

Fantasma a teatro: il grottesco fantastico di Howard Brenton

di Daniela Guardamagna

Questo lavoro¹ si occupa della produzione teatrale dell'autore inglese contemporaneo Howard Brenton, una produzione che offre una panoplia insolitamente ricca di elementi fantastici dei più disparati: da un gotico di cartapesta, con parodie *kitsch* e *gags* da *low comedy*, a turbamenti frankensteiniani più sottili e inquietanti, a elementi distopici e poi utopici sempre più espliciti negli ultimi testi.

Brenton è un commediografo, relativamente poco noto in Italia; contemporaneo, anzi vivente e anche abbastanza giovane (è del '42), è un autore estremamente controverso: dichiaratamente marxista, anche se sempre problematico e mai scontato (come scrive lui stesso,

because I have a Marxist view of the world, right-wing critics are forever labelling my plays 'political', which is, for them, a euphemism for 'preachy'. Conversely some critics on the left find the plays 'too ambiguous', which I take to be a euphemism for 'not preachy enough'),²

ha un inizio di carriera tipico da autore *engagé*, prima in teatrini

* Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ Già letto al Convegno *Il fantastico: segno artistico e letterario del diverso e campo metaforico della paura*, organizzato da Romolo Runcini presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli nell'aprile 1992. Ringrazio Romolo Runcini per avermi autorizzata a pubblicarlo individualmente.

² Howard Brenton, *Preface*, in *Plays: One*, London, Methuen 1986, pp. vii-viii (senza indicazione di pagina).

della estrema *fringe* (il Portable Theatre), poi molto spesso al Royal Court: questo cardine della nuova drammaturgia inglese, da cui passa praticamente tutta la scrittura teatrale innovativa dagli anni '50 in poi (nel '56 Osborne, con la prima di *Look Back in Anger*, poi Wesker, Bond, Arden, Beckett con *Endgame*, e così via).

Brenton – per fornire qualche elemento indispensabile prima di passare al nostro tema – nasce come autore tipicamente politico, e tipicamente politiche rimangono tutte le problematiche essenziali del suo lavoro; approderà però al National Theatre, al cuore cioè della tradizione teatrale britannica, anche se descrivendo la sua compagnia come un «carrozzone» insediato provvisoriamente su quel palcoscenico intoccabile³ e pronto eventualmente a tornare alla strada. Il primo lavoro commissionatogli dal National Theatre sarà *Weapons of Happiness*⁴, del '76, di cui parleremo più avanti; il secondo *The Romans in Britain*⁵, dell'80, che fonde due temi estremamente scabrosi, violenze sessuali e imperialismo romano come metafora dell'imperialismo inglese in Irlanda, e provocherà quindi una controversia violentissima, con reazioni sdegnate, denunce alla magistratura, e d'altro canto difese appassionate di teatranti diversi come Pinter e Laurence Olivier.

³ Cfr. Tony Mitchell, *File on Brenton*, London, Methuen 1988², p.32. A chi lo accusa di aver scelto il passaggio a teatri 'più comodi' per ragioni di opportunismo carrieristico, Brenton oppone motivazioni intrinseche all'operare teatrale. Parlando già del passaggio dai teatrini sperimentali al palcoscenico del Royal Court, Brenton scriveva: «It's like getting hold of a Bechstein, hitting a really superb instrument, when all the time you have been shouting about a penny-whistle, or a mouth-organ. You realize how powerful the instrument is, and varied, and how much fun». Howard Brenton, *Petrol Bombs through the Proscenium Arch*, in «Theatre Quarterly» 5, 1975 (intervista di Catherine Itzin e Simon Trussler), anche in *New Theatre Voices of the Seventies. Sixteen Interviews from Theatre Quarterly 1970-80*, Simon Trussler (ed.), London, Methuen 1981, p. 91.

⁴ Howard Brenton, *Weapons of Happiness*, London, Methuen 1976, 1977 (ed. riv.). Ripubblicato in *Landmarks of Modern British Drama: the Plays of the Seventies*, Roger Cornish and Violet Ketels (eds.), London, Methuen 1986, e in Howard Brenton, *Plays: One*, cit.

⁵ Howard Brenton, *The Romans in Britain*, London, Methuen 1980, ed. riv. 1981, ripubblicato in Howard Brenton, *Plays: Two*, London, Methuen 1989.

Quindi, autore politico – autore controverso – ma anche autore di successo: *Pravda*⁶, scritto in collaborazione con David Hare nell'85, tiene per un anno il cartellone al National Theatre, con Anthony Hopkins protagonista; *Dead Head*⁷, un *thriller* televisivo in quattro puntate trasmesso nell'86 dalla BBC, è uno dei dieci programmi più seguiti.

Altrettanto varia e molteplice è la tavolozza dei suoi stili, in cui l'unica costante è il rifiuto a farsi incasellare in una nicchia troppo facilmente etichettabile.

Brenton ha tradotto Brecht (il *Galileo*), ha adattato Shakespeare (*Measure for Measure* e *Macbeth*), *Dantons Tod* di Büchner e *Les paravents* di Genet⁸; ha scritto *plays* sull'occupazione delle case e sul problema del terrorismo⁹; un *play* su Shelley e Byron¹⁰; varie riflessioni sul problema del potere, dell'autonomia della ricerca scientifica, del rapporto fra le classi; tutto questo bizzarramente espresso in uno stile che è stato descritto come un segno da «strip cartoons» o da *poster*¹¹ – violentemente coloristico, fortemente inciso, bidimensionale – in cui, però, spesso si muovono personaggi tutt'altro che schematici o unilateralmente definiti. Lo sfondo è una fantasmagoria di cartapesta: ne escono i corpi nudi e indifesi di personaggi complessi, privi di certezze, che intercettano ogni schematizzazione rassicurante di buoni e cattivi.

