

UNA FORMA D'ORRORE SPECIFICAMENTE TEATRALE: *THE WOMAN IN BLACK*

NICOLA PASQUALICCHIO
Università di Verona
nicola.pasqualicchio@univr.it

Recibido: 06-06-2018
Aceptado: 22-09-2018



SOMMARIO

L'articolo esamina il dramma *The Woman in Black* di Stephen Mallatratt (1987), mettendolo a confronto con il romanzo omonimo di Susan Hill (1983) da cui deriva. L'articolo analizza i procedimenti specificamente teatrali di realizzazione dell'orrore, che fanno del dramma un'opera più originale della tradizionale *ghost story* che ne è all'origine. In particolare viene sottolineata la ritrovata continuità tra performance teatrale e azione rituale, che espone la scena all'irruzione del soprannaturale.

PAROLE CHIAVE: horror teatrale, fantasmi teatrali, teatro e rito.

A SPECIFICALLY THEATRICAL KIND OF HORROR: THE WOMAN IN BLACK

ABSTRACT

The article focuses on Stephen Mallatratt's play *The Woman in Black* (1987) and confronts it with the homonymous novel by Susan Hill (1983), that is its source. The goal of the article is to emphasize the originality of the play in comparison with the literary work, and to demonstrate how it employs specifically theatrical devices to achieve its horror effects. In particular, the article underlines the continuity between theatrical performance and rite, that opens the stage door to the irruption of the supernatural.

KEY WORDS: stage horror, ghost plays, theatre and rite.

The Woman in Black è un romanzo della scrittrice inglese Susan Hill,¹ pubblicato nel 1983.² Si tratta di una storia di fantasmi molto tradizionale, come indicano i *topoi*, caratteristici del racconto fantastico vittoriano, da essa adottati: una casa posseduta da un fantasma vendicativo (una donna dal volto devastato in antiquati abiti neri), situata in un desolato paesaggio di paludi e nebbie, e, all'interno dell'isolata dimora, una stanza chiusa a chiave, un tempo abitata da un bambino morto tragicamente. La stessa ambientazione cronologica non contemporanea, ma riferibile all'inizio del Novecento, conferma la volontà dell'autrice di immergere il lettore in un'atmosfera letteraria *d'antan*, evidentemente debitrice nei confronti di modelli per lo più ottocenteschi: al di là del chiaro richiamo del titolo al celebre romanzo di Wilkie Collins *The Woman in White*, del 1860, sono state del resto esplicitate dalla stessa autrice le suggestioni ricavate da *The Turn of the Screw* di Henry James, da *Whistle and I'll Come to you, my Lad* di Montague Rhodes James e da *Great Expectations* di Charles Dickens (Fortune Theatre, 2016). La posizione di Susan Hill nei confronti dell'orrore fantastico è dunque dichiaratamente conservatrice e in controtendenza rispetto a quelli che, in buona parte della letteratura fantastica e soprattutto del cinema contemporanei, le appaiono come concessioni a un gusto dell'orrore troppo scoperto ed effettistico. Ella non nega la legittimità di una componente di vero orrore, che anzi nel romanzo in questione certamente esiste ed è affidata all'aspetto spaventoso del fantasma, ma ancor più, e più in generale, all'incombere, sulla vicenda e sui destini dei personaggi, di una malvagità soprannaturale che l'uomo non può arginare. Tuttavia, nell'intento di opporsi a manifestazioni troppo spettacolari ed esplicite dell'orrore (proposito di per sé tutt'altro che condannabile), l'autrice finisce in genere per ripercorrere in modo piuttosto prevedibile sentieri già tracciati dal fantastico terrificante, senza ravvivarli in virtù di una particolare incisività narrativa o di un qualche inatteso scatto di originalità. Nemmeno il più celebre, e forse il migliore, dei suoi romanzi fantastici, che è appunto *The Woman in Black*, è del tutto esente da questi limiti, benché il suo grande successo sia una sicura testimonianza del fascino tuttora esercitato su una larga parte di pubblico, soprattutto anglosassone, dalle «care vecchie» *ghost stories* d'impronta vittoriana

1 La produzione letteraria della scrittrice, nata a Scarborough nel 1942, che le ha giovato premi importanti come il Whitbread Novel Award e il Somerset Maugham Award, consiste principalmente di romanzi che riprendono temi e atmosfere della tradizionale *ghost story*. Oltre a quello di maggior successo, che è appunto *The Woman in Black*, ricordiamo *The Mist in the Mirror* (1992), *The Man in the Picture* (2007), *The Small Hand* (2010).

