

La scena inglese del terzo millennio: un teatro in cerca di autori

Paolo Bertinetti

Il teatro inglese del nuovo millennio, nella primavera e nell'estate dell'anno 2000, si aprì con il congedo di due dei suoi maggiori protagonisti. Nel marzo del 2000 all'Almeida Theatre andò in scena *Celebration*, l'ultimo lavoro teatrale di Harold Pinter, il più grande drammaturgo inglese della seconda metà del Novecento. Al Royal Court Theatre, nel mese di giugno, andò in scena *4.48 Psychosis*, il testamento artistico di Sarah Kane, morta suicida pochi mesi prima, l'esponente più originale e geniale di quel teatro che si andò affermando nell'ultimo decennio del Novecento e che è stato battezzato "In-Yer-Face-Theatre". Un teatro, cioè, "da pugno nello stomaco": un teatro spesso violento nel linguaggio, nelle immagini, nei temi affrontati (come nel caso di Kane), spesso provocatorio e sfacciatamente esplicito in ambito sessuale (come nel caso di Mark Ravenhill) e comunque sempre spiazzante e perturbante (come, in particolare, nel caso di Martin Crimp).

Accanto ai due ultimi autori citati, Crimp e Ravenhill, molti altri giovani drammaturghi, spesso autori di una brillante opera prima a cui non seguì un'opera seconda di conferma, portarono nelle sale e nelle salette dei teatri fuori del West End, negli spazi scenici "irregolari" di quello che per un paio di decenni è stato definito "fringe theatre", una voce nuova, giovane (il più delle volte), irriverente, aggressiva. La voce di chi vedeva nell'Inghilterra di Mrs Thatcher e del dopo-Thatcher il trionfo dell'avidità, della prepotenza di classe, dell'annullamento di quei valori di equità e giustizia sociale che aveva costituito, pur tra mille contraddizioni, il punto di riferimento di larga parte della società britannica. La voce di chi vedeva nell'Europa della disgregazione del blocco sovietico e delle guerre balcaniche l'incapacità dell'Occidente (e quindi anche della Gran Bretagna) di affrontare le sfide poste da questo cambiamento epocale. (Anche Pinter, sia detto tra parentesi, nei suoi ultimi lavori proponeva una simile furente e indignata visione della realtà di fine secolo).

L'11 settembre, la nuova svolta epocale che ha cambiato larga parte del modo in cui l'Occidente vede se stesso, e se stesso rispetto al resto del mondo, cambiò pro-

fondamente anche larga parte del panorama della scena inglese. E non poteva che essere così in un teatro che da mezzo secolo registra sistematicamente le trasformazioni e i mutamenti della società britannica.

Ma facciamo un piccolo passo indietro. Nell'anno 2000, l'anno in cui si conge-
davano dal teatro Pinter e Kane, la scena inglese poteva comunque contare su un
gruppo notevolissimo di drammaturghi che si erano affermati nei decenni prece-
denti. Da Tom Stoppard, il più interessante e originale dopo Pinter, a David Hare,
da Howard Brenton a Michael Frayn, da Howard Barker a David Edgar, da Caryl
Churchill a Terry Johnson, da Alan Ayckbourn a Timberlake Wertenbaker, da Alan
Bennett all'irlandese Brian Friel. Tutti ancora in attività, i più vecchi e i meno vec-
chi, tutti ancora in grado di offrire al teatro inglese – e non solo inglese – un loro
più o meno prezioso contributo. Ma c'era una nuova generazione di drammaturghi
in grado di raccogliere il testimone e di rinnovarne i successi?

Questa domanda dà per scontata la clamorosa anomalia della scena inglese. Il
teatro inglese è un *playwrights theatre*, un teatro in cui, pur essendo presenti origi-
nali e talvolta sorprendenti proposte innovative sul piano della forma, della speri-
mentazione di nuovi linguaggi, è comunque centrale il testo drammatico, l'opera
dell'autore. In nessun Paese europeo, in nessun Paese al mondo, con la parziale
eccezione degli Usa (o meglio, di New York), ci troviamo di fronte a una produ-
zione di nuovi lavori teatrali così ampia, ad una vita teatrale in cui è decisivo il
peso, il rilievo, la forza di richiamo di nuovi testi che vengono messi in scena con
un ritmo davvero stupefacente.