⁶ Howard Brenton and David Hare, *Pravda*, London, Methuen 1985.

⁷ Howard Brenton, *Dead Head*, 1986, London, Methuen 1987.

⁸ Tutti questi adattamenti sono pubblicati, tranne *The Screens* da Genet: da Brecht, *The Life of Galileo*, London, Methuen 1981; da Büchner, *Danton's Death*, London, Methuen 1982; *Measure for Measure* è in *Three Plays - A Sky Blue Life, How Beautiful with Badges, Measure for Measure*, John Bull (ed.), Sheffield, Sheffield Academic Press 1989. L'adattamento del *Macbeth*, *Thirteenth Night*, è in Howard Brenton, *Thirteenth Night and A Short Sharp Shock*, London, Methuen 1981, e in Howard Brenton, *Plays: Two*, cit.

⁹ *Magnificence* (London, Methuen 1973 e ristampe), *Weapons of Happiness*, cit.

¹⁰ *Bloody Poetry*: vedi la p. 438 di questo testo.

¹¹ Cfr. ad esempio Nicholas de Jongh, *Gum and Goo*, «The Guardian» 23 Feb. 1971; D.A.N. Jones, *Black Irish*, «The Listener» 12 March 1970; Irving Wardle, *Campus Equations*, «The Times» 13 Sept. 1983.

La mescolanza degli stili è un credo esplicito di Brenton: l'autore rifiuta l'idea di coerenza, o la trova in qualcosa di meno lineare che una continuità prevedibile dei toni impiegati. Parla di «comedy» spinta all'eccesso, della necessità di sposare in scena, come avviene nella vita, «the trivial and the cataclysmic», il banale e il catastrofico¹²; coniuga il realistico e il fantastico, fa passeggiare fantasmi e scheletri nel cuore di *plays* 'normali', fa resuscitare Churchill¹³ o lo fa incontrare con Hitler dopo un improbabile trasferimento in *jet*¹⁴; parla della sua scelta di una comicità elementare, fatta di *gags*, da cui deve svilupparsi qualcosa di diverso e di più inquietante.

Lo stile da 'cartoonist', bidimensionale, è in realtà più tipico del primo Brenton che non dei suoi *plays* successivi: la dialettica aperta di palcoscenico e pubblico di cui l'autore parla nel '73¹⁵ rimane anche nei testi più recenti, ma la dialettica *dei* personaggi e *fra* i personaggi si arricchisce, diventa più articolata, il tessuto drammaturgico include razionalità e problematiche esplicite che venivano tagliate fuori dalle soluzioni violentemente stilizzate dei primi testi.

Rimane il progetto provocatorio; rimane l'intensa teatralità delle soluzioni, sempre anti-illusionistiche, sempre vivaci ed evidentemente godute, nonostante le dichiarazioni programmatiche di disamore per il teatro; rimangono le *shock-tactics*, gli elementi spesso spiacevoli di trama e situazioni che, in vari modi, richiedono un grosso sforzo di adattamento a spettatori e lettori; rimane la ricchezza coloristica della tavolozza, il brusco accostarsi di toni dissonanti all'interno dei testi: una libertà giacomiana, scrive Brenton¹⁶, invocando la capacità di interezza del teatro shakespeariano ed immediatamente successivo; ma che va

¹² Howard Brenton, *The Red Theatre under the Bed*, in «New Theatre Quarterly» 3, Aug. 1987, p.198.

¹³ In *The Churchill Play*, 1974: vedi le pp. 441-442 di questo testo.

¹⁴ In *H.I.D. (Hess Is Dead)*, London, Nick Hern Books 1989: vedi le pp. 440-441 di questo testo.

¹⁵ Cfr. Howard Brenton, *Messages First*, in «Gambit» 23, 1973, pp.25-26 (intervista con Jonathan Hammond).

¹⁶ Cfr. Howard Brenton, *The Red Theatre under the Bed*, cit., p.198.

più in là della semplice mescolanza di comico e tragico, così frequente nella tradizione inglese.

The scenes of the play – Brenton si riferisce a *Weapons of Happiness* – are windows, opened at crucial points along the journeys of the characters, which show turning-points in their lives and struggles. Each scene is written and should be played as a little play, in its own right, with its own style. (...) The differences should be emphasized, not smoothed over. (...). Disunity between the scenes will only help, not hinder¹⁷.

E ancora, a proposito di *Christie in Love*, del '69:

The Constable and the Inspector are not 'characters' (...) they are stage coppers. But they have 'sudden lights', unpredictable speeches beyond the confines of pastiche. (...) The artifice of the garden – il giardino di Christie, un quadrato di filo spinato e vecchi giornali accartocciati, una «theatrical machine» e non un *setting* realistico – and the 'stage' nature of the policemen's parts are intended to throw [the character of Christie] into relief. With CHRISTIE I tried to write a fully fledged naturalistic part. (...) That the part is in a style radically different from that of the policemen is a fundamental dislocation in the play. Bill – William Hoyland, l'attore che ha interpretato Christie nelle prime due *productions* – got it right. (...) In the middle of all that artificial invention, all that tat, the garden, the doll, the role-playing coppers, sat Bill's Christie, *believable*, 'real'¹⁸.

