumano tra le mura di casa, a scuola, in ospedale, o in qualsiasi altro posto) rappresentati dall'urto tra i desideri, i bisogni, gli autoinganni dei personaggi e una sorta di distruttivo "principio di realtà" (incarnato da Tinker) che li mette a durissima prova. Il testo stesso, è bene ricordarlo, non chiama in causa un conflitto storicamente definito, ma allinea una serie di brevi quadri esemplari, quasi da esperimento in vitro o da "racconto morale", al cui centro c'è il corpo e le sue possibili manipolazioni.

Era necessario che il linguaggio del sesso e della violenza fossero molto esatti (da qui i presunti malori in sala), cosa che ha imposto alla regista e agli attori il ricorso a preparatori specifici per rendere credibili gli scontri fisici in scena (i *fight directors* della Rc-Annie Ltd) e la gestione di litri di sangue finto per le scene di mutilazione. Questa "verità" dell'esecuzione si sposa con un lavoro sulle traiettorie e sui percorsi degli attori in palcoscenico che riecheggia movimenti di danza. Ma non una danza in senso espressivo, bensì una serie di azioni attentamente coordinate e a incastro (anche per operare efficacemente nelle limitate dimensioni del palcoscenico) che compongono un grafico estremamente coerente e ordinato. Nelle scene di tortura, per esempio, i macchinari vengono portati in scena, usati, portati fuori secondo un millimetrico calcolo di tempi di esecuzione (scanditi dal suono di una sirena) e secondo una coreografia in cui ciascuno degli attori ha un proprio tragitto e un proprio obiettivo. È una soluzione efficace, perché – nonostante rischi talvolta di formalizzare troppo, di rendere troppo "belle" le scene di violenza – il tracciato logico dei movimenti e la loro massima fluidità comunica il raggelante professionismo degli specialisti della tortura, cioè di Tinker, il presunto medico, e dei suoi aiutanti dal volto coperto. C'è davvero la visione spaventosa del compito ben eseguito, del meccanismo di morte oliato alla perfezione, chiaro, consequenziale e inesorabile come nei brutti sogni da cui non riusciamo a svegliarci. Il linguaggio onirico è rafforzato dalla regia anche grazie all'invenzione di strani personaggi alla Magritte che, con il volto coperto e sotto ombrelli neri, passano più volte con lentissimi movimenti al ralenti, risalendo le scale a ritroso, negando, sul piano visivo, la scansione lineare del tempo.

Dimensione onirica ed esattezza dei gesti, allucinazione e massima concretezza sono i tratti specifici del linguaggio scenico elaborato per questa regia di *Cleansed*. Mitchell ha detto di aver voluto affrontare le situazioni del testo «literally», mostrando ciò che è scritto per come è scritto, rifiutando di edulcorare con una stilizzazio-

ne simbolica tanto il sesso esplicito quanto la violenza offensiva del racconto. Le battute, il numero delle scene e la loro articolazione sono rispettate pressoché alla lettera. Tuttavia, diversi cambiamenti di regia sono stati fatti. La sfida delle didascalie “impossibili” – per esempio quelle, sempre citate, in cui alcuni topi portano via gli arti tagliati ai prigionieri³ – è stata lasciata cadere anche se i topi ci sono ancora, compaiono a intervalli regolari negli angoli, e altrettanto regolarmente vengono uccisi a revolverate dagli aiutanti di Tinker, creando una ripetitività comica che riassume e omaggia i (rari) momenti di humour nero della storia. Ma è soprattutto la scelta di ambientare tutta l’opera in un unico ambiente la più vincolante e la più divergente rispetto al testo. Lo spazio unitario conferma, a livello scenografico, l’assunzione del punto di vista di Claire come prospettiva dominante. Il testo si snoda attraverso diversi ambienti tutti legati a un edificio universitario: *Dentro le mura di cinta di un campus universitario* (scena 1); *Sul prato del college dentro le mura di cinta del campus universitario* (scena 2); *La stanza bianca – l’infermeria dell’università* (scene 3, 5, 12, 18); *La stanza rossa – la palestra dell’università* (scene 4, 10); *La stanza nera – le docce della palestra dell’università trasformate in cabine di un peep show* (scene 6, 9, 11, 14, 19); *La stanza rotonda – la biblioteca dell’università* (scene 7, 15, 17); *Un rettangolo fangoso dentro le mura di cinta del campus universitario* (scene 8, 13, 16, 20).