Altrove c'è un teatro di regia, in qualche caso di registi e di attori. In Inghilter-
ra c'è un teatro di drammaturghi (anche se è inglese Peter Brook, il maggior regi-
sta teatrale vivente), un teatro i cui autori, da più di mezzo secolo, sanno portare
sulla scena le preoccupazioni, i cambiamenti, le contraddizioni, le speranze, le
angosce che attraversano e caratterizzano la società in cui vivono – un teatro nei
cui temi gli spettatori si riconoscono e a cui rispondono con partecipazione con-
vinta. Il limite, se vogliamo essere severi, è che il pubblico è in gran parte un
pubblico *middle-class* e di mezza età. Ma bisogna comunque riconoscere che il
teatro alternativo, il *fringe theatre*, tanto a Londra quanto a Birmingham e New-
castle, al Festival di Edimburgo e al Chichester Festival Theatre, ha saputo rag-
giungere negli anni un pubblico in larga parte giovane e appartenente ai più diver-
si settori sociali.

Questa capacità di attrazione discende anche dal fatto che, come si diceva, i
drammaturghi portano in teatro gli argomenti dell'attualità politica e sociale, i temi
che da noi potrebbero essere l'oggetto di un'inchiesta giornalistica, di uno "spe-
cial" televisivo, magari di un convegno o di una tavola rotonda all'Università. Men-
tre in Inghilterra vengono affrontati sulla scena, traducendoli in una vicenda e in
personaggi che di tali temi costituiscono l'incarnazione. Quello inglese, si dice con
una sottintesa riserva critica, è un teatro eminentemente sociologico. In ogni caso
è un teatro di autori, tra cui spiccano Pinter e Stoppard, che certamente sociologi-
ci non sono.

Nel primo decennio del nuovo millennio sono andati in scena circa tremila nuovi lavori teatrali: in media trecento all'anno, un nuovo testo teatrale ogni giorno, dato che la domenica i teatri sono chiusi. L'Arts Council ha rilevato che circa il 40% dei lavori andati in scena sono "nuovi"; solo il 60% sono classici o riproposte di lavori contemporanei. Tant'è vero che nello scorso decennio più di trecento drammaturghi hanno esordito con una loro opera prima. Sono cifre stupefacenti, che si spiegano non soltanto con la tradizione autoriale del teatro inglese del Novecento. Ma anche con il fatto che dopo i tagli impressionanti perpetrati da Mrs Thatcher e dai governi conservatori, i governi laburisti di Tony Blair scelsero di sostenere generosamente il settore culturale, in particolare quello del teatro. E *pour cause*. Quel teatro sociologico, così pronto nel registrare tensioni e cambiamenti, nel denunciare ingiustizie e nel promuovere i valori della grande tradizione *liberal* britannica, quel teatro così pronto a raccontare storie "esemplari" in grado di colpire l'attenzione degli spettatori (quasi sempre con un linguaggio tradizionale, ma che proprio per questo più facilmente arrivava al grande pubblico), quel teatro così fortemente presente nel panorama culturale del Paese, per il governo laburista era un bene da sostenere: uno strumento di acclarata dignità non solo per registrare il cambiamento, ma per ridisegnare i contorni stessi della nuova realtà britannica a partire dalla conferma dei suoi antichi valori.

In prima approssimazione possiamo individuare due ambiti in cui si è collocata gran parte della "nuova" letteratura drammatica degli ultimi dieci anni. Il primo (l'11 settembre è il punto di svolta, anche nel teatro) riguarda la guerra in Iraq, il terrorismo e la *Special Relationship* tra Regno Unito e Stati Uniti; il secondo riguarda la ridefinizione del rapporto e della natura delle vastissime minoranze etniche presenti sul suolo britannico. Naturalmente anche altri furono i territori esplorati, la criminalità di banche e finanziari *in primis*; ma anche, seppur meno, il territorio più misterioso e stupefacente, quello dell'animo umano.

Sulla guerra in Iraq il lavoro che ha avuto maggiore risonanza è *Stuff Happens* (2004) di David Hare, un testo interessante anche per la soluzione drammatica che caratterizza diversi dei nuovi lavori teatrali inglesi degli ultimi anni: molte delle battute assegnate ai personaggi "reali" del testo, Tony Blair, George W. Bush, il Ministro della Difesa Rumsfeld, il Segretario di Stato Colin Powell, sono tratte da loro pubbliche dichiarazioni, sono una scelta e un *collage* di ciò che loro hanno veramente detto. Ciò che dicevano una volta usciti dalla Sala Stampa è invece lasciato all'immaginazione di David Hare. Per quanto riguarda i contenuti, la tesi sostenuta in *Stuff Happens* è stata così riassunta dall'autore stesso: Bush, più astuto che intelligente, ottenne sempre ciò che voleva, Blair, nonostante la sua intelligenza, non ottenne mai niente. Possiamo definire il dramma come la dimostrazione della debolezza non solo di una nazione e del suo leader, ma di ogni preoccupazione morale di fronte al dispiegarsi della forza.