Come afferma Brenton nella stessa Nota, riprendendo poi l'immagine anche altrove, c'è in quest'opera il tentativo di procedere su due piani, il bidimensionale e il 'vero', il grottesco da *strip cartoon* e qualcosa di più imprevedibile, meno addomesticabile, più 'organico': come se, scrive Brenton, dalla fotografia in bianco e nero di una ragazza uscisse improvvisamente una mano tridimensionale che ti afferra¹⁹.

¹⁷ Howard Brenton, *Preface*, in *Plays: One*, cit., p.v (senza indicazione di pagina).

¹⁸ Howard Brenton, *Author's Production Note to 'Christie in Love'*, in *Christie in Love and Other Plays*, London, Methuen Playscripts 1970, p. 7. Il corsivo è nostro.

¹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 7, e in *New Theatre Voices of the Seventies*, Simon Trussler (ed.), cit., p. 8.

Vorrei ora abbozzare una prima classificazione tassonomica degli elementi fantastici in Brenton, che sono molteplici sia tematicamente sia stilisticamente.

Un elemento tipico dei primi testi è un *horror* grottesco, *kitsch*, che evoca temi del fantastico classico usandoli platealmente, per lasciare però a chiusura di sipario l'insidia di un'inquietudine non risolta. Esempi evidenti sono *Heads*²⁰ e il già citato *Christie in Love*, entrambi del '69. Nel primo, la protagonista Megan è corteggiata da due uomini, Rock e Brian, uno tutto muscoli e uno tutto cervello. Insoddisfatta di entrambi, decide di tentare un'improbabile creazione: armata di ascia e colla, si prepara ad innestare il capo di Brian sul corpo di Rock, producendo così un uomo perfetto e non preoccupandosi del fatto che il *by-product*, l'altro oggetto della creazione, sarà fatalmente un prodotto umano 'di scarto'. C'è un momento grandguignolesco: nel buio, udiamo una filastrocca infantile agghiacciante (già usata da Orwell in *Nineteen Eighty-Four*, e torneremo su questo punto): «Here comes a chopper to chop off your head»²¹; seguono «chopping sounds and screams»²² che durano per sessanta secondi – non è poco a teatro; ma la luce che torna rivela una Megan grottesca, poco temibile, con le braccia lorde di *ket-chup* e armata di un grosso tubo di colla. L'improbabile trasformazione è per ora riuscita: il 'Bello' le chiede di sposarla, e lei naturalmente accetta. Ma poco dopo si blocca, «impassive, standing with the instruments»²³, e così resta fino alla fine, mentre il Bello raggiunge l'uomo di scarto nella caverna in cui si è nascosto: deciderà di proteggerlo e vivere con lui. Ha lasciato Megan, perché con lei «he] lived in constant fear of further mutilations»²⁴: la donna che cercava la perfezione è vista come un mostro, e non può in ogni caso continuare a vivere.

²⁰ Howard Brenton, *Heads*, in *Christie in Love and Other Plays*, cit., ripubblicato in *Plays for the Poor Theatre*, London, Methuen 1980.

²¹ Howard Brenton, *Heads*, cit., p. 39; George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg 1949, Penguin, Harmondsworth 1973², p. 177.

²² Howard Brenton, *Heads*, cit., p. 39.

²³ *Ibidem*, p. 40.

²⁴ *Ibidem*, p. 41.

Vari miti – ‘abbassati’ grottescamente ma non per questo svuotati di significato – si affacciano sottotono nel testo. Frankenstein, Moreau, perfino Faust; e soprattutto una parodia, grottesca ma tutt’altro che comica, dell’*Eve Future* di Villiers de l’Isle Adam. Lì la splendida creatura artificiale, la magnifica Eva, coniugava la bellezza senz’anima di Alicia e lo spirito complesso e profondo dell’infelice Sowana; il testo di Brenton profitta, direi, dello scarto dal modello, così lontano, nel suo lirismo onirico, dalla crudezza dei toni del *play*; ne usa però un’inquietudine segreta, l’impossibilità della perfezione prodotta da mano umana. Pone poi l’accento sulla dolente solidarietà dei due esseri artificiali, che, come il primo Frankenstein, sono degni di compassione ben più dell’avventato sperimentatore; sottotono, la figura immobile di Megan illustra la disumanità indotta nel creatore dall’esperimento contro natura.

Lo stesso clima di *horror* grottesco contraddistingue *Christie in Love*. Si tratta della storia di un Jack the Ripper domestico, un ‘mostro’ omicida che si rivela poco mostruoso. Christie è la maschera teatrale del realmente esistito John Reginald Halliday Christie, cittadino britannico apparentemente integerrimo, nato nel 1898 a Halifax, sposato, ex eroe di guerra, assassino di sei donne tra cui la moglie e varie prostitute, forse necrofilo, impiccato nel 1953. Il gioco teatrale di Brenton è mostrare l’esilità della linea che divide il criminale dall’uomo comune; i due «stage coppers» di cui abbiamo parlato sono i difensori della norma, ma il loro comportamento è più bizzarro, apparentemente più osceno di quello di Christie. Recitano *limericks* sconci, indagano morbosamente sulle modalità delle uccisioni e degli eventuali rapporti sessuali di Christie con le sue vittime (come dice l’Ispettore, «there’re many ways of pleasure, most of ’em filth»²⁵), e, scoperto quanto poco esaltanti ed eccitanti siano le avventure di questo povero mostro nevrotico, lo strangolano a difesa dell’ordine e della rispettabilità.

