

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 32, 2021

---

RUBRICA «RIFRAZIONI»

## *Interrogare il visibile in 'Phaedra's Love': la sperimentazione di Sarah Kane tra drammaturgia e regia*

*Questioning the Visible in 'Phaedra's Love':*

*Sarah Kane's Experimentation Between Playwriting and Direction*

ROBERTO D'AVASCIO

---

### ABSTRACT

*Il saggio analizza l'estetica teatrale di Sarah Kane, drammaturga tra i massimi esponenti della corrente teatrale In-yer-face theatre, a partire dalla scrittura e dalla messinscena della sua seconda opera, Phaedra's Love, caratterizzata da una drammaturgia fortemente sperimentale, in particolare per la rappresentazione della violenza sulla scena e per il rapporto tra lo spettacolo e il pubblico. Il saggio intende, dunque, sviluppare un'interpretazione di questa estetica teatrale caratterizzata da una necessaria e nuova ritualità scenica attraverso la rappresentazione del corpo di Ippolito.*

*This paper analyzes the theatre aesthetics of Sarah Kane, considerable dramatist of the theatre new wave known as In-yer-face theatre, moving from playwriting and staging of her second drama, Phaedra's Love, to discuss her experimental dramaturgy, in particular, in relation to the representation of violence on the stage and the connection between audience and performance. The article develops an interpretation of this theatre aesthetics characterized by a new and essential stage ritual through the representation of Hippolytus' dismembered body.*

PAROLE CHIAVE: *In-yer-face theatre, rito, corpo*

KEYWORDS: *In-yer-face theatre, ritual, body*

---

### AUTORE

*Roberto D'Avascio attualmente insegna Letteratura Inglese presso l'Università di Napoli "L'Orientale" e Storia dello Spettacolo Teatrale e Musicale presso l'Università di Salerno. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano la drammaturgia inglese del Seicento e la polemica religiosa contro il teatro (La scena crudele: performance dell'eccesso nel teatro di John Ford, 2011), il teatro contemporaneo (Teatro Match: il teatro come non l'avete mai letto, 2015) e il cinema e l'educazione all'audiovisivo (Media Education: esperienze di promozione della cultura cinematografica nella scuola italiana, 2010).*

*[rdavascio@unior.it](mailto:rdavascio@unior.it)*

## 1. *Questione di sguardo*

Nel 1971, l'anno in cui nasceva Sarah Kane, il regista Stan Brakhage, uno dei massimi rappresentanti del cinema indipendente e sperimentale americano, ha realizzato *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, un medio-metraggio documentario girato in un obitorio di Pittsburgh, che trasportava lo spettatore in una giornata tipo all'interno dell'istituto, fatta di tagli, aperture ed estrazioni su cadaveri di esseri umani reali. Di fatto, il documentario mostrava, in circa trenta minuti, una serie di autopsie: l'atto di vedere con i propri occhi sembra divenire un'esplorazione cinematografica in cui l'occhio stesso deve affrontare, in tutta la sua crudeltà e crudeltà, la visibilità di corpi tagliati, organi rimossi, estrazione di sangue, crani e scalpi sezionati o addirittura l'apertura di un pene: azioni terribili in un contesto di apparente normalità, rappresentata da mosche svolazzanti sui cadaveri, corridoi di luci al neon, indaffarati medici di passaggio e lenzuola bianche e sporche a copertura di quel che restava di quei corpi sfatti.

La parola «autopsia» deriva da una radice greca che indica letteralmente «il vedere con i propri occhi», una visione diretta e senza filtri. Le immagini di Brakhage sembrano rifiutare ogni sentimentalismo, obbligando lo spettatore ad una visione durissima, alla quale non è mancato, tuttavia, senso della compassione ed estremo stupore, per cui «that image, once seen, will never leave you».<sup>1</sup> Questa prospettiva estetica che nel cinema sperimentale, attraverso intensi primi piani ravvicinati o un assordante silenzio assoluto, si è spinta fino a mostrare l'irrappresentabile, che nel caso specifico prendeva la forma della rappresentazione della morte, producendo un atto di interrogazione rispetto al visibile stesso, sembra essere molto in sintonia con quanto affermava, sul versante del teatro di ricerca, la giovane Sarah Kane alla metà degli anni '90 del Novecento in una storica intervista durante un suo soggiorno italiano,<sup>2</sup> in cui sosteneva che non «c'è niente che non si possa rappresentare sul palcoscenico».<sup>3</sup> Proprio tra il 1996 e il 1997 – gli stessi anni in cui Stan Brakhage, colpito da tumore alla vescica, andava verso la conclusione della sua carriera di cineasta – Sarah Kane ha affrontato non solo scenicamente, ma anche da un punto di vista teorico e di semiotica teatrale, la questione della visione sulla scena, a partire dalle possibilità del visibile e del rappresentabile, rispetto al pubblico e alla sua capacità di sostenere tale visione.

<sup>1</sup> B. FRYE, *Stan Brakhage*, in «Senses of Cinema», Settembre 2002, <https://web.archive.org/web/20081220140317/http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/brakhage.html> (url consultato il 2/03/2021).

<sup>2</sup> Sarah Kane è stata ospite del Festival Intercity presso il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, dedicato nel 1997 a Londra e alla drammaturgia britannica contemporanea.

<sup>3</sup> R. DI GIAMMARCO, *Sarah Kane 'Io, hooligan del teatro'*, in «la Repubblica», 2 aprile 1997.