2 Il primo editore del romanzo, nel 1983, è stato Hamish Hamilton. A partire dal 1998 il volume è stato pubblicato da Vintage. Le nostre citazioni si riferiscono all'edizione Vintage nella ristampa del 2016.

quando sono riproposte con la conveniente abilità artigianale. Un successo, quello del romanzo di Susan Hill, amplificato dalle sue versioni televisiva (sceneggiata da Nigel Kneale e diretta da Herbert Wise nel 1989) e cinematografica (il film, diretto da James Watkins e interpretato da Daniel Radcliffe, è uscito nelle sale nel 2012); ma ancor più dal suo adattamento teatrale, considerato che esso, scritto da Stephen Mallatratt³ nel 1987 e rappresentato per la prima volta nello stesso anno come Christmas play allo Stephen Joseph Theatre di Scarborough, è diventato a partire dall'anno successivo lo spettacolo più a lungo messo in scena nel West End londinese dopo *The Mousetrap* di Agatha Christie. Dal debutto nel 1989, infatti, lo spettacolo è stato ininterrottamente in scena fino a oggi al Fortune Theatre, mantenendo l'allestimento originale, frutto della regia di Robin Herford e del progetto scenografico di Michael Holt, ma avvicinando diverse coppie di attori nel ruolo dei protagonisti.⁴

Ciò che nel prosieguo del nostro articolo cercheremo di dimostrare è che quell'originalità che fa difetto al romanzo viene invece pienamente recuperata dal suo adattamento teatrale, e proprio in virtù di una specifica riflessione sulle congenite potenzialità «spettrali» del teatro.⁵

Vediamo sinteticamente il nucleo narrativo di *The Woman in Black*, condiviso dal romanzo e dal dramma. Il giovane avvocato Arthur Kipps è inviato a Crythin Gifford, una cittadina della costa nord-orientale dell'Inghilterra, per assistere, in rappresentanza dello studio legale per cui lavora, ai funerali di una cliente, la vecchia e solitaria vedova Alice Drablow. Per passare in rassegna i documenti della defunta, Kipps dovrà anche trascorrere qualche giorno nella sua casa, situata in un luogo desolato e paludoso, chiamato Eel Marsh, che rimane isolato per ore dalle maree ed è spesso visitato da improvvise e fittissime nebbie. Il protagonista non tarda ad accorgersi che qualche sinistra superstizione riguardante la vedova e soprattutto la sua abitazione è diffusa tra gli abitanti di Crythin Gifford, ma reagisce con razionale scetticismo. Que-

3 Stephen Mallatratt (1947-2004) ha cominciato la sua carriera teatrale come attore nella compagnia del celebre commediografo Alan Ayckbourn a Scarborough, e ad essa ha presto accoppiato quella di drammaturgo. Ai suoi primi lavori, prodotti e diretti dallo stesso Ayckbourn, sono seguite varie commissioni da diversi teatri inglesi. Dopo *The Woman Black* ha realizzato, ma con successo molto inferiore, un'altra trasposizione teatrale di una storia di fantasmi: *The Turn of the Screw* da Henry James, andata in scena allo Stephen Joseph Theatre di Scarborough nel 1988, anch'essa con la regia di Robin Herford e la scenografia di Michael Holt.

4 Le nostre osservazioni sullo spettacolo sono basate sulle recite del 14 e 15 aprile 2017, con Stuart Fox nel ruolo di Arthur Kipps e Joseph Chance in quello dell'Attore.