Viene da chiedersi, in prima lettura, cosa abbia intenzione di fare Brenton, se renderci simpatico un omicida, giustificarlo, indurci a pensare che sei signore uccise siano una questione meno

²⁵ Howard Brenton, *Christie in Love*, cit., p. 13.

grave del pessimo gusto dei poliziotti: manca, qui, quel tipo di difesa polemica del crimine – piccolo, in confronto a quelli dei ‘macellai’ Hitler e Stalin – che chiudeva in arsi il *Verdoux* chapliniano. Christie ha semplicemente paura delle donne («he hated his mother, his father and his sisters. His childhood was normal»²⁶), vede i corpi femminili come «machines for death», «strumenti di morte», con unghie, tacchi, denti, forbicine pronte a tagliare, «nasty little instruments to cut you»²⁷, come quando sua madre da piccolo gli tagliava i capelli. Data la Megan fornita di accetta del *play* precedente, viene da chiedersi se non ci sia anche in Brenton la paura oscura e segreta di una donna aggressiva e castrante (bisogna dire che anche la sua *Jedefrau*²⁸, liberamente tratta dallo *Jedermann* di Hofmannsthal, includerà varie signore dalle abitudini piuttosto preoccupanti: ad esempio si cibano di turisti maschi durante il loro viaggio in Europa); Brenton peraltro confessa di aver avuto una visione «fearfully sexist» della donna, prima di conoscere la sua futura moglie Jane Fry²⁹. Tutto sommato, però, questo è abbastanza poco rilevante. Quello che interessa sono le procedure in atto, l’uscita dall’ovvio, il ribaltamento delle soluzioni previste. Uno dei temi impliciti è la satira della curiosità morbosa del ‘cittadino normale’, per bene, nei confronti dei ‘fattacci’, il desiderio di brivido dei giornali scandalistici, con le foto dei cadaveri possibilmente orride ostentate in prima pagina; la voglia oscena di dettagli pruriginosi che solletichino e scandalizzino, rassicurando chi ne gode sulla sua dignitosa appartenenza alla norma, negando la sua parentela col mostro, che Brenton invece segnala. Come dice l’ispettore interrogando Christie: «Go on, Reg, let’s have a real bit of horror!»; e poi:

It’s disappointing. Why can’t a mass murderer be just a bit diabolical? Why can’t a pervert like you (...) have fangs or something? Roll your eyes around. Sprout horns³⁰.

²⁶ *Ibidem*, p. 8.

²⁷ *Ibidem*, p. 16.

²⁸ Inedita.

²⁹ Cfr. Tony Mitchell, *op. cit.*, p. 8.

³⁰ Howard Brenton, *Christie in Love*, cit., pp. 22, 23.

E se la prima apparizione di Christie, «in the Dracula tradition»³¹, usa per un istante *clichés* di questo tipo, con una testa di *papier-maché*, un membro virile mostruoso, e luci d'effetto a promettere spaventi e nascondere lo squallore della mascherata, subito dopo lo *horror* si dissolve rivelando sulla scena un omino che sbatte le palpebre e, durante gli interrogatori, chiede il suo aerosol perché il catarro gli dà problemi di respirazione.

Brenton gioca esplicitamente sulla dialettica dei due tipi di orrore:

*happy horror, creeps and treats, [con Christie che] rises from the grave luridly, in a frightening mask, (...) it looks as if a juicy evening's under-way, all laughs, nice shivers, easy oohs and aahs*³²;

ma questo clima è smentito, cancellato, e rimane l'altra inquietudine, meno netta e precisa, molto meno definita e rassicurante.

Un altro elemento fantastico che tende a ricorrere nei *plays* di Brenton è l'apparizione di fantasmi, spesso in un contesto prevalentemente realistico, spesso ricevuti dagli altri personaggi senza spaventi particolari, piuttosto con un lieve perturbamento, una *Unheimlichkeit*. Il primo fantasma è in *Revenge*³³, un altro *play* del '69, dove lo spettro di un giovane poliziotto fa fuggire di prigione il ladro che lo ha ucciso. In questo *play* cominciano a fare la loro apparizione altri elementi fantastici che ricorrono: i due antagonisti, criminale e poliziotto, sono recitati dallo stesso attore, un *doubling* che non ha, evidentemente, solo motivazioni di ordine tecnico; cinque personaggi, in un momento onirico, raccontano *post mortem* la loro morte violenta; la scena finale (l'uccisione del poliziotto MacLeish con un'ascia – anche l'arma grandguignolesca ricorre) si rivela nella conclusione un sogno, come avverrà in *Thirteenth Night*.

Il secondo fantasma appare in *Epsom Downs*, un *play* del '77 che intreccia la vita di vari personaggi presenti alle corse dei cavalli. Lo spettro di Emily Davidson, un personaggio realmente

³¹ Howard Brenton, *Author's Production Note to 'Christie in Love'*, cit., p. 6.