La questione era diventata imprescindibile dopo la scandalosa messinscena di *Blasted*, opera d'esordio della stessa Kane, nella prestigiosa sala Upstairs del Royal Court di Londra nel gennaio del 1995 e la valanga di accuse, insulti e contestazioni che la giovanissima drammaturga aveva subito;<sup>4</sup> ma aveva assunto una dimensione capitale nella produzione della sua seconda opera, *Phaedra's Love*, con la quale Sarah Kane aveva provato a rispondere alle precedenti accuse, interrogando lo stesso statuto della visione a teatro. Tuttavia, la risposta della critica è stata nuovamente aggressiva e potrebbe essere simbolicamente rappresentata dall'invettiva di Charles Spencer, che aveva fatto un decisivo e pericoloso passo in avanti rispetto alla generica definizione di "giovane arrabbiata", affermando di essere «seriously concerned about Sarah Kane's mental health», suggerendo infine: «It's not a theatre critic that's required here, it's a psychiatrist».<sup>5</sup>

## 2. *Seneca al Gate Theatre*

*Phaedra's Love* è un'opera che si è presentata immediatamente come «a study in extreme emotion»,<sup>6</sup> a cui è seguita un'altrettanto estrema elaborazione scenica. Sarah Kane l'ha portato in scena al Gate Theatre, un piccolo teatro "fringe" di Notting Hill, nella zona occidentale di Londra, il 15 maggio 1996, sedici mesi dopo il debutto di *Blasted* e le polemiche che ne erano seguite. Il lavoro le era stato commissionato dallo stesso Gate Theatre nel secondo semestre del 1995, nell'ambito di un interessante progetto di riscritture drammatiche di testi classici del teatro, dal titolo *New Playwrights Ancient Sources*, affidate a giovani autori inglesi, con l'obiettivo di mescolare drammaturgia antica e sensibilità moderna.

Sebbene fosse «very exhausted and upset»<sup>7</sup> e stesse attraversando un periodo non facile,<sup>8</sup> Kane è stata spinta dal suo agente Mel Kenyon ad allontanarsi momentaneamente dal Royal Court per accettare il nuovo incarico, cominciando una trattativa con il Gate in merito all'individuazione del testo classico da riscrivere:

---

<sup>4</sup> Sul rapporto tra Sarah Kane e la critica che ha recensito *Blasted*, con toni ai limiti dell'isteria, cfr. R. D'AVASCIO, *Giro di vendette nel teatro di Sarah Kane*, in «Testo & Senso», 20, 2019, pp. 217-233, in cui si analizza in particolare la campagna di stampa contro lo spettacolo ed i feroci e prolungati attacchi di Jack Tinker, critico del *Daily Mail*.

<sup>5</sup> C. SPENCER, *Is there a Psychiatrist in the House?*, in «Daily Telegraph», 21 maggio 1996.

<sup>6</sup> A. SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London 2000, p. 107.

<sup>7</sup> G. SAUNDERS, *"Love me or kill me": Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, Manchester and New York 2002, p. 149.

<sup>8</sup> Alle violente critiche alla messinscena di *Blasted*, si era aggiunta in quel periodo la delusione per il trattamento riservato da Channel 4 al suo cortometraggio *Skin*, che ha visto alla regia Vincent O'Connell, scritto e prodotto nel 1995, e trasmesso in tv soltanto due anni dopo, il 17 giugno 1997.

They [the Gate Theatre] asked me to rewrite a classic and my original choice was *Woyzeck*. But they were already planning to do a season of all Büchner's plays, so *Woyzeck* was out. Then I said I'd do Brecht's *Baal*, because it's loosely based on *Woyzeck*. But the Gate thought of all the possible problems with the Brecht's estate and we did not really want to get into that. So in the end it was the Gate which suggested something Greek or Roman, and I thought, "Oh, I've always hated those plays. Everything happens off-stage, and what's the point?" But I decided to read one of them and see what I'd get. I chose Seneca because Caryl Churchill had done a version of one of his plays [*Thyestes*] which I had liked very much. I read *Phaedra* and surprisingly enough it interested me.<sup>9</sup>

Sarah Kane è arrivata alla scelta di Seneca solo dopo avere preso in considerazione Georg Büchner e Bertolt Brecht, due autori tedeschi che avevano rispettivamente scritto i loro "classici" nell'Ottocento e nel Novecento, e che probabilmente sentiva molto affini alla propria sensibilità teatrale. Invece, l'estetica del teatro antico le era sembrata totalmente limitante, soprattutto nella misura in cui faceva accadere fuori scena le sezioni più forti del racconto drammatico. Tuttavia, leggendo Seneca – «punto di riferimento principale del teatro elisabettiano, sempre popolarissimo in ambito britannico fino all'attualità»<sup>10</sup> – Sarah Kane vi ha scoperto delle grandi ed inaspettate potenzialità rappresentative – «performability of Senecan tragedy is a useful lens through which to view *Phaedra's Love*»<sup>11</sup> – ed una materia drammatica con efficaci punti di contatto con il teatro contemporaneo. Il punto di svolta in questa decisione di avvicinarsi alla drammaturgia senechiana è stata la visione del *Thyestes*, che Caryl Churchill aveva allestito al Royal Court nel luglio del 1994 con la regia di James Macdonald, una «adaptation of Seneca» che non si asteneva dal «liberal use of electronic media to create a pervasive sense of spectatorship»,<sup>12</sup> una messinscena attraverso la quale ha potuto, dunque, immaginare come trattare una scrittura classica con un linguaggio scenico contemporaneo: «The Gate asked me to write a play based on a European classic. I read Seneca's *Phaedra* and was struck by two things. Firstly, that it's a play about a sexually corrupt Royal Family – which makes it highly contemporary».<sup>13</sup>

<sup>9</sup> N. TABERT, *Gespräch mit Sarah Kane* in ID., *Playspotting: die Londoner Theaterszene der 90er*, Rowohlt, Reinbeck 1998, p. 9, citato in G. SAUNDERS, "Love me or kill me": Sarah Kane and the theatre of extremes cit., p. 72.