Stuff Happens, che dura quasi tre ore, aspirando forse allo status dell'epica, ha molti momenti di geniale capacità artigiana nel costruire con i tempi e l'incalzare delle battute una vitale tensione drammatica sul palcoscenico. Ha il limite di tutto

ciò che è fortemente legato all'attualità. L'attualità è effimera per sua natura: a distanza di pochi anni forse il nome stesso di quei veri protagonisti della Storia, oltre che del testo, a molti addirittura non dirà più nulla. Come sempre, alla fine risultano più efficaci e duraturi nel tempo quei lavori che parlano del presente senza citarlo.

È il caso di *The Cut* (2006) di Mark Ravenhill (uno degli "scandalosi" autori dell'*In-Yer-Face-Theatre*), che costituisce una sorta di metafora del dilemma tra valori morali e *Realpolitik*. In scena compaiono Paul, esecutore di una sorta di intervento chirurgico inflitto ai dissidenti che toglie (forse) l'identità a chi lo subisce, e John, la vittima volontaria, in un Paese non identificato controllato da un regime autoritario che, in seguito al cambio dei suoi caporioni, caccierà Paul in prigione. Subito dopo Ravenhill ha voluto affrontare in modo esplicito il tema della guerra in Iraq e in Afghanistan, della sua improbabile missione di "esportare la democrazia" e delle sue conseguenze sulla realtà privata e pubblica della Gran Bretagna contemporanea. Il lavoro che ne è emerso rappresenta una coraggiosa e rischiosa proposta teatrale: 16 atti unici di circa 20 minuti che al Festival di Edimburgo andarono in scena al mattino in sedici giorni successivi e che poi, con il titolo di *Shoot/Get Treasure/Repeat* (2007), furono rappresentati a Londra in spazi teatrali diversi – cosa che presupponeva però uno spettatore "itinerante" (in Italia lo spettacolo è stato ripensato in modo da usare solo otto degli atti unici).

Ma Ravenhill, tornando poi sul terreno a lui più congeniale del grottesco, è poi ancora rimasto in tema con *Product* (2009), in cui immagina che un produttore proponga a una starlet specializzata in ruoli "sexy" la sceneggiatura di un film in cui lei dovrebbe fare la parte di una donna in carriera che si innamora di un terrorista islamico: il tema del testo, un lungo atto unico che consiste nel monologo del produttore (l'attrice non dice nulla), corrisponde a quello che è un dato decisivo del dopo 11 settembre, il modo in cui noi ci ridefiniamo in quanto occidentali avendo creato un nuovo "altro da noi", il musulmano. Questo discorso vale per tutto l'Occidente; ma ha un particolare significato nella Gran Bretagna della *Special Relationship*, del rapporto "privilegiato" con gli Stati Uniti.

Su questo corollario, per così dire, della guerra in Iraq, diversi sono stati i lavori interessanti (uno è, di nuovo, di David Hare, *The Vertical Hour*, andato in scena al Royal Court nel 2008). Ma il più originale è quello di Caryl Churchill, *Drunk Enough To Say I Love You?* (2008), in cui il rapporto speciale è quello tra due omosessuali, Sam (americano) e Jack (inglese; ma per rendere il riferimento meno clamorosamente esplicito, in un secondo tempo il suo nome è stato cambiato in Guy). Nel loro sincopato scambio di battute, che accompagna l'illustrazione del loro complesso rapporto d'amore, viene ripercorso il tragitto del rapporto speciale tra i due Paesi, dalla guerra di Corea fino a quella contro l'islamico "Impero del Male". Sam, *ça va sans dire*, nella coppia ha il ruolo dominante; l'inglese Jack quello passivo.