³² *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

³³ Howard Brenton, *Revenge*, London, Methuen 1970 e ristampe.

esistito (una suffragetta che si è gettata davanti al cavallo del re per protesta nel 1913), appare varie volte, a mettere in forse la normalità degli altri, ma anche la sua ribellione, l'atto politico che sacrifica la vita. Efficaci sempre le tecniche di scrittura, in specie la procedura straniante che narra il personaggio in terza persona 'bruciando' poi la distanza nel momento in cui il racconto si impenna nelle immagini di morte:

On the first day of June, nineteen-thirteen, Emily Wilding Davidson got off the Derby Train at Tattenham Corner Station. *She held her coat around her. I held my coat tight around me. Beneath me, around me, I had two flags.* (...) *Emily Davidson* pushed through the crowd... Stood by the rail. She watched her thoughts – I watched my thoughts, like lights over a marsh, flaring on the grass. (...) *Emily* duck under the rail onto the course. Stood with her coat open. *Opened her arms. The horse hit me.*³⁴

Un fantasma c'è anche in *Bloody Poetry*³⁵, un *play* su Byron e Shelley, con Mary Shelley e Claire Clairmont, che indaga il tentativo dei poeti – definito da Brenton utopico – di creare nuovi modi di rapporto, di amore, nuove ipotesi di sante e non sante famiglie; il fallimento inevitabile è visto con simpatia, in particolare quello generoso e irrealistico di Shelley. I dialoghi, in parte intessuti di citazioni dai versi, costruiscono un'immagine vitale e tormentata di questo tentativo; sono intervallati da apparizioni dello spettro di Harriet, la prima moglie del poeta, morta suicida nella Serpentine. Fantasmino poco orrido, ma certo non inoffensivo, Harriet canta come Ofelia, ridacchia, chiede a Shelley che la porti con lui, tanto occuperà poco posto; assiste ai suoi amplessi, chiedendo che si ricordi dei loro; rimane in scena dopo che Shelley è morto, anche lui annegato, e Byron chiede del fuoco per cremare il corpo sfigurato orrendamente dai becchi dei gabbiani. Per ora, l'utopia fallisce: dovremo attendere *Greenland* perché Brenton tenti di ipotizzarla di nuovo.

³⁴ Howard Brenton, *Epsom Downs*, London, Methuen 1977, ripubblicato in Howard Brenton, *Plays: One*, cit., pp. 288, 315. Il corsivo è nostro.

³⁵ Howard Brenton, *Bloody Poetry*, London, Methuen 1985 e 1988, ripubblicato in Howard Brenton, *Plays: Two*, cit.

In *The Genius*³⁶, dell'83, non abbiamo un fantasma ma uno scheletro, qui molto chiaramente simbolico: nella parabola brechtiana sull'uso della scienza, vista da un personaggio come l'intrecciarsi di formule armoniche belle come la musica, ma che può essere usata dai politici per la guerra e la distruzione, lo scheletro che suona Bach dissonando sul suo violino è il simbolo evidente della distorsione descritta dal *play* a livello tematico.

Un'altra procedura di tipo non realistico a cui Brenton ricorre spesso è l'uso delle dislocazioni temporali. A volte l'intrusione del passato sembrerebbe puramente strumentale: ad esempio, in *Weapons of Happiness*, del '76, i personaggi storici di Victor Clementis e di Stalin appaiono a dialogare col protagonista Josef Frank, che ha vissuto con loro i momenti fondamentali della sua vita (la sconfitta politica, la tortura, il processo); anche in questo caso, però, e come vedremo altrove, le situazioni fantastiche, o comunque meno realistiche dal punto di vista dei contenuti, sono espresse in soluzioni fortemente teatrali, con un netto scarto dalla norma naturalistica, un virare dei toni che esalta la dislocazione, lo *stacco*. L'illuminazione, come afferma Richard Boon, collabora a produrre l'effetto «fantasmagorico»³⁷ tipico del teatro di Brenton, e alla creazione – aggiungiamo – delle suggestioni fantastiche; qui le scelte scenografiche danno ai *flash-back* una qualità onirica, come quando il manifesto di Stalin, enorme, è sostituito dalla sua figura nella neve, o nel brindisi con la vodka ghiacciata, nell'evocazione del freddo di Mosca, nello sprofondare di Clementis che muore.

C'è un momento piccino, apparentemente dimesso, nelle ultime parole di Clementis a Frank: «I've got a handful of raisins. In a matchbox. I'd give them to you if I were alive».³⁸ Nella rinuncia al paradosso temporale, si sottolinea dolorosamente lo

³⁶ Howard Brenton, *The Genius*, London, Methuen Royal Court Writers Series 1983, ripubblicato in Howard Brenton, *Plays: Two*, cit. Si tratta esplicitamente del secondo 'esperimento' brechtiano: dopo la traduzione della *Leben des Galilei*, Brenton rinnega le sue precedenti dichiarazioni che negano parentele ed affinità con quel teatro, sottolineandone invece la ricchezza dei temi e dei modi.

³⁷ Richard Boon, *Howard Brenton. The Playwright*, London, Methuen 1991, pp. 21, 263.

³⁸ Howard Brenton, *Weapons of Happiness*, in *Plays: One*, cit., p. 230.

iato irrinunciabile fra morti e vivi, non senza un brivido per quella gentilezza impossibile offerta nostalgicamente a chi rimane.

L'impianto primario del *play* è quindi realistico (il tema è l'occupazione di una fabbrica da parte di un gruppo di operai), ma è evidente il gusto per l'intrusione di chiavi diverse. La premessa stessa del lavoro, narrare la storia di Josef Frank e intrecciarla con quella dei giovani sbandati contemporanei, è un processo se vogliamo fantastorico: il vero Iosef Frank, ministro del primo gabinetto comunista in Cecoslovacchia, è stato impiccato a Praga – come informa una nota all'inizio del testo – nel 1952.