<sup>10</sup> L. SCARLINI, *Introduzione*, in S. KANE, *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino 2000, p. VII.

<sup>11</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays*, in «Trends in Classics», III, 2, 2011, p. 366.

<sup>12</sup> Ivi, p. 368.

<sup>13</sup> *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, a cura di H. Stephenson, N. Langrindge, Methuen, London 1997, pp. 131-132.

Nonostante il mito che lega le tragiche vicende di Fedra a quelle di Ippolito e di Teseo<sup>14</sup> sia stato, nel corso dei secoli, più volte rielaborato in diverse importanti scritture drammaturgiche, in particolare da parte di Euripide,<sup>15</sup> Kane ha istintivamente contraddetto quelle «unfavorable reactions some classics display toward Senecan aesthetics», secondo le quali, se messe in scena «the violent scenes in Seneca's plays would be unbelievable, laughable or numbing».<sup>16</sup> Scegliere una base drammatica nell'opera di Seneca<sup>17</sup> ha significato non solo provare ad indagare il mito decostruendo la sua cornice metafisica, derubricando il potere ed il capriccio degli dèi per focalizzare le vicende umane «given that both playwrights share the same fundamental assumptions about human nature»,<sup>18</sup> ma ha inteso anche inserire la propria attualizzazione del mito, più che una riscrittura, in una dimensione di maggiore libertà: «I read Euripides after I'd written *Phaedra's Love*. And I've never read Racine so far. Also, I only read Seneca once. I didn't want to get too much into it – I certainly didn't want to write a play that you couldn't understand unless you knew the original. I wanted it to stand completely on its own».<sup>19</sup>

Tale autonomia denunciata da Kane, che rimandava anche a quella dello spettatore, sembra andare nella direzione delle possibilità sceniche offerte da Seneca e della maggiore aderenza del modello latino all'estetica contemporanea: «to assert that Kane's play bears little or no relation to Seneca is to ignore the revival of interest in this Roman playwright that permeated British theatre in the latter half of the twentieth century».<sup>20</sup> L'intreccio di Kane è stato costruito attorno a quattro personaggi della famiglia reale inglese: al centro della vicenda c'è la regina Fedra che nutre

<sup>14</sup> Le fonti della mitologia greca hanno riferito la storia di Ippolito, un giovane devoto al culto di Artemide che offende la dea Afrodite, la quale si vendica facendo innamorare Fedra, la matrigna, del giovane figliastro. Il disprezzo di Ippolito provoca il suicidio di Fedra e la sua falsa accusa di violenza carnale. Teseo maledice il figlio, che è ucciso da un toro marino, inviato da Poseidone.

<sup>15</sup> Euripide ha composto due tragedie sul tema: *Ippolito Velato*, opera perduta, che narrava di una Fedra assai spregiudicata nel confessare direttamente il suo amore ad Ippolito, al punto di scandalizzare il pubblico, costringendo Euripide a metterla da parte; ed *Ippolito Coronato*, accolta invece con successo, che mostrava una Fedra vittima del contrasto tra Afrodite ed Artemide.

<sup>16</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays* cit., p. 366.

<sup>17</sup> Di datazione incerta, la *Fedra* di Seneca – la cui produzione drammatica non era destinata alla messa in scena – ha avuto come probabili fonti la *Fedra* di Sofocle, opera perduta, e *Ippolito Velato*, sviluppando un processo di emancipazione dell'elemento umano dagli interventi divini, che si è espresso in lunghi monologhi, e presentando una Fedra scissa tra la sua passione travolgente, dichiarando il suo amore a Ippolito, ed un retto comportamento sociale.

<sup>18</sup> Z. GIANNOPOULOU, *Staging power: the politics of sex and death in Seneca's Phaedra and Kane's Phaedra's Love*, in *Sarah Kane in context*, a cura di L. Des Vos, G. Saunders, Manchester University Press, Manchester and New York 2010, p. 57.

<sup>19</sup> N. TABERT, *Gespräch mit Sarah Kane* cit., p. 72.