Mitchell, viceversa, coadiuvata dal set designer Alex Eales, propone uno spazio su due piani, con una rampa di scale centrale, uno spazio simile all’ingresso di una scuola o di un ospedale. L’ambiente è realistico, completo di soffitto, pareti, porte, ma in stato di totale abbandono, con i muri scrostati, alcuni striminziti alberelli cresciuti all’interno, uno sconquassato pavimento a piastrelle bianche e nere. L’edificio sembra tanto diroccato dal tempo quanto lesionato da bombardamenti. Un luogo ibrido, teatro di strani esperimenti medico-educativi, che comunica un senso di minaccia e di coercizione: ci sono grate alle finestre; un cancello chiuso a chiave da cui sono condotti gli studenti-pazienti-prigionieri; porte a spinta da cui entrano anche le barelle e i macchinari per le amputazioni e per gli elettroshock (frutto di precise ricerche da parte della regista); violente luci al neon. Ma le finestre e i lucernari possono lasciare filtrare gli effetti di una bella luce naturale, che giunge, nei rari momenti di requie, come uno spiraglio di salvezza. Sono sparite le stanze dai diversi colori previste dal testo (colore che, però, viene in parte recuperato grazie alle luci del lighting designer Jack Knowles), ma c’è ancora la scatola di vetro da *peep show* in cui Woman si esibisce per Tinker e parla con lui, una specie di acquario-cabina telefonica portata in scena attraverso una delle porte a spinta. Di

³ «I topi cominciano a mangiare la mano destra di Carl», scena 8, p. 119; «I topi portano via il piede di Carl», scena 13, p. 126. Cito da Sarah Kane, *Tutto il teatro*, traduzione di Barbara Nativi, Einaudi, Torino 2000.

particolare interesse il lavoro sui suoni (l'autrice è Melanie Wilson) e sulla musica (di Paul Clark). I rombi soffocati, i lancinanti rumori di sirene e di campanelli d'allarme, uniti a un tappeto sonoro quasi costante producono un'impressione di disorientamento e di permanente insicurezza (il modello è, probabilmente, Harold Pinter per come usa i rumori nel suo "teatro della minaccia", per esempio in *La serra*). Questa musica dalle sonorità apparentemente elementari, da ritmo cardiaco, segna il tempo per le "coreografie" delle scene di violenza, per poi virare verso la *dance* più anonima e ripetitiva nelle contorsioni erotiche, da bambola meccanica, di Woman.

Kane immaginava suoni dall'altra parte del muro del campus: i rumori di una partita di cricket (scena 2) e di calcio (scena 8), un bambino che canta *Things we said today* di Lennon e McCartney (scena 13). Mitchell, viceversa, sceglie un microcosmo chiuso, senza affacci su un esterno plausibile. Il sogno di Grace è una sorta di crudele *educazione sentimentale* attraverso le cure di un enigmatico maestro-aguzzino, Tinker, che mette alla prova, attraverso il test di una violenza estrema, ogni momento di tenerezza, ogni slancio d'amore fra i personaggi, ogni loro dichiarazione avventata. È una figura dall'identità incerta, forse medico, come dichiara in certe scene, forse no, come afferma in altre. Ma che cosa cambia? Tinker sembra demandato suo malgrado a un compito odioso. Non stupirebbe sentire dalla sua bocca il fatidico «Sto solo eseguendo degli ordini». Uno dei grandi pilastri del testo, come detto, è l'esplorazione dei meccanismi di sopraffazione (c'è sempre un Tinker da qualche parte disponibile a mettersi al lavoro), meccanismi che Mitchell legge in chiave femminista, d'accordo nel definire la violenza – citando Rebecca Solnit e il suo libro *Men explain things to me* (Haymarket Books, 2014) – una *gendered activity*, cioè una pratica maschile perché da sempre forma del potere patriarcale (nonostante possa essere aborrita dagli uomini e possa essere messa in atto da donne); leggere in questa ottica il contenuto di violenza del testo per la regista significa rispettare la densità e la complessità – sul piano politico e drammaturgico – del discorso di Kane, e fornire una chiave d'accesso all'immaginario di *Cleansed* che, diversamente, potrebbe essere ridotto a un mero catalogo di orrori. L'altro pilastro del testo è il bisogno d'amore e di tenerezza, che emerge potentemente nel confronto con la violenza: l'effetto di fragilità estrema del corpo nudo e inerme gettato in un contesto di pericolo radicale, dice la regista, è costruito da Kane con una sapienza teatrale che non cessa di stupire. Tutti i personaggi, persino Tinker, sono febbrilmente alla ricerca di un contatto umano che li completi, che li salvi, che dia loro un senso. Tutti verranno "purificati", cioè prenderanno coscienza di quanto l'amore sia fragile e minacciato, di quali costi implichi farlo esistere, proteggerlo, esserne fedeli. Perché i costi, nel testo, sono reali, cioè sono direttamente incisi sul corpo. «E se non sento male, è tutto inutile» dice Grace nella scena finale.