Altri salti temporali sono in *The Romans in Britain*, che contamina vari imperialismi confrontandoli implicitamente, scagliando la sua storia su tre gradini temporali, il 54 a.C., il 515 d.C. e il 1980; altri sottili scardinamenti del tessuto storico sono sparsi in vari testi, ad esempio in *H.I.D. (Hess Is Dead)*³⁹, dell'89, in cui la realtà, falsificata dai potenti, si sfalda e si dissolve. Qui la falsificazione della storia è il tema centrale; esistono registrazioni di fatti impossibili, di eventi non accaduti, come il viaggio di Hitler in *jet* per incontrare Churchill; *tapes* che si dissolvono in effetti neve, immagini registrate che si perdono quando si riavvolge il nastro; una radiografia sembra dimostrare che il criminale nazista Hess è stato sostituito da una sorta di controfigura (i polmoni del falso Hess non recano traccia delle pallottole che avevano trapassato il petto del vero durante la prima guerra mondiale), ma la radiografia, registrata labilmente in una ripresa filmica, prende fuoco e si distrugge, come avveniva in *Nineteen Eighty-Four* con l'incinerimento della fotografia dei dissidenti Jones, Aaronson e Rutheford⁴⁰.

Non mi risulta, in questa fase delle mie ricerche, che esistano dichiarazioni esplicite da parte di Brenton a proposito di un'influenza di Orwell sul suo lavoro; le menzioni che ho rintracciato in suoi articoli e interviste sono apparentemente casuali e distratte, e la monografia di Boon fa cenno soltanto a una 'coincidenza' di date a proposito di *The Churchill Play*. Mi pare però

³⁹ Howard Brenton, *H.I.D. (Hess Is Dead)*, cit.

⁴⁰ Cfr. George Orwell, *op. cit.*, p. 198.

indubbio che Brenton abbia imparato da Orwell, e non soltanto per i toni delle sue distopie totalitarie, appunto *The Churchill Play* e *Thirteenth Night*. La distruzione delle prove, la sconcertante perdita della memoria fisica è metafora immediata dell'impossibilità di conoscere, dell'imprendibilità del reale per l'individuo stritolato da macchinazioni che lo sovrastano. In entrambi, la storia si sfalda, corrosa dalla menzogna dei potenti. Aggiungiamo con Boon che in *The Churchill Play* c'è un piccolo omaggio quasi esplicito al possibile maestro di incubi: il suo mondo futuro è ambientato nel 1984.

Per tornare al nostro tema, gli elementi fantastici più evidenti in *The Churchill Play*⁴¹ sono in primo luogo l'ambientazione distopica, anche se tutt'altro che improbabile, di una dittatura che incarcerava chiunque rischi appena di turbare lo *status quo*; il secondo elemento è contenuto *en abîme* nel *play within the play* che, prima provato e poi messo in scena dai detenuti, immagina uno Winston Churchill che bussa dal suo catafalco, ne esce, progetta di riprendere il potere (il fatto di essere un morto ambulante non gli pare un grave impedimento), assiste alla versione non edulcorata di alcuni aneddoti storici che lo riguardano, e parla di sé al di fuori di ogni agiografia, ricordando la sifilide del padre, che ha temuto ereditaria, e la depressione che lo ha tormentato per tutta la vita, e che definiva «Black Dog».

Esistono vari scarti stilistici non ovvii all'interno del testo. Ci sono alcune citazioni celebri – il famoso discorso del 'vi prometto lacrime e sangue' – e altre meno note: un personaggio-attore che guida alcuni momenti raccapriccianti fa, *en abîme*, la parte di un derviscio morente che si strappa un braccio orrendamente maciullato; come derviscio, cita un discorso contro la guerra di Churchill («Can you imagine the postures in which a man, once created in the image of his maker, had been twisted? Do not try, for you would ask yourself with me, 'Can I ever forget?'»⁴²), poi, uscito dalla finzione di secondo grado, viene picchiato a sangue dai guardiani. Prima di morire, uccide un cane – da didascalia rigorosamente vero. Finto, invece, un altro

⁴¹ Howard Brenton, *The Churchill Play*, London, Methuen 1974 e ristampe, ripubblicato in Howard Brenton, *Plays: One*, cit.

⁴² Howard Brenton, *The Churchill Play*, cit., p. 20.

cane *unheimlich*: il «Black Dog» della depressione di Churchill. La metafora, come avviene in molti testi fantastici, si letteralizza, assume consistenza concreta. Questo impalpabile cane nero, che traduce in immagine la malattia, diventa un cane vivo, ma interpretato da un attore; e dialoga con Churchill, impersonando brevemente anche altre figure che escono per un istante dal suo passato. Intricato e inesplicabile come processo logico, il bizzarro gioco scenico ha efficacia teatrale violenta, nell'entrata ed uscita dei personaggi dai vari *emboîtements* del racconto.

Ultimo elemento fantastico rilevante, l'ipotesi che tutti gli uomini al potere siano vampiri, *zombies*, morti viventi; che sia stato De Gaulle a 'mordere' Churchill? Bisogna infilargli un palletto nel cuore? Analogamente, Churchill dice che gli piacerebbe tornare ad essere primo ministro; l'idea di un'Inghilterra «ruled by a corpse» non gli sembra particolarmente preoccupante, e il fatto di essere morto «has not stopped others», non ha impedito ad altri di farlo⁴³.