<sup>20</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays* cit., p. 367; a tal proposito il saggio ha segnalato il punto di svolta in questo nuovo interesse del teatro inglese per Seneca nella messinscena di *Oedipus*, diretta da Peter Brook per il National Theatre nel 1968.

per il figliastro Ippolito una irresistibile passione, che lui respinge provocando in lei la falsa accusa di stupro e il suicidio, mentre il re Teseo entra in scena solo nel finale del dramma, e Strofe, la figlia di Fedra, non presente nelle fonti, svolge una funzione sostitutiva rispetto alla nutrice. Dunque, l'attualizzazione di Kane ha mantenuto una continuità tematica con la sua fonte classica nella rappresentazione scenica per «destabilising forces of sex and death»<sup>21</sup> all'interno di una comune «tragic vision of a disintegrated world»,<sup>22</sup> rappresentando di fatto una «effective appropriation of its spirit»;<sup>23</sup> ma ha elaborato anche una consonanza stilistica ed estetica nell'interrogare e poi contestare «the widely accepted dramatic precept that certain events should be heard and not seen».<sup>24</sup>

### 3. Sbranata dalla critica

Dopo l'esperienza di *Blasted* dell'anno prima, Sarah Kane sembra avere insistito, con la sua seconda opera, nella tessitura di un sottile, ma robusto, filo rosso drammaturgico la cui istanza scenica più forte è stata «to show, rather than tell».<sup>25</sup>

Davanti ad una tale prospettiva, la critica inglese non è sembrata molto attenta alla riflessione estetica della giovane drammaturga a partire dall'esperimento di riscrivere un testo del passato, facendolo interagire con il presente. Forse, rispetto al fuoco di fila che aveva avuto *Blasted* come bersaglio, l'accoglienza critica complessiva di *Phaedra's Love* è sembrata meno aggressiva ed infastidita, ma le recensioni dei critici sui giornali inglesi hanno espresso un giudizio, ancora una volta, durissimo e quasi unanimemente negativo nel liquidare il testo, e lo spettacolo, come opera priva valore; sull'invettiva acida ha prevalso un tono ironico e supponente nel denunciare i profondi limiti drammaturgici di una giovane scrittrice e del suo, ormai ripetitivo, immaginario malato.

La prima pesante stroncatura è arrivata dalle pagine di «The Guardian», sulle quali Michael Billington ha dato un giudizio molto negativo del dramma, richiamando il solito catalogo degli orrori, a partire dalle ricorrenti immagini violente: «Sarah Kane certainly doesn't give up. Her first play, *Blasted*, was both reviled and revered for its graphic violence. Now in *Phaedra's Love* [...] she both weaves a variation on classical myth and works her way through masturbation, fellatio, rape, castration and disembowelment»; poi contestando la stessa drammaturgia, priva di

<sup>21</sup> Z. GIANNOPOULOU, *Staging power: the politics of sex and death in Seneca's Phaedra and Kane's Phaedra's Love* cit., p. 58.

<sup>22</sup> Ivi, p. 66.

<sup>23</sup> S. HARRISON, *Some Modern Versions of Senecan Drama*, in «Trend in Classics», 1, 2009, p. 168.

<sup>24</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays* cit., p. 390.

<sup>25</sup> Ivi, p. 391.

sostanza drammatica: «In classical legend, the power of the story lies in two things: the sense of stepmotherly passion beating against moral restraint, and the punishment of Hippolytus for spurning the power of love. But put the story in a modern context and most of that internal conflict disappears»; infine, liquidando l'opera per i suoi effetti sensazionalistici: «Take away the moral framework, and you are left with a sensational melodrama». <sup>26</sup> Tuttavia, Billington, una delle firme più autorevoli del tempo, ha chiuso la sua stroncatura richiamando T. S. Eliot, riconoscendo nello spettacolo una rabbia incapace di prendere una forma: «As in *Blasted*, Kane's anger is manifestly sincere; but she has yet to find what Eliot called an "objective correlative" for her fury», una rabbia mancante di una visione che colpisca il pubblico senza allarmarlo: «I still long to see a play where she persuades the audience of her vision rather than shocks it into submission». <sup>27</sup>

Di un simile tenore critico, venato di forte sarcasmo, è stata la recensione del «Financial Times», nel cui articolo Sarah Hemming ha stroncato la messinscena, enfatizzando le attese non deluse per chi si aspettava un bagno di sangue in salsa mitologica: «This time her visceral drama ends in a bloodbath involving rape and castration, with bleeding body parts being chucked over the audience's heads, while the themes that preoccupied her in *Blasted* [...] come seething back, strapped on to the classic myth». <sup>28</sup> Altrettanto ironica è stata la critica su «The Independent» di Paul Taylor, che ha stroncato il dramma, a suo giudizio completamente vuoto di idee: «Fifty-five minutes into Sarah Kane's new play at the Gate and there's been nothing to write home about a single bout of masturbation and two cases of graphic fellatio», sottolineando la ridicola trasformazione di Ippolito: «In Kane's version, too, he (Hippolytus) spurns love, but this denial expresses itself here not in celibacy but in indiscriminate indulgence». <sup>29</sup> Nella parte finale del suo articolo, Taylor ha ironizzato sul "Blasted-level" in cui scade il dramma negli ultimi minuti per l'estrema violenza scenica e la quantità di sangue che scorre: «But, no, the last 10 minutes or so move into an area where the atrocity-count begins to reach respectable Blast-ed-like levels as the mob set upon Hippolytus and rape, castration, disembowelment and an orgy of neck-slitting ensues»; infine, sconsigliando ai suoi lettori di andare a vedere lo spettacolo con il loro abito migliore: «Kane's highly visceral production seats the audience in the thick of this, so it might be advisable not to wear your best frock». <sup>30</sup>

Su «The Times» la recensione di Kate Bassett ha stroncato *Phaedra's Love*, sottolineando gli effetti grandguignoleschi del finale: «But then our royals meet their

<sup>26</sup> M. BILLINGTON, *Classic case of love and guts*, in «The Guardian», 21 maggio 1996.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> S. HEMMING, *The Phaedra myth updated*, in «Financial Times», 23 maggio 1996.