Cleansed sviluppa una linea di racconto principale (la storia di Grace e del fratello

Graham) e una serie di sotto-trame a essa collegate (la coppia omosessuale Rod e Carl; quella di Tinker e della *go-go dancer* senza nome, semplicemente indicata come Woman; la storia di Robin). Benché l'andamento sia frammentario ed enigmatico, c'è comunque una successione di eventi e ci sono le intenzioni dei personaggi che la regia si incarica di mettere in scena con la maggiore chiarezza possibile. Il risultato è notevole anche grazie al gruppo di attori, tutti eccellenti per la capacità di costruire rapporti reciproci sempre focalizzati e credibili. Una menzione particolare spetta a Michelle Terry (Grace), una figurina che al primo apparire sembra insignificante pur nello sgargiante abito rosso, ma che via via si carica di luce e costruisce la sua presenza con una esattezza di toni, gesti e sguardi difficilmente dimenticabile, agendo con piena padronanza nel non facile compito di recitare nuda per la metà del tempo. Ma tutti gli attori si distinguono sia per un lavoro di squadra davvero degno di questo nome, sia per la perizia nel costruire il proprio personaggio. Segnalo in particolare la Woman di Natalie Klamar, ipnotica nei movimenti sempre uguali della sua danza erotica, e il Tinker di Tom Motherdale, che è tanto un luciferino professionista del male quanto un uomo con una faccia efficacemente "qualsiasi". Lo spettacolo, come detto, vuole che Grace sia presente come io-testimone sin dalla prima scena. Nel suo lungo abito scarlatto, osserva la morte dell'amato fratello Graham, tossicodipendente ricoverato in quello strano ospedale-scuola-prigione, il quale chiede a Tinker di ucciderlo, e che questi accontenta iniettandogli eroina nell'occhio e guardandolo morire.

Il percorso di Grace è una metamorfosi. Per ritrovare Graham si trasformerà in un essere androgino, frutto della fusione con il fratello. Ma prima di giungere all'operazione chirurgica con cui Tinker impianterà un pene sul suo corpo di donna, prima cioè di far rinascere Graham nel proprio corpo, Grace passerà attraverso una serie di violentissime prove guidate da Tinker, aizzate da Voci minacciose, eseguite da individui mascherati; passerà attraverso pestaggi, elettroshock, persino attraverso le raffiche di un invisibile plotone d'esecuzione. Nel percorso, Graham le è sempre accanto, i due parlano, ballano, fanno l'amore (e qui «un girasole squarcia il pavimento e cresce alto fin sopra le loro teste» come vuole il testo⁴), in un rapporto gemellare che si completa nella scena 18, quando si compie l'agognata trasformazione Grace/Graham. La sorella-fratello decide di fermarsi definitivamente in quello strano posto, e Graham può salutarla e andarsene in compagnia di Tinker. Le due metà sono ormai riunite. Non è dunque un finale tragico quello che ci consegna Kane, a dispetto delle apparenze. Certo, accanto a Grace/Graham rimane il più vessato dei personaggi, il povero e piangente tronco umano Carl, che in scena è stato violentato, mutilato della lingua, delle mani, dei piedi e del pene, appunto

⁴ Ivi, scena 5, p. 111.

impiantato su Grace. Ma sono ancora vivi, e c'è spazio per gesti di solidarietà che proprio l'incongruità della situazione rendono limpidi.