Questa è l'espressione più netta, vagamente comica ma non per questo priva di una sua raccapricciante efficacia, di una paura che aleggia in altri testi di Brenton: l'idea di una classe dirigente marcia, sopravvissuta al di là dei limiti naturali, che esprime nella corruzione letterale del suo corpo la malattia mortale in cui sta coinvolgendo il mondo.

Distopico è anche *Thirteenth Night*: una riscrittura del *Macbeth* che media da questo gli elementi fantastici più evidenti, e anche l'orrore – ora non più grandguignolesco – del sangue versato. C'è lo spettro di Banquo (qui Feast, compagno fraterno del protagonista), ci sono tre donne che potrebbero essere tre streghe, e che istigano un Macbeth in buona fede a prendere il potere; c'è l'uccisione sanguinaria del Capo, qui Bill Dunn, il riconosciuto leader del partito socialista al governo; c'è la trasformazione da incubo del nuovo regime in un'oppressione sanguinaria.

Non mediata da Shakespeare, evidentemente, è l'ambientazione politica: il *play* nasce con un'ipotesi di 'socialismo reale', dove chi è al potere ha il problema di non smarrire le pulsioni

⁴³ *Ibidem*, pp. 69-71.

utopiche sclerotizzandole nella realizzazione; nuovi i modi di involuzione nel governo dell' 'usurpatore', il socialista che diventa tiranno; nuova l'immagine distopica che ne consegue.

Un'eco del primo Brenton è nell'arma che massacra Bill Dunn, un'ascia, come in *Revenge* o anche in *Heads*; ma qui non c'è grottesco, il sangue versato appare più 'vero' e sofferto. Un'altra soluzione già esperita, come accennavamo, è il sogno: l'intero *play* si rivela alla fine un sogno del protagonista Jack Beaty, che lo racconta alla sua Lady Macbeth.

Del 1988 è *Greenland*⁴⁴, l'ultimo testo a cui accenneremo: un mondo, scrive Brenton, in cui avrebbero amato vivere Byron e Shelley e le loro compagne⁴⁵. *Greenland* è l'unica utopia vera e propria di una trilogia che Brenton ha definito utopica⁴⁶: è il 'luogo altro', descritto secondo le modalità tradizionali del genere, ed è preparato dai *plays* precedenti, che ne contengono soltanto il desiderio, l'indicazione della necessità.

Brenton tentava da tempo di realizzare un'utopia: il progetto iniziale era scrivere una versione moderna di *News from Nowhere* di Morris⁴⁷. Di questo progetto, come vedremo, *Greenland* conserva le tracce.

Se si eccettua la scelta della forma drammatica, una soluzione piuttosto insolita per l'utopia, la struttura del testo è molto tradizionale, francamente utopica; il *pattern* presenta quasi tutte le modalità ricorrenti – il viaggio, cioè l'approdo di alcuni rappresentanti del nostro mondo nel paese utopico; la permanenza, il ritorno – e anche molte soluzioni contenutistiche note per chi frequenta questo genere letterario: ad esempio, l'assenza di denaro e anzi lo stupore dei personaggi che non capiscono quando qualcuno gliene offre; la base comunista; la libertà nella scelta del lavoro che è sempre gradito (come dice con me-

⁴⁴ Howard Brenton, *Greenland*, London, Methuen 1988; anche in *Plays: Two*, cit.

⁴⁵ Cfr. Howard Brenton, *Preface a Plays: Two*, cit., p. xiv.

⁴⁶ *Three Plays for Utopia*, che oltre a *Greenland* comprende *Sore Throats* (1979) e *Bloody Poetry*.

⁴⁷ Cfr. Howard Brenton, *Preface a Plays: Two*, cit., pp. xiv-xv. Nell'utopia di *Greenland* Brenton ambienterà anche un suo racconto, *Questions in Paradise*, «The Guardian» 22 April 1988.

raviglia uno dei viaggiatori, «ci sono persino persone a cui piace costruire le fogne»); la mancanza di memoria storica nei personaggi (come noto, «i popoli felici non hanno storia»); la contraddizione di un mondo progredito ma privo di macchine, o – se ci sono – con macchinari raffinatissimi ma nascosti, segreti e nel complesso disamati. Su un altro piano, sono tipici del genere anche certi giochi calligrafici che rivelano l'incongruità di norme e abitudini nostre: per citare un solo esempio, quando la donna politicizzata del nostro tempo cita il «Labour Party», un utopiano le chiede se si tratti di un centro per il parto indolore o simili (i «labours» in inglese sono anche le doglie).

In *Greenland* Morris è citato esplicitamente, e il carattere dell'utopia è molto morrisiano: appunto niente macchine, un comunismo solare, la gente ama il lavoro, non è soggetta a costrizioni, e il suo compenso è soprattutto nel piacere del manufatto perfettamente compiuto, per esempio un incomprensibile e magnifico gioiello a sette dimensioni. Ci sono anche citazioni segrete da *News from Nowhere*: c'è il vecchio Dissenziente, tipica figura utopico-distopica che qui è pressoché identica al «grumbler» di Morris: il *laudator temporis acti* che non sa accettare il nuovo mondo perché non contiene spazio per la tragedia, per l'eroismo, per la grandiosità dell'azione umana. Le sue ragioni sono molto simili a quelle di John il Selvaggio in *Brave New World* di Huxley, ma mi pare evidente che qui, come in Morris, la voglia di esaltazione sia giudicata ingenua e velleitaria rispetto a quello che si è ottenuto, la realizzazione di una natura umana più armonica e completa. Un'altra citazione è nel ritorno dei personaggi al nostro mondo: le modalità di dissoluzione di utopia sono identiche, infatti, nelle battute finali del *play* di Brenton e nelle pagine finali di *News from Nowhere*: gli utopiani non sentono più i viaggiatori, non li vedono, si ha una sensazione di evanescenza, di inconsistenza, e i viaggiatori si ritrovano nella vecchia Londra del passato.