5 Sull'intrinseca vocazione «fantasmatica» del teatro e sulla sua essenza di *limen* tra il mondo dei vivi e quello dei morti si veda in particolare Borie, dove tra l'altro si legge che «le théâtre, dans son essence, s'affirme comme *manifestation* d'une réalité qui n'est pas de l'ordre de la réalité quotidienne ni du corps vivant de chair et de nerfs, mais (...) de l'ordre d'une réalité qui nous conduit au bord de la mort» (1997: 11).

sta sua posizione verrà presto messa alla prova non solo dalle ore di completa solitudine trascorse nella casa, ma soprattutto dalle ripetute apparizioni visive di una spaventosa donna vestita di nero e da suoni spettrali quali le urla di terrore che, nella nebbia, sembrano emesse da persone che affondano nella palude, e il rumore ritmico proveniente a intermittenza dalla stanza del bambino, da tempo abbandonata. Grazie ad alcuni documenti e alle ammissioni di alcuni abitanti della cittadina, Kipps apprenderà che la donna in nero è il fantasma della sorella di Alice: rimasta incinta senza essere sposata, era stata costretta dalla famiglia a rinunciare al figlio, adottato da Alice, che invece era sposata e senza figli. Il bambino era così vissuto a Eel Marsh, credendo Alice la sua vera madre fino al giorno in cui la carrozza su cui il piccolo viaggiava assieme alla sua governante, colta da un improvviso infittimento della nebbia, era uscita di strada ed era stata inghiottita dalle sabbie mobili. Il terrore che gli abitanti di Crythin Gifford provano nei confronti della donna in nero è legato al fatto che ogni apparizione del fantasma, assetato di vendetta per la sottrazione e la morte del figlio, è sempre stata seguita a breve distanza dalla morte di un bambino. L'avvocato sperimenterà sulla propria pelle la verità di tale diceria qualche tempo più tardi, dopo essersi sposato ed essere diventato padre, quando l'orrore dei giorni di Eel Marsh, apparentemente lasciato alle spalle, si rifarà vivo con lui nel più tragico dei modi: in un giorno di festa, il fantasma della donna in nero si parerà davanti alla carrozza su cui viaggiano sua moglie e il suo bambino, provocando lo schianto del mezzo contro un albero e la morte di entrambi.

La riduzione teatrale del libro di Susan Hill non era una scommessa facile, considerato che si trattava di adattare per una produzione a budget limitato un romanzo che affidava molto agli aspetti visivi e visionari, costruendo la gran parte della propria efficacia sulla suggestione di un paesaggio sconfinato e remoto di paludi e maree e sulla descrizione della sua sinistra bellezza.⁶ Una carta, questa, facile da giocare per una trasposizione cinematografica, ma decisamente problematica per una messa in scena teatrale. Vedendosi costretto a rinunciare a questa risorsa, e intendendo compensarla sollecitando con altri mezzi l'interesse dello spettatore, il drammaturgo ha operato in due direzioni.

La scelta drammaturgica di più immediata evidenza è consistita nel ricorrere ad un'antica risorsa del teatro, capace di estrarre ricchezza dalla propria

6 La stessa Hill era inizialmente perplessa sulla possibilità di trasformare il suo romanzo in un'opera teatrale. Quando per la prima volta Mallatrat le propose l'idea dell'adattamento, pur non escludendone del tutto la possibilità, scrisse in una lettera indirizzata al drammaturgo: «I'm amazed that you should think it remotely possible to do the book on stage» (Murgatroyd, 2012); salvo ricredersi l'anno seguente, dopo aver letto il copione e averlo trovato «very clever» (Murgatroyd, 2012).