Lo spettacolo esplora varie facce dell'amore. Rod e Carl sono una coppia omosessuale, più realista il primo (ti amo adesso), più romantico il secondo (ti amerò sempre). Tinker torturerà Carl per sottoporre a verifica le sue parole. Carl, come in *1984* di Orwell, non riuscirà a tenere fede («Rod, non me») provocando la serie di atroci mutilazioni del suo corpo. Rod sancisce il suo patto d'amore con Carl facendogli ingoiare il suo anello, e facendo l'amore con il suo corpo sfigurato. Finirà con la gola tagliata da Tinker dopo aver difeso l'amante («Io, non Carl»). Poi, c'è Robin, un giovane mentalmente ritardato e analfabeta, a cui sono stati dati gli abiti del defunto Graham. Grace li pretende per rivestirsi con essi, nella prima tappa della trasformazione nel fratello. Robin indossa l'abito rosso di Grace, si innamora di lei che lo ha trattato con gentilezza e gli ha insegnato a scrivere qualche parola, impara a contare e realizza quanti anni gli manchino prima di uscire di lì. Grace gli offre amicizia ma non amore, e Robin sceglie di impiccarsi, aiutato da Graham, e dopo essere passato attraverso le angherie e le umiliazioni del solito Tinker. E infine, ci sono appunto Tinker e Woman. Il finto dottore sceglie la donna nella scatola di vetro per la quale amare significa modellarsi sugli stereotipi maschili. Sceglie un'amante materna dall'identità fluida (si farà chiamare Grace per compiacere il suo amante) che offre rassicurazione e rinuncia al proprio orgasmo. Con lei Tinker può fare l'amore e può piangere. Che cosa ne sarà della coppia? Il testo si ferma prima.

Lo spettacolo scolpisce una serie di immagini progettate per farsi ricordare: la fioritura di narcisi dal pavimento nella scena 10 (collocata al centro del testo, la più densa sul piano dei significati) dopo che Grace ha superato i pestaggi e la spartoria; gli intensi momenti di amore fisico tra i personaggi come oasi di (temporanea) pace; la scatola di cioccolatini per Grace che Robin deve mangiare, obbligato da Tinker, uno per uno fino al vomito; il rogo di quei libri che Robin ha appena imparato a decifrare; la straordinaria danza di Woman nel *peep-show*, gelida, ripetitiva, e le "coreografie" di Tinker e dei torturatori; Robin impiccato che oscilla dentro l'abito rosso; il corpo nudo di Grace in quel contesto di violenza; lo stormo di uomini magrissimi. Lo spettacolo disegna con il massimo nitore la dinamica, così peculiare del teatro di Sarah Kane, tra resilienza e distruzione, e conferma che il modo di lavorare, lineare e rigoroso, della Mitchell è fra i più interessanti oggi. Conviene seguirlo con attenzione perché continuerà a dare frutti. La sua idea di regia, inventiva eppure fortemente aderente alla pagina, afferma un tipo di messinscena che i registi italiani non sempre hanno voluto seguire. Afferma cioè quell'alleanza tra drammaturgo e regista, tra copione e spettacolo, tra ciò che è scritto e ciò che è visto, che una parte importante, e molto creativa, del nostro teatro ha recisamente negato. Pensiamo alle storiche regie di Massimo Castri, di Mario Missiroli, o al teatro di Carmelo Bene, che hanno appunto agito, ciascuno con propri stili e obiet-

tivi, “contropelo” ai testi, come diceva Castri, a smentirne la lettera, a smontarla, a negarla, usando la regia come grimaldello per spaccare il testo, per sfiguralo, per irriderlo, ottenendo risultati indimenticabili. La messinscena della Mitchell ci mostra, viceversa, che quell’alleanza è non solo ancora possibile, ma che una regia *letterale* è un’opera di creazione che può produrre risultati altrettanto preziosi e indimenticabili.

Cleansed di Sarah Kane; regia di Katie Mitchell; scene di Alex Eales; costumi di Sussie Juhlin-Wallén; luci di Jack Knowles; direzione dei movimenti di Joseph Alford; musica di Paul Clark; suono di Melanie Wilson; *figth directors*: Rachel Bowen-Williams e Ruth Cooper-Brown della RC-Annie Ltd. Interpreti: Graham Butler (Graham), Peter Hobday (Carl), Natalie Klamar (Woman), Tom Mothersdale (Tinker), George Taylor (Rod), Matthew Tennyson (Robin), Michelle Terry (Grace). Produzione: National Theatre (Londra). Debutto: Londra, Dorfman Theatre, 23 febbraio 2016. Durata: 1 ora e 45 minuti. Il programma di sala avvisa che lo spettacolo «contains graphic scenes of physical and sexual violence».