<sup>29</sup> P. TAYLOR, *Back with a vengeance*, in «The Independent», 23 maggio 1996.

<sup>30</sup> *Ibid.*

collective end in an extravaganza of grisliness: mobbed, raped, castrated, skewered, slashing their own throats». <sup>31</sup> Basset si è soffermata molto sul gusto sanguinario della giovane autrice, la quale «surely slips her tongue in her cheek when the expected atrocities pile in at the very end», riconoscendo che, sebbene la violenza fosse «in our faces, almost literally [...] the lashings of stage violence are not really shocking, just hard to believe». <sup>32</sup> Ancora più pesante è stata la stroncatura di John Peter – uno dei pochi recensori a prendere le sue difese dopo *Blasted* – in uno stringato articolo su «The Sunday Times», affermando che si aspettava di meglio «from her than this 70-minute, smugly sadistic version of the Phaedra-Hippolytus legend» e notando «something grimly self-satisfied in Kane wholesale, blood-thirsty nihilism». <sup>33</sup>

Tra i pochi apprezzamenti critici, si devono menzionare l'articolo di Kate Stratton che, dalle colonne dell'«Evening Standard», ha elogiato *Phaedra's Love* soprattutto per la forza rivitalizzante della riscrittura del mito: «At its best the play achieves a rapt, raw power and breathes life into a myth that is all too often remote and chilly», capace di stigmatizzare l'ipocrisia delle istituzioni inglesi: «A lofty drama about a doomed royal family becomes a measured study of the curiously likeable Hippolytus who wills his own destruction because he holds no truck with the hypocrisies of church, state and monarchy»; <sup>34</sup> la recensione su «Time Out» di David Tushingam, che ha scritto di un dramma capace di fustigare la decadenza del presente, prendendo «the story of Phaedra's incestuous passion for her stepson Hippolytus – one which Euripides, Seneca and Racine have all had a go at», trovando in essa «all the boredom, decadence and perversity of modern Britain»; <sup>35</sup> ed, infine, la breve ma positiva critica di «The Observer», che si è distinta nel cogliere la necessità di un teatro impuro e pericoloso: «the sharp potency of Kane's creative desire to make the play come alive, assume more reality. Pure theatre. Or rather, impure theatre: dirty, alarming, dangerous». <sup>36</sup>

#### 4. *Ippolito, un puritano da smembrare*

All'interno del canone relativo alla sua produzione drammatica *Phaedra's Love* sembra occupare una posizione non ben definita: si tratta di un'opera che segue l'esplosione di *Blasted* e la terra desolata che ha lasciato, e che precede la svolta lirica della sua ricerca drammaturgica che terminerà con *4.48 Psychosis*; di un testo che ha

<sup>31</sup> K. BASSETT, *Bloodbath at the court of copulation*, in «The Times», 22 maggio 1996.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> J. PETER, *The rest of the week's theatre: Phaedra's Love*, in «The Sunday Times», 19 maggio 1996.

<sup>34</sup> K. STRATTON, *Grotesque passions of the royal family*, in «Evening Standard», 21 maggio 1996.

<sup>35</sup> D. TUSHINGAM, *Phaedra's Love*, in «Time Out», 22 maggio 1996.

<sup>36</sup> S.n., s.t., «The Observer», 26 maggio 1996.

rappresentato «a liminal phase for Kane's dramaturgy».<sup>37</sup> Nonostante l'incomprensione della stampa del tempo e la scarsa considerazione critica di una scrittura di passaggio che è stata «usually dismissed in discussions of Kane as a minor play interrupting her truly innovative original work»,<sup>38</sup> *Phaedra's Love* sembra situarsi in uno spazio di marginalità, come un dramma di transizione, che ha tuttavia segnato la fase più sperimentale di Kane rispetto alla questione di una scrittura per la scena capace non solo di prodursi in un'adeguata rappresentazione, ma anche di interrogarsi sui limiti della messinscena e del visibile. Dramma esemplare di questa decisiva transizione, da intendersi come ricerca continua e sperimentazione estrema del linguaggio teatrale ed, in quanto tale, «vera e propria dichiarazione di stile», se non «manifesto poetico».<sup>39</sup>

Nella rielaborazione del mito che prende una nuova forma teatrale, Sarah Kane ha destrutturato il suo modello a partire dall'elaborazione di un titolo – *L'amore di Fedra* – che sembra un enigma, nel citare un personaggio, Fedra, della quale si riferisce l'amore, che di fatto corrisponde ad Ippolito, oggetto del suo desiderio: «Traditionally, Phaedra has always been the focus of the playwright's attention: her battle with her own feelings, her suicide, her tragedy. Kane's interest lies more with Hippolytus, the object of Phaedra's love».<sup>40</sup> Il centro del dramma è, dunque, Ippolito, un personaggio attorno al quale ruota tutta la vicenda, un ragazzo «grasso e debosciato, in preda ad uno *spleen* insuperabile, che fa sesso per noia, è perennemente sporco e sempre intento a guardare la televisione e a mangiare patatine fritte».<sup>41</sup> Sarah Kane ha cominciato a scrivere la sua "riscrittura" a partire dall'efficacia scenica di tanta sgradevolezza, stravolgendo il suo profilo psicologico rispetto alla fonte e calandolo nei costumi corrotti della monarchia inglese:

The other interesting thing about [Seneca's] *Phaedra* was that I thought Hyppolitus was so unattractive for someone supposed to be so pure and puritanical, and I thought actually the way to make him attractive is to make him unattractive but with the puritanism inverted – because I wanted to write about an attitude to life – not about a lifestyle. So I made him pursue honesty rather than sexual purity.<sup>42</sup>

Ippolito è un personaggio carico d'odio, una negazione vivente, è colui che rifiuta l'amore di Fedra, che la umilia sbattendole in faccia la notizia di avere avuto

<sup>37</sup> P.A. CAMPBELL, *Sarah Kane's Phaedra's Love: staging the implacable*, in *Sarah Kane in context* cit., p. 174.

<sup>38</sup> Ivi, p. 173

<sup>39</sup> L. SCARLINI, *Introduzione* cit., p. VII.

<sup>40</sup> S.n., s.t., «The Observer» cit.

<sup>41</sup> L. SCARLINI, *Introduzione* cit., p. VII.

<sup>42</sup> N. TABERT, *Gespräch mit Sarah Kane* cit., p. 73.

rapporti sessuali con la sorellastra Strofe, e che la ferisce, infine, comunicandole di averla contagiata con la gonorrea; rappresenta la purezza di quest'odio, che rivolge agli altri solo dopo averlo rivolto a se stesso, un puritano spregiatore del genere umano, secondo Kane un personaggio di gran lunga «more attractive than the virginal original»;<sup>43</sup> è, infine, la personificazione scenica dello scacco di un'indolenza assoluta, dal momento che *Phaedra's Love* è una «pièce che parla della depressione», malattia inestricabilmente legata alla monarchia, per cui lo stesso Ippolito diventa «un uomo che si sente inutile, e che infatti lo è – è un principe».<sup>44</sup>

Ossessionato dall'onestà, disponibile ad arrivare fino alle estreme conseguenze, Ippolito accetta come un dono il suicidio di Fedra, accompagnato dall'accusa di averla violentata, accusa che non smentisce, per andare verso una palingenesi finale: «If there could have been more moments like this».<sup>45</sup> Pronuncia queste parole finali dopo una successione di rapidissime azioni: Ippolito si lancia tra la folla e viene strangolato; Teseo violenta Strofe, che aveva provato a difenderlo, tagliandole la gola; la folla taglia i genitali a Ippolito e li getta nel fuoco; Teseo squarcia con un coltello il corpo del figlio, gettando le sue viscere ancora nel fuoco; Teseo capisce di aver ucciso Strofe e si uccide, tagliandosi la gola. Un finale con un evidente capro espiatorio per tutta la vicenda, di grande densità girardiana. Sarah Kane ha ammesso di nutrire simpatia ed ammirazione per Ippolito: «Hyppolitus is for me an ideal. [...] he's always completely and utterly direct with everyone no matter what the outcome is going to be for him [...] So I love Hyppolitus».<sup>46</sup> L'ultima scena lo vede morire dopo essere stato fatto a pezzi, smembrato come Dioniso da parte dei Titani, o come Atteone sbranato dai suoi cani, ma sorridente ed in attesa di avvoltoi.

##### 5. *La messa in questione della spettatorialità*

Il dramma si apre proprio sull'immagine di Ippolito, sprofondato su una poltrona «in a darkened room watching television».<sup>47</sup> Sta guardando un film hollywoodiano. Tale apertura pone lo spettatore davanti al fatto che «a paradigm of spectatorship is thereby established».<sup>48</sup> Già da questa prima immagine, sembra che Sarah Kane voglia porre la questione del vedere, ponendo Ippolito nella posizione di «internal audience» e da questo facendo riflettere verso gli spettatori “esterni”, che

<sup>43</sup> A. SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* cit., p. 109.

<sup>44</sup> R. DI GIAMMARCO, *Intervista a Sarah Kane*, in G. SAUNDERS, *Love me or kill me: Sarah Kane e il teatro degli estremi*, Editoria & Spettacolo, Roma 2005, p. 21.

<sup>45</sup> S. KANE, *Phaedra's Love*, in ID., *Complete Plays*, Methuen Drama, London 2001, p. 103.

<sup>46</sup> N. TABERT, *Gespräch mit Sarah Kane* cit., p. 33.

<sup>47</sup> S. KANE, *Phaedra's Love* cit., p. 65.

<sup>48</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays* cit., p. 377.

sono in sala, la messa in questione del nostro stesso «act of viewing».<sup>49</sup> Kane non sta soltanto presentando il protagonista della vicenda e l'ambiente corrotto in cui vive un principe sgraziato, ma sta mostrando la cornice del suo esperimento teatrale: se il film diventa «particularly violent» ed il nostro Ippolito «watches impassively»,<sup>50</sup> Kane sembra suggerire un'analogia tra lo sguardo del giovane principe rivolto al televisore e quello del pubblico su questa scena iniziale. Kane, dunque, vuole indagare questa passività davanti alla violenza, sperimentando forme, modi e limiti della sua visibilità scenica.