stessa povertà: la sua capacità evocativa, ottenuta stimolando una sorta di partecipazione creativa del pubblico all'allestimento di una scenografia tutta immaginaria. Non a caso, una battuta del testo a questo proposito sembra direttamente discendere dal celeberrimo prologo dell'*Enrico V* shakespeariano, che chiede appunto al pubblico di supplire con la propria fantasia alle manchevolezze del teatro, facendo apparire vasti campi e bracci di mare e dando vita a scontri di grandi potenze laddove non c'è che un nudo palcoscenico («this wooden O») e i pochi attori che lo percorrono. Dice Kipps nel testo di Mallatratt: «And so, imagine if you would, this stage an island, this aisle a causeway, running like a ribbon from the salt marsh to the sea (...) Imagine Arthur Kipps alone there now, a tiny figure, lost in the immensity and wideness of marsh and sky» (Mallatratt, 1989: 26). L'atmosfera paesaggistica non viene dunque affidata né a una scenografia costruita o dipinta né a immagini proiettate, ma alla sola forza evocativa delle parole. Per quanto riguarda l'articolazione dello spazio, le indicazioni sceniche di Mallatratt prevedono che la gran parte delle azioni si svolgano nella parte anteriore della scena, mentre quella posteriore, delimitata da un velo e resa visibile solo in determinati momenti, funge da spazio esterno nei momenti in cui Kipps passeggia nel cimitero abbandonato presso la casa. Nell'allestimento di Robin Herford questo spazio arretrato ospita anche, in alternanza con il paesaggio esterno, la parte più segreta e stregata della casa, la stanza del bambino, mai svuotata dei suoi mobili e dei suoi giochi. L'atmosfera di inquietudine e paura è affidata dalle didascalie del dramma, oltre alle rapide, talvolta fulminee apparizioni dello spettro, a un efficace impiego delle luci e a una serie di effetti sonori che, nello spettacolo al Fortune Theatre, giocano sulla repentinità dei suoni e sull'altezza del volume per far saltare gli spettatori sulle sedie nei momenti di maggior tensione.

Questa componente di semplicità suggestiva e di artigianale efficacia, in cui ha naturalmente una parte decisiva la bravura degli interpreti, è l'aspetto più evidente e più efficace dello spettacolo, ed è ciò che probabilmente continua a determinarne il successo presso gli spettatori. Ma c'è un secondo, più decisivo e sostanziale intervento drammaturgico che Mallatratt compie nei confronti del romanzo, e che fa di questo dramma, al di là dei suoi obiettivi di intrattenimento, una riflessione metateatrale sull'intrinsecità del rapporto tra attore e fantasma, e, di conseguenza, tra teatro ed orrore. Madelon Hoedt ha giustamente rilevato che «Mallatratt deftly draws attention to just how ghostly and unsettling the theatre is by its very nature, and in doing so enhances the effect of the ghost story» (Hoedt, 2016: 137), anche se si limita ad attribuire le specifiche potenzialità del teatro in relazione all'orrore fantastico al fatto che «it

is a place where one sits in the dark» e «where imagination becomes reality» (Hoedt, 2016: 136). Se la prima affermazione, relativa al buio in sala, è scontata e tutto sommato legata ad aspetti superficiali e quasi infantili della paura a teatro, più interessante è l'affermazione che sulla scena l'immaginazione diventa realtà, purché la si prenda sul serio, spostandola da un piano di pura illusione psicologica al suo più inquietante fondamento antropologico. Per capire, dunque, in che cosa consista l'effettiva originalità e in un certo senso la radicalità dell'operazione drammaturgica di Mallatratt, dobbiamo tornare al romanzo, per specificare che esso ci viene presentato come opera dello stesso Kipps (il che giustifica la scelta della narrazione in prima persona), il quale trova nella scrittura il solo mezzo per liberarsi dal peso dell'orribile esperienza vissuta nel passato e per esorcizzare definitivamente la propria anima dal fantasma. La scrittura come catarsi, o piuttosto come esorcismo, dunque:

I recalled that the way to banish an old ghost that continues its hauntings is to exorcise it. Well then, mine should be exorcised. I should tell my tale, not aloud, by the fireside, not as a diversion for idle listeners – it was too solemn, and too real, for that. But I should set it down on paper, with every care and every detail. I would write my own ghost story. Then perhaps I should finally be free of it for whatever life remained for me to enjoy (Hill, 2016: 19).

Ma per il Kipps di Mallatratt questo non basta: una sorta di istintiva consapevolezza antropologica lo avverte che l'esorcismo è un rito, e come tale può avere successo solo se attivamente compiuto alla presenza di una collettività, per quanto limitata essa possa essere. Il protagonista del dramma si rivolge perciò a un attore perché gli dia i rudimenti del parlare in pubblico, nella convinzione che, per svolgere compiutamente la sua funzione catartica, la storia debba essere detta bene, risultando credibile ed emozionante, coinvolgente per i presenti, e nello stesso tempo impedendo al narratore di farsi sovrastare dall'emozione. Gli sembra però, all'inizio, che l'Attore vada troppo in là, pretendendo da lui vere e proprie doti recitative, e si sente perciò in dovere di spiegargli: «It is not a *performance* I wish to give. No. (...) I wish to – speak it. No more» (Mallatratt, 1989: 4). *Speaking* è già di più del semplice, privato *writing* in cui cerca liberazione il protagonista del romanzo; ma l'esperienza teatrale dell'Attore intende insegnargli che nessun discorso è efficace, nessuna storia è davvero rivissuta e trasmessa, se le parole non si fanno corpo e azione, se dalla mente non si diramano al cuore e ai nervi di chi parla e di chi ascolta: se, insomma, lo *speech* non diventa *performance*; e, quindi, qualcosa di ancora più vicino all'essenza del rito. Per questo, ma forse anche perché coin-

volto dal fascino della storia, l'Attore trasforma le sue «lezioni di teatro» in una vera e propria messa in scena della vicenda vissuta da Kipps, assumendone lui stesso il ruolo, e affidando all'avvocato, vero soggetto della vicenda accaduta, la funzione di narratore e di interprete di tutti i personaggi secondari. L'effetto pratico di questa idea di Mallatratt è di poter mettere in scena tutta la vicenda impiegando due soli attori e di sottrarsi a una semplice riduzione scenica della vicenda narrata del romanzo, che ne avrebbe condiviso e forse accentuato la convenzionalità piuttosto antiquata.

Ma le conseguenze di questa scelta sul piano drammaturgico vanno oltre. Lo spettacolo non si presenta infatti come la messa in scena della storia di Susan Hill, ma come la messa in scena del tentativo che il suo protagonista e un attore fanno di rappresentare teatralmente questa storia. E non per farne uno spettacolo di intrattenimento, ma per permettere a Kipps di riviverla, per sé e per gli altri, come se effettivamente si ripettesse con tutto il suo carico di orrore. Proprio questa riserva di orrore ancora vivente, una volta convogliata efficacemente nella rappresentazione grazie al sapere «tecnico» dell'Attore, nutre la storia dell'energia necessaria per riattualizzarsi. Se nel romanzo la storia è restituita in forma *mitica*, vale a dire come semplice racconto, qui essa è invece recuperata in forma *rituale*, cioè come riattualizzazione, ripetizione al presente di quella storia. Il teatro recupera qui la sua efficacia magica, cui forse in tempi antichi, quando esso ancora non si era completamente distinto dall'azione rituale, si prestava fede. E si espone perciò al compito rischioso, insito in ogni rito, di dover fronteggiare e controllare la presenza, non simbolica ma *reale*, delle potenze soprannaturali o degli spiriti dei defunti che il rito stesso ha richiamato. Quest'azione di controllo ha normalmente successo nelle azioni rituali culturalmente codificate e ammesse all'interno di determinate società, in quanto a esse sovrintendono delle figure (sacerdoti, sciamani, stregoni) cui è affidato proprio un sapere «tecnico» di gestione del sacro attraverso un processo liturgico che ne contiene la potenza entro uno spazio e un tempo limitato, impedendole di sconfinare rovinosamente, al di fuori del *locus deputatus*, nella dimensione terrena e umana. Nel testo di Mallatratt, invece, i due protagonisti adottano degli atteggiamenti e degli strumenti rituali senza rendersene conto pienamente, e non comprendendo che la loro totale immedesimazione negli eventi passati ha il potere di ridar vita non solo agli affetti vissuti, ma ai fatti stessi, nella loro doppia componente, umana e spettrale.

Proprio su questo basa la sua efficacia e la sua novità la versione teatrale di *The Woman in Black*. Superate le prime incertezze recitative e titubanze psicologiche di Kipps, le lezioni dell'Attore si trasformano presto, sotto i no-

stri occhi, in una prova filata, in cui è evidente che non solo Kipps ma anche l'Attore si immedesimano profondamente. Tale risultato è dovuto all'esperienza recitativa dell'Attore, ma anche a un suo intervento drammaturgico, volto a sveltire il testo, a privarlo di particolari teatralmente superflui, a renderlo quanto più possibile interessante per il pubblico a cui è destinato. Con sottile gioco autoreferenziale, qui Mallatratt attribuisce all'Attore nei confronti del resoconto scritto di Kipps lo stesso lavoro da lui compiuto nel ridurre il testo di Susan Hill. Ma, all'interno del dramma, della necessaria operazione di sintesi teatrale viene sottolineata l'efficacia non solo in riferimento al futuro interesse degli spettatori, ma anche in quanto essa si esercita, al presente, sulle due persone che si trovano sulla scena, Kipps e l'Attore appunto.

C'è in realtà qualcosa, da questo punto di vista, che il dramma di Mallatratt non chiarisce fino in fondo. Ciò a cui Kipps vorrebbe essere preparato dall'Attore è un monologo, una performance diegetica, consistente in una narrazione orale carica di una forte, e al contempo controllata, partecipazione emotiva; l'Attore, invece, muta il suo testo in qualcosa di più teatrale, almeno in parte decisamente mimetico, con un'importante componente di dialoghi, benché alternati a un cospicuo residuo di diegesi. Il testo che vediamo messo in prova prevede infatti che la parte di Kipps sia interpretata dall'Attore, il quale attribuisce a sé anche una serie di raccordi narrativi in prima persona, dedicati prevalentemente alle ripercussioni degli avvenimenti sulla sfera emotiva dell'avvocato; al vero Kipps, viceversa, sono assegnate le parti di tutti gli altri personaggi che con lui interagirono nella storia e una serie di collegamenti narrativi in terza persona di natura più oggettiva di quelli che l'Attore-drammaturgo ha riservato a sé. Non è detto che il reale pubblico teatrale del Fortune Theatre, coinvolto dalla rappresentazione della prova e su essa concentrato, si ponga il problema, ma il problema c'è: come potrà Kipps raccontare al suo piccolo pubblico privato una storia che è ora strutturata come un testo teatrale che necessita di due attori? Si potrebbe ipotizzare che l'intento dell'Attore, oltre a soddisfare una sua componente istrionica e narcisistica che la prima parte del dramma mette bene in evidenza, sia, nei confronti di Kipps, solamente propedeutico: il testo in questa forma serve all'addestramento attoriale dell'avvocato, che poi, forte dell'esperienza acquisita attraverso di esso, potrà tornare al racconto orale monologico, ma facendo ora tesoro di una consapevolezza e di un controllo che lo renderanno capace di mantenere, nei confronti di quel personaggio che è lui stesso nel passato, un giusto equilibrio tra immedesimazione e distanza. Se obbedisce a questa intenzione, la strategia pedagogica dell'Attore si prospetterebbe davvero efficace: nella

prova così impostata Kipps ha infatti la possibilità di osservare la propria parte dall'esterno, studiando come interpretarla sulla base della performance dell'Attore; e, al contempo, di «farsi le ossa» nella recitazione con qualcosa di più facile e meno direttamente coinvolgente, cioè la personificazione dei personaggi minori della storia. Ma se gli spettatori del dramma di Mallatratt molto probabilmente non si pