



Sara Soncini,
Le metamorfosi di Sarah Kane:
4.48 Psychosis sulle scene italiane

(Pisa, Pisa University Press, 2020, 144 pp. ISBN 978-883339-3735)

di Mariacristina Cavecchi

Nel volume *Le metamorfosi di Sarah Kane: 4.48 Psychosis sulle scene italiane* Sara Soncini, professore di Storia del teatro inglese all'Università degli Studi di Pisa, spettatrice attenta e acuta studiosa del teatro contemporaneo, già autrice dell'avvincente esplorazione delle forme del teatro di guerra in *Forms of Conflict. Contemporary Wars on the British Stage* (2015), presenta la straordinaria fortuna scenica del celebre testo-testamento di Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, di cui analizza quella "vocazione metamorfica" che è tra le ragioni di una disseminazione in Italia per molti versi sorprendente benché poco nota, se non addirittura sconosciuta.

Soncini indaga le ragioni dell'incredibile successo di questa autrice così velocemente assunta a figura di culto nel nostro paese, pur notoriamente refrattario alla drammaturgia contemporanea e, al contempo, s'interroga sull'inspiegabile silenzio su questo processo di canonizzazione da parte degli studi critici, a partire da quelli ben noti di Saunders (2003), Nikcevic (2005) e Luckhurst (2005). Il volume si apre quindi nel segno dello stupore per questa rimozione da parte della critica internazionale, ma anche del tentativo di smantellare o, perlomeno, di completare con



l'importante tassello italiano, la narrazione ormai accreditata della fortuna scenica di Kane all'estero. Opportunamente, l'autrice ricorda come passi del tutto "inosservato" che la *mise en espace* di *Blasted* del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino del 1996 segua di soli pochi giorni il debutto in Germania della regia di Anselm Weber per la Deutsches Schauspielhaus di Amburgo, "unanimente citata come prima rappresentazione all'estero dell'opera della Kane e addotta a prova della sua vocazione transnazionale" (3); significativamente, inoltre, Soncini registra il primato dell'Italia nella pubblicazione già nel dicembre 2002 del canone definitivo con la raccolta a cura di Luca Scarlini per la Collezione di teatro di Einaudi, addirittura prima dell'uscita dei *Complete Plays* della Methuen di Londra nel 2001, e prima dell'edizione tedesca di Rowohlt del 2002 e di quella spagnola, anni dopo, nel 2009.

Senza mai perdere di vista il contesto britannico, Soncini ricostruisce l'avventura scenica del "fenomeno Kane" in ambito italiano grazie a un ampio e rigoroso lavoro di ricognizione che ha prodotto, tra l'altro, il database *Sarah Kane in Italia: rappresentazioni, riscritture, metamorfosi*.¹ Si tratta di un archivio ricchissimo che, insieme a questo volume, pone solide basi per future ricerche non solo di studiosi e studenti ma anche di professionisti del mondo dello spettacolo, dal momento che mette a disposizione informazioni fino a questo momento non disponibili (se non in forma frammentaria e incompleta). Ricognizione e archivio fotografano la complessità del processo di mediazione in atto e mostrano la "maggiore sensibilità e apertura della nostra cultura teatrale nei confronti della voce e della figura di Sarah Kane" (14). Il processo di mediazione interlinguistica, intersemiotica e interculturale, di quello che Soncini definisce "il caso" *4.48 Psychosis* è infatti emblematico sia per la quantità di produzioni riconducibili a questo testo andate in scena in Italia dal 2001 al 2019, sia per la molteplicità degli attori coinvolti: traduttori, drammaturghi e *dramaturg*, registi, interpreti, oltre ad agenti, critici, accademici, ma anche "il teatro di Beckett e Shakespeare, la musica, il cinema e la cultura pop" (6). È inoltre indubbiamente notevole la varietà di esiti scenici, pur riconducibili a una sperimentazione certamente legittimata dalla sua stessa qualità di "testo-matrice", riconoscibile e dunque riproducibile, oltre che dall'invito della stessa Kane alla co-autorialità.

L'autrice ripercorre così gli itinerari testuali e scenici di *4.48 Psychosis* e sofferma il suo raffinato sguardo critico su una doppia prospettiva dialettica, sottolineando come le intersezioni, "complesse, non lineari, non gerarchiche" (30) tra partitura testuale e performance siano fondamentali per ricostruire l'*afterlife* del testo sulle nostre scene. D'altro canto, ha giocato un ruolo importante nella costruzione di questo volume tutto un repertorio di riprese video di spettacoli e/o prove che registi e attori hanno generosamente condiviso con Soncini. Così, l'autrice mostra come le strategie di traduzione, a partire da quelle adottate da Barbara Nativi, abbiano "operato nel senso di una riduzione del potenziale polisemico e polimorfico" (35) dell'opera della giovane drammaturga britannica, complice una lingua, come quella italiana, sottoposta ai vincoli di una morfologia a prevalenza flessiva. Le versioni italiane del testo hanno così

¹ <http://www.dislocazioni-transnazionali.it/banche-dati/sarah-kane-in-italia?id=8>. Consultato il 06 mar. 2021.



indubbiamente consentito e in qualche misura sostenuto il netto predominio delle rese monologiche del testo sulle nostre scene, contraddicendo la vocazione di Kane per un'indeterminatezza che programmaticamente intacca la distinzione tra sé e altro, realtà e finzione, sala e scena, con un intento che è anche politico, come alcune regie internazionali non hanno mancato di rimarcare. Ragionando sulla sua ricognizione, Soncini registra infatti come la scelta più adottata sulle scene italiane sia la resa in forma di monologo al femminile, benché si tratti di una possibilità interpretativa poco frequentata nel contesto britannico. Certamente riconducibile a motivi estetici e testuali, l'assolo al femminile presenta anche il vantaggio di contenere i costi di produzione e di appagare la "fame" di parti per attrice protagonista in un panorama teatrale ancora fortemente condizionato dalla tradizione mattoriale a netta dominanza maschile. Si tratta di un modello, quello dell'assolo al femminile, introdotto nella prima versione integrale di *4.48 Psychosis* diretta da Pierpaolo Sepe e interpretata da Monica Nappo, favorito, se non addirittura sancito, dagli agenti italiani, incuranti delle stringenti indicazioni degli eredi della Kane, che hanno di fatto codificato come modalità di realizzazione ideale la resa collegiale con tre attori (due donne e un uomo) adottata da James Macdonald per la prima messinscena al Royal Court Theatre. A corroborare la percezione del testo come partitura per attrice sola e a ribadire la qualità testamentaria sono le voci di alcune delle attrici che lo hanno interpretato sui nostri palcoscenici e con le quali Soncini ha intrattenuto una conversazione più o meno fitta: Elena Arvigo, Valentina Beotti, Giovanna Bozzolo, Valentina Capone, Michela Esdra, Federica Fracassi, Monica Nappo e Mariateresa Pascale.

D'altro canto, oltre al modello canonico del *one-woman show*, nel solco di quella dialettica tra assolo e sinfonia che è compresa nella definizione di *4.48 Psychosis* come "a solo symphony" costruita sul divario tra un "atto espressivo di un 'lo' che parla in prima persona e compare insistentemente nelle battute, e la natura ellittica, plurivoca e polimorfa del soggetto dell'enunciazione stessa" (53), Soncini registra nel panorama italiano diversi esperimenti che restituiscono la poliedricità del soggetto parlante. Così, accanto alle interpretazioni di Elena Arvigo, per la quale, nell'arco di un decennio di repliche, *4.48 Psychosis* si è trasformato "in un vero e proprio cavallo di battaglia", o di Giovanna Mezzogiorno, "quasi un clone" della sublime Isabelle Huppert, per citarne solo alcune, fioriscono monologhi a protagonista maschile "con una frequenza che non ha eguali a livello internazionale" (67). Dall'interpretazione di Andrea Cramarossa al Teatro Duse di Bari nell'ottobre 2006 a quella di Pippo Delbono in *Gente di plastica* del 2002, dove l'artista savonese legge ampi stralci di *4.48 Psychosis*, fino alla parodia *Neurosi (delle 7 e 47)* di Ennio Speranza (2011), si tratta di versioni che inibendo la lettura del testo in chiave biografica finiscono per favorire "la transazione dal personaggio al portavoce, dalla rappresentazione alla presentazione" (67), "imboccando la strada del post-drammatico e del post-umano" (121). Una menzione particolare merita, secondo Soncini, l'interpretazione di Elisa Pol in *Psicosi delle 4 e 48* di Nerval Teatro, che, guardando a Beckett, con notevole maestria rovescia di segno il modello dell'assolo al femminile riproponendo una versione inedita e davvero originale. Si tratta di un "efficace anti-modello rispetto alla presenza 'immensa' e ingombrante di molte delle attrici che hanno interpretato *4:48 Psychosis* in forma di assolo" (72-3) che si apre, pur come voce sola, alla qualità sinfonica della scrittura di



Kane, peraltro messa in luce da altre regie italiane sulle quali Soncini sofferma la propria attenzione.

Un secondo tratto distintivo della ricezione italiana di *4.48 Psychosis* che Soncini individua accanto alla tensione tra sinfonia e assolo è la realizzazione del testo in chiave metateatrale, che ha dato luogo a “frequenti e feconde contaminazioni tra voci, linguaggi, estetiche, favorendo l’emergere di nuove e più articolate forme di scrittura per la scena” (79). Sorvolando le pagine dedicate a questi testi, il paragrafo “Metateatro, intertestualità, contaminazioni pop” si concentra sull’analisi di *Ofelia 4e48*, uno spettacolo che mette in campo una fitta rete di contaminazioni letterarie pop e che è nato nel 2009 dalla collaborazione tra Stefano Cenci ed Elisa Lolli nell’ambito di Arti Vive Festival di Soliera: uno spettacolo estremamente interessante e originale che Soncini descrive come “una delle versioni più riuscite del testo di Kane tra quelle finora proposte in Italia” (86).

Nel suo capitolo conclusivo, “In musica”, Soncini nota come “molto più frequentemente e, soprattutto, molto più precocemente di quanto non sia avvenuto nel contesto d’origine, in Italia il testo-manifesto di Sarah Kane è stato eletto a terreno di sperimentazione da parte di registi, interpreti e compagnie che lavorano all’intersezione tra teatro e altre forme di espressione artistica e hanno individuato nella multimedialità un modo ideale per confrontarsi con una drammaturgia dalla natura complessa, poliedrica e polifonica” (98). Dopo aver analizzato l’intrinseca musicalità di *4.48 Psychosis*, in cui “la riconfigurazione del linguaggio e della struttura drammatica in senso musicale è un dato pervasivo quanto dichiarato ed esibito” (103) attraverso quella che Soncini definisce “cleptomania musicale”, l’autrice ci accompagna in un viaggio attraverso le numerose forme di musicalizzazione che attengono non solo “al piano della regia ma anche, non di rado, a quello della drammaturgia e della stessa concezione estetica dello spettacolo e del suo modo di porsi in comunicazione con il pubblico” (98) a partire dalla trasposizione operistica realizzata da Philip Veables per la Royal Shakespeare House, primo adattamento di *4.48 Psychosis* nel Regno Unito, pressoché coeva della *Sinfonia per voce sola* di Enrico Frattaroli del 2018. Conclude il volume e la carrellata di metamorfosi censite da Soncini, l’analisi attenta e puntuale del già citato *Gente di plastica*, l’adattamento di Pippo Delbono che debutta nel 2002 al Teatro delle Passioni di Modena e che l’autrice considera come una “delle prime e più significative ricreazioni di *4.48 Psychosis* nel nostro panorama teatrale” (111). La produzione di Delbono, dall’impianto drammaturgico post-drammatico, attinge al repertorio di motivi, immagini, suggestioni offerte dal testo della Kane per dare vita a un percorso creativo autonomo che tuttavia, pur trasportandoci nel mondo dell’artista a cui rende omaggio il titolo, Frank Zappa, sembra condividere con il testo di partenza il tentativo di far recedere “la dimensione mimetico-imitativa a favore della condivisione con il pubblico di una condizione dell’essere” (113). Si tratta di un evento in cui la colonna sonora, che funge da collante tra i frammenti di *4.48 Psychosis* e la sequenza di azioni sceniche, viene selezionata da un Delbono che, nei panni di “deejey-demiurgo”, mette in scena non tanto l’Io di *4.48 Psychosis*, qui inequivocabilmente identificato con l’autrice, ma “un atto di testimonianza in cui a essere teatralizzato è il ‘soggetto’ Pippo Delbono in qualità di suo portavoce” (117). Uno spettacolo il cui sapore la scrittura di Soncini



restituisce in modo vivido e avvincente, facendo nascere nel lettore il desiderio di correre a teatro per assistere (e ascoltare) a questo come alle molte altre versioni di artisti che si sono cimentati con il testo-testamento di Sarah Kane.

Rimane da segnalare l'utilissima appendice con la cronologia delle rappresentazioni italiane di *4.48 Psychosis* (2001-2019), oltre a un ricco apparato bibliografico.

Un libro da leggere e conservare.

Mariacristina Cavecchi
Università degli Studi di Milano
cristina.cavecchi@unimi.it