Kane è partita da un'idea di teatro come «live art» nella quale è sempre presente una «direct communication with an audience»,<sup>51</sup> fortemente caratterizzata dalla dimensione performativa capace di trascendere la stessa scrittura per la scena, fino ad arrivare ad un punto in cui «theatre [could be] more compelling than plays». <sup>52</sup> Questa capacità performativa del teatro, «visceral» nella misura in cui pone «in direct physical contact with thought and feeling»,<sup>53</sup> è stata da lei paragonata all'agonismo del calcio,<sup>54</sup> non solo per l'azione scenica che si sviluppa nel campo da gioco, ma soprattutto per la dinamica emotiva scatenata su un pubblico così coinvolto da una visione da non potersene staccare, poiché «you never know when a miracle might occur». <sup>55</sup>

Dentro questa cifra performativa dell'agone teatrale la cui scena è immaginata «come ring o come campo di battaglia»,<sup>56</sup> è stato fondamentale per Sarah Kane posizionare il pubblico, che deve svolgere un ruolo non passivo, che deve vivere empiricamente l'esperienza drammatica con i nervi, con i sensi e con il corpo, e non intellettualisticamente, esattamente come le era capitato da spettatrice di *Mad*,<sup>57</sup> uno spettacolo di Jeremy Weller, visto al Fringe Festival di Edimburgo nel 1992: «the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make – experiential». <sup>58</sup>

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> S. KANE, *Phaedra's Love* cit., p. 65.

<sup>51</sup> J. THIELMANS, *Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone, "Rehearsing the Future": 4th European Directors Forum. Strategies for the Emerging Director In Europe*, London 1999, citato in G. SAUNDERS, «Love me or kill me»: *Sarah Kane and the theatre of extremes* cit., p. 17.

<sup>52</sup> S. KANE, *Drama with Balls*, «The Guardian», 20 agosto 1998.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> «Io sono una tifosa del Manchester United, ma non della nazionale inglese, perché odio i nazionalismi», ha dichiarato Sarah Kane in un'intervista concessa a R. DI GIAMMARCO, *Sarah Kane 'Io, hooligan del teatro'* cit.

<sup>55</sup> S. KANE, *Drama with Balls* cit.

<sup>56</sup> L. SCARLINI, *Introduzione* cit., p. VII.

<sup>57</sup> Cfr. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* cit., p. 133; S. KANE, *Drama with Balls* cit.; A. SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* cit., pp. 92-93.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 92.

Dunque, Kane ha interrogato lo statuto della visione a partire dalla capacità performativa dello spettacolo e della possibilità empirica del pubblico, sperimentando non solo l'efficacia della sua estetica teatrale attraverso la messa in scena di Ippolito e Fedra e la «metadramatic quality» della violenza rappresentata, ma sfidando «members of the audience to interrogate their own reactions and make sense [...] of the physical nastiness displayed before them».<sup>59</sup> La stessa scena finale, che vede lo smembramento, la macellazione e il barbecue con interiora e genitali di Ippolito, presenta una grande affluenza di persone che affollano la scena per assistere allo spettacolo crudele della giustizia: «These nameless bystanders effect a rapid transformation from spectators at a sensationalized show trial to frenzied pseudo-Bacchants».<sup>60</sup>

La messa in scena di *Phaedra's Love* ha provato a mantenere una forma teatrale tradizionale attraverso un dispositivo scenico che «destabilizes dramatic illusion» solo per destrutturarla dall'interno e che coinvolge il pubblico «to the extent that it compels them to evaluate spectatorship».<sup>61</sup>

## 6. Una regia crudele

Sarah Kane aveva grande ammirazione per Edward Bond,<sup>62</sup> il grande drammaturgo inglese che nel 1995 l'aveva difesa con vigore dal linciaggio mediatico generale.<sup>63</sup> Proprio pensando alla scena più violenta di *Saved*,<sup>64</sup> in cui un bambino è lapidato nella culla, Kane ha capito la necessità di liberare la visione a teatro: «When I read *Saved* I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought, there isn't anything you can't represent on stage. If you are saying you can't represent something, you are saying you can't talk about it, you are denying its existence, and that's an extraordinary ignorant thing to do».<sup>65</sup>

La sua riflessione sul teatro classico di Seneca era partita ancora da questo punto nevralgico intorno alla necessità della messa in scena della violenza e ai limiti della rappresentazione e del visibile all'interno di essa. Del mito seneciano di Fedra e Ippolito ha spinto in avanti tutte le potenzialità del mostrare rispetto al dire, delle immagini di violenza rispetto al racconto della violenza: una performance dell' "off-

<sup>59</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays* cit., p. 367.

<sup>60</sup> Ivi, p. 379.

<sup>61</sup> Ivi, p. 374.

<sup>62</sup> Cfr. M. REVENHILL, *Obituary*, in «The Independent», 23 febbraio 1999.

<sup>63</sup> Cfr. E. BOND, *A blast to our smug theatre*, in «The Guardian», 28 gennaio 1995.

<sup>64</sup> *Saved*, andata in scena al Royal Court di Londra nel 1965, è stata l'opera più discussa di Edward Bond per la cruda rappresentazione grafica della violenza in scena, scatenando anche la reazione della censura.