La guerra in Iraq, o meglio, l'esercito inglese in Iraq, è l'argomento di *Days of Significance* (2008) di Roy Williams, autore di origine caraibica che si impose con

le sue pungenti esplorazioni dei conflitti giovanili tra bianchi e neri nelle periferie metropolitane inglesi. Qui racconta la storia di due giovani volontari che si arruolano per andare a combattere in Iraq. Dalla violenta e disperante squallida realtà urbana inglese passano all'ancor più violenta realtà della guerra irachena. Uno dei due viene ucciso, l'altro viene arrestato per avere maltrattato dei prigionieri di guerra e, al ritorno, viene processato per il suo comportamento indegno. Il fatto è, lascia capire Williams, che la superiorità morale con cui Bush & Blair giustificavano l'intervento in Iraq non trova affatto un solido riscontro sul suolo inglese stesso: soldati che si arruolano per la paga non vanno a combattere in nome della superiorità morale dell'Occidente. Semmai in nome del loro odio per l'Altro.

Roy Williams si è però soprattutto esercitato nella presentazione dei conflitti che coinvolgono le comunità nere, come in *Category B* (2009) e in *Fallout* (2003), il suo testo più notevole, che percorre le conseguenze dell'uccisione di un ragazzo africano da parte di quattro *teenagers* accomunati dalla stessa volontà di affermazione violenta di sé, tanto nei confronti dei maschi, quanto nei confronti delle donne; e che esamina senza paternalismi tanto le contraddizioni interne alla comunità nera quanto il razzismo della polizia (dove gli agenti di colore si rivelano quasi altrettanto razzisti dei bianchi). Nel nostro Paese ogni insieme di costumi e regole è definito "cultura", compresa quella mafiosa. Williams non si preoccupa di presentare come sottocultura l'insieme dei "valori" a cui si attengono certi settori delle comunità di colore. Fermo restando, naturalmente, che i loro esponenti sono comunque discriminati per ragioni di classe: poveri, senza istruzione, senza possibilità di lavoro decente.

I contrasti interni alla comunità nera sono anche l'argomento di *Elmira's Kitchen*, il dramma di Kwame Kwei-Armah (un altro nome da ricordare tra gli esponenti del Black British Theatre, il teatro dovuto ad autori britannici di etnia africana o caraibica), che riscosse un formidabile successo prima al National Theatre e poi addirittura nel West End. Nonno, padre e figlio cercano una risposta diversa al loro essere dei neri sul suolo inglese, o, nel caso del figlio, *British black* (un "negro britannico"), che la soluzione crede di trovarla nella violenza e nell'illegalità. Finirà ucciso da un malavitoso caraibico amico del padre. Sono le divisioni interne a sembrare e a sembrargli più rilevanti (sulla contrapposizione con i bianchi non c'è molto da aggiungere): Kwei-Armah ritorna sul tema in altri due lavori, *Fix-Up* (2004) e *Statement of Regret* (2007). Così fa Bola Agbaje, di origine nigeriana, in *Gone Too Far* (2007), che da un lato è un'implorazione contro le divisioni interne alla comunità di colore e dall'altro, nel finale, sembra intravedere la possibile nascita di un'ibrida identità nero/britannica.

Un posto a parte merita infine Tanika Gupta che, dopo i primi lavori presentati al Soho Theatre, dove per qualche anno fu *writer-in-residence*, esordì nel 2000 al National Theatre con un lavoro, *The Waiting Room*, diretto da Trevor Nunn, che in qualche modo si riallacciava alla dimensione spirituale del mondo indiano, ma che in seguito si è soprattutto concentrata sulla realtà violenta delle periferie urbane inglesi, in *Gladiator Games* (2005) e in *White Boy* (2007): lavori entrambi ispi-

rati a fatti realmente accaduti, agli omicidi commessi da giovani della zona Nord di Londra. Ma l'eco di stampa più ampio Tanika Gupta l'ha ottenuto con *Sugar Mummies* (2006), un testo che affronta senza preoccuparsi troppo del politicamente corretto il tema del turismo sessuale femminile, con donne bianche giovani e meno giovani che comprano le prestazioni di baldi giovanotti giamaicani. Razzismo alla rovescia e classismo viaggiano in coppia, come ben sappiamo a proposito del turismo sessuale maschile. Gupta è molto abile nel mostrarci che invertendo i fattori il prodotto non cambia. Altre ancora sono le voci nuove del Black British Theatre, non molto innovative sul piano del linguaggio teatrale ma forti su quello dell'urgenza tematica. Ma questa non è la sede per ricordarle tutte, né è quella per lanciarsi in previsioni su quanto esse dureranno e su come sapranno rinnovarsi.