La traslazione da e in Utopia, che spesso è il momento narrativamente più vivace, qui lo è teatralmente: e come spesso avviene in Brenton⁴⁸ un momento intensamente teatrale scandisce l'immersione nel fantastico: una luce bluastra e verdastra signi-

⁴⁸ Cfr. anche la p. 439 di questo testo.

fica il 'sea-change', una sorta di annegamento reversibile dei personaggi, il passaggio nelle acque che trasportano nel lontano mondo nuovo; una luce accecante annuncia l'arrivo in Utopia. Nel finale di *News from Nowhere*, il protagonista di Morris aveva portato con sé una visione («and if others can see it – parla della sua Utopia – as I have seen it, then it may be called a vision rather than a dream»⁴⁹); il personaggio di Brenton che si è fuso maggiormente con l'Utopia, che l'ha maggiormente accettata, porta con sé qualcosa di teatralmente più efficace, un oggetto concreto da 'sentire' visivamente in scena: un diamante dal futuro, splendido, che splende sul cupo palcoscenico dei nostri anni la luce abbagliante del mondo utopico.

Concludendo, abbozzerei quindi un'ipotesi, da verificare nel proseguimento dell'analisi su questi testi ma soprattutto sulle prossime opere del nostro autore. Dopo certe accensioni paradossali di un Arden o di un Bond negli anni '60 e '70, e dopo la fase *agit-prop* in cui molti drammaturghi della 'terza ondata' hanno condiviso soluzioni bidimensionali e semplificanti analoghe a quelle del primo Brenton, negli ultimi anni la posizione *engagée* (ad esempio in Hare, in Mercer, in Edgar) ha spesso scelto di arricchire la dialettica dei testi recuperando lo spessore psicologico e problematico dei personaggi, dando luogo a rappresentazioni sostanzialmente mimetiche, a una sorta di reinventato neorealismo. In Brenton, la decisione di immergersi nel reale e di tenerne conto tende ad altri esiti. Il dato, la sconfitta della quotidianità, presente e ineliminabile, è compatibile con altre dimensioni: il fantastico 'allarga' il piano dei possibili, e l'ipotesi fertile – anche qui non realmente esprimibile, solo indicabile da lontano – balugina attraverso l'immissione di un nuovo spazio, di nuove modalità, condotte attraverso la concretezza immaginifica dell'avvenimento scenico. Il momento della traslazione fantastica, che si concretizza nel momento di massima intensità teatrale, esprime il dato perturbante, talvolta la speranza di un'alternativa. Momento fantastico e accadimento

⁴⁹ William Morris, *News from Nowhere, or an epoch of rest*, 1890, London, Routledge and Kegan Paul, 1970, 1973³, p. 182.

spettacolare vengono a coincidere, pur senza nascondere l'asciutta registrazione della realtà a cui si oppongono; e additano altre possibili vie.

Nota bibliografica

Oltre al volumetto di Tony Mitchell, della serie «File on» sugli autori (Tony Mitchell, *File on Brenton*, London, Methuen 1988²), esiste un'unica monografia di rilievo su Brenton, di Richard Boon, *Brenton. The Playwright*, London, Methuen 1991. A questa rimando per la sua esauriente bibliografia, che include tutte le opere edite e inedite di Brenton e che per quanto riguarda le fonti secondarie è costituita prevalentemente da recensioni, brevi articoli, registrazioni di interviste.

Esistono capitoli o pagine su Brenton all'interno di vari saggi sul teatro contemporaneo, ad esempio:

Peter Ansorge, *Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain*, London, Pitman 1975.

Roberto Bertinetti, *Teatro inglese contemporaneo*, Roma, Savelli 1979, e *Teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi 1992.

John Bull, *New British Political Dramatists*, London, MacMillan 1984.

Robert Cornish, and Violet Ketels (eds.), *Landmarks of Modern British Drama: the Plays of the Seventies*, London, Methuen 1986.

Mary Corsani, *Il nuovo teatro inglese*, Milano, Mursia 1970 e 1975 (ed. riv.). (Di Mary Corsani vedi anche la breve prefazione ne *Il teatro inglese del rifiuto*, Genova, Costa e Nolan 1982, che contiene, oltre alla traduzione di testi di Hare, Keffe, Mercer, la traduzione italiana di *Magnificence* di Brenton.)

Sandy Craig, *Dreams and Deconstructions. Alternative Theatre in Britain*, Ambergate, Amber Lane Press 1980.

John Elsom, *Post-War British Theatre*, London, Routledge & Kegan Paul 1976.

Ronald Hayman, *British Theatre since 1955. A Reassessment*, Oxford, Oxford University Press 1979.

Catherine Itzin, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*, London, Methuen 1980.

Oleg Kerensky, *The New British Drama: Fourteen Playwrights since Osborne and Pinter*, London, Hamish Hamilton 1977, New York, Taplinger 1979.

John Russell Taylor, *The Second Wave: British Drama for the Seventies*, London, Methuen 1981.

Micheline Wandor, *Carry On, Understudies. Theatre and Sexual Politics*, London and New York, Routledge and Kegan Paul 1981, 1986².