<sup>65</sup> C. BAYLEY, *A Very Angry Young Woman*, in «The Independent», 23 gennaio 1995.

stage”: in *Phaedra's Love* «We made a decision that I would try to do the violence as realistically as possible».<sup>66</sup>

Sulla base di questo assunto e nella consapevolezza di non aver ritrovato la propria drammaturgia in molte versioni sceniche dei suoi drammi – «sometimes I was looking at the stage and I wasn't seeing exactly the images I'd written»<sup>67</sup> – Sarah Kane ha deciso di impegnarsi nella direzione di *Phaedra's Love* e di confrontarsi scenicamente con le proprie immagini. Non è stata la prima scelta del Gate Theatre, perché la regia era stata affidata inizialmente a Cath Mattock, la quale ha poi rinunciato dopo un duro scontro con la stessa Kane che contestava il suo allestimento: «she's just staging it».<sup>68</sup>

Anche se aveva avuto delle esperienze di regia in precedenza,<sup>69</sup> di fatto si è trattato del primo importante impegno di direzione per un teatro londinese. Kane regista ha, di fatto, continuato lo sperimentalismo formale di Kane drammaturgo, dedicandosi innanzitutto alla definizione dello spazio scenico e al rapporto tra attori e spettatori. Sentendo il peso gerarchico di una strutturazione tradizionale degli spazi e le conseguenti distanze tra spettacolo e pubblico, ha smontato la frontalità della visione del teatro all'italiana, mescolando una forte prossimità elisabettiana degli spettatori alla scena a richiami del teatro della crudeltà di Antonin Artaud, in cui lo spettatore sembra essere addirittura circondato dalla messinscena. Nel tentativo di frantumare i tradizionali codici spaziali, Kane ha costruito, con l'aiuto dello scenografo Vian Curtis, una scena che occupava tutto lo spazio del teatro, per porre gli spettatori, invece, dal centro di quello spazio fino alla sua estremità, su panche e poltrone disposte a semicerchio, quasi a ricordare l'uso semicircolare dell'orchestra del teatro romano.

Di fatto, Kane ha drasticamente contaminato lo spazio dedicato agli attori con quello del pubblico, in cui «atmosphere was hot, claustrophobic»,<sup>70</sup> e con un'azione scenica diffusa in tutto il teatro, non solo facendola scorrere tutto attorno alle sedute, ma anche tra gli stessi ignari spettatori. Questa disposizione creava grande complicità in sala e dava la sensazione di «eavesdropping on a problem family». <sup>71</sup> Questa strategia registica, a partire da un dramma che da una dimensione familiare

<sup>66</sup> N. TABERT, *Gespräch mit Sarah Kane* cit., p. 80.

<sup>67</sup> Ivi, p. 72.

<sup>68</sup> Cfr. D. FARR, *Walking into Her Rehearsal Was Like Entering a Religion*, in «The Telegraph», 26 ottobre 2005.

<sup>69</sup> Durante gli anni universitari a Bristol, Sarah Kane aveva curato la regia di *Rockaby* di Samuel Beckett, di *Low Level Panic* di Claire McIntyre, de *Lo stupro* di Franca Rame, di *Top Girls* di Caryl Churchill, di *Macbeth* di William Shakespeare e di *Sick*, una sua trilogia di monologhi. Nel 1997 si occuperà, infine, della regia di *Woyzeck* di Georg Büchner al Gate Theatre.

<sup>70</sup> A. SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* cit., p. 108.

<sup>71</sup> *Ibid.*

e morbosa si spostava sempre più verso un orizzonte pubblico ed una scena aperta, portava il movimento dell'azione scenica da una lontananza dal pubblico che si riduceva sempre di più, fino a confondersi con esso:

I think it meant that for any given audience member, the play could be at one moment intimate and personal, at the next epic and public. They may see one scene from one end of the theatre and find themselves sitting in the middle of a conversation for the next. And since it is a play that becomes more and more public, that's an entirely appropriate experience to have.<sup>72</sup>

Dalla messinscena è emersa soprattutto una dimensione tematica carica di ferocia, violando «the dichotomy of inside and outside, as it opens up regions of the body that are not usually seen», fino a forzare il pubblico, testimone degli eventi scenici, «in a position of extreme discomfort, upset for and by someone else's exposure».<sup>73</sup> Il pubblico si è trovato improvvisamente dentro la scena, dentro la drammaturgia, in una Londra ancestrale e contemporanea, in mezzo ai rantoli di una famiglia reale allo sbando, fino ad arrivare alla scena finale, il rito sacrificale di Ippolito in una pubblica piazza, in cui «members of the audience suddenly found that their up to then silent neighbour turned out to be from the cast».<sup>74</sup> In questo finale sanguinolento, poi, le barriere tra azione scenica e pubblico sono state ulteriormente violate, non solo nel momento in cui dal pubblico, improvvisamente, un gruppo di violenti assaliva Ippolito, provocando negli spettatori un senso di strana complicità, ma soprattutto nell'istante dello smembramento di Ippolito, con il passaggio, sulle teste del pubblico, di parti sanguinanti del suo cadavere scenico. Kane ha certamente sottoposto il suo pubblico ad una prova durissima, dal sapore artaudiano, perché quando in *Phaedra's Love* «offstage acts appear on stage, they very literally move away from a symbolic region and into a more experiential register».<sup>75</sup>

Un'ottima regista, come l'ha definita Mel Kenyon, capace di dirigere con la stessa forza della sua scrittura.<sup>76</sup> Riconoscendo, fino alla fine, la necessità di una visione estrema e catartica allo stesso tempo, fatta di immagini che lo spettatore, una volta viste, non avrebbe potuto più dimenticare.

<sup>72</sup> *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* cit., p. 134.

<sup>73</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays* cit., p. 380.

<sup>74</sup> G. SAUNDERS, "Love me or kill me": *Sarah Kane and the theatre of extremes* cit., p. 80.

<sup>75</sup> E. BEXLEY, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays* cit., p. 380.

<sup>76</sup> G. SAUNDERS, "Love me or kill me": *Sarah Kane and the theatre of extremes* cit., pp. 152-153.