Un tema che il sociologico teatro inglese non poteva ignorare era quello, come prima si diceva, della criminosità di banchieri e finanzieri, in particolare quelli americani, le cui imprese sono state la causa prima della crisi che ha investito quasi tutto l'Occidente. Il lavoro che meglio ha saputo portare sulla scena questa piratesca realtà è stato *Enron* (2009), di Lucy Prebble, andato in scena subito dopo l'esplosione della crisi finanziaria americana. Il testo racconta la storia del più mastodontico scandalo finanziario che il capitalismo americano abbia prodotto, il crollo della Enron: 30 miliardi di dollari di debito, 20.000 dipendenti lasciati in mezzo a una strada, il suo presidente condannato a 24 anni di carcere (e messo in galera, a differenza di quello che avverrebbe da noi, per restarci davvero).

Enron non è un *docu-drama*, cioè un documentario realizzato sul palcoscenico invece che sulla pellicola, anche se si preoccupa di illustrare non solo gli avvenimenti ma anche di spiegare quei meccanismi di pirateria finanziaria che sono stati tra le cause della crisi. Allo spettatore viene offerta la visualizzazione dei grafici dell'andamento delle borse e delle operazioni messe in atto; e vengono mostrate delle figure (non sono dei personaggi) che incarnano gli operatori finanziari (da Lehman Brothers ai vari analisti economici) e le stesse ditte fantasma, le *independent companies* costruite a mo' di matrioska, che consentirono la realizzazione della bolla. Questi aspetti di natura tecnica, tuttavia, sono però abilmente collocati con robusto senso drammatico all'interno dello svilupparsi della vicenda, di cui vengono a far parte non soltanto dal punto di vista della cronaca, ma dal punto di vista della struttura teatrale. In *Enron* Prebble ha saputo proporre un linguaggio drammatico originale, che nell'impianto realistico innerva una serie di soluzioni che rimandano a un'idea di teatro non lontana da quella brechtiana.

Enron, subito dopo essere andato in scena al Chichester Festival, fu rappresentato al Royal Court, il teatro che da più di cinquant'anni ha fatto della presentazione di nuovi testi e di nuovi autori la sua bandiera. «Presentare nuovi lavori è la nostra missione, realizzata lavorando con scrittori delle provenienze più diverse e affrontando i problemi e le prospettive del nostro tempo»: così dicono di sé i responsabili del Royal Court. Naturalmente, come ben sappiamo, questa missione è resa possibile da una solidissima tradizione di teatro di parola e di teatro di autori (che il Royal Court, doveroso riconoscerlo, aiutò non poco a costruire). Ma resta

il fatto che offrire la possibilità a sconosciuti esordienti di mettere in scena i propri lavori è un fatto decisivo per favorire le vocazioni di aspiranti autori. Ancor più se si organizzano, come da tempo fa il Royal Court, *stages*, seminari, laboratori e corsi di scrittura teatrale.

Anya Reiss aveva quattordici anni quando scrisse il suo primo testo teatrale ed entrò a far parte del “Royal Court Theatre’s Young Writers’ Programme”. Ne aveva diciassette quando scrisse *Spur of the Moment*, che nel luglio 2010 andò in scena al Royal Court Theatre Upstairs, la saletta che sta sopra il teatro vero e proprio. La commedia racconta la vicenda di una ragazzina di tredici anni, già pienamente consapevole della sua sessualità, che si innamora di un giovanotto di ventun anni che affitta una camera nella casa dove lei abita, senza che i suoi genitori, assorbiti dalle loro battaglie coniugali, si rendano minimamente conto della situazione. Reiss registra gli atteggiamenti, i piccoli miti, le fantasticherie delle ragazzine della piccola borghesia inglese di oggi; ne sottolinea soprattutto la separatezza rispetto al mondo dei genitori, evidenziando l’incapacità degli adulti di entrare in un vero rapporto con i figli. La commedia, che, com’è ovvio, è dalla parte delle ragazzine, ha una sua freschezza e vivacità; ma non tale da giustificare l’entusiasmo e i premi che le sono stati attribuiti (qualche riserva ha invece suscitato il testo successivo, *The Acid Test*, del 2011, che di nuovo ruota intorno al rapporto tra genitori e figli, spostando in avanti l’età di questi ultimi: vent’anni, come l’autrice).

Reiss non è un nuovo Osborne o un nuovo Wesker; tanto meno un nuovo Pinter. E tuttavia la sua affermazione è emblematica della realtà del teatro inglese: un teatro in cerca di autori che continua a portare sulla scena «i problemi e le prospettive del nostro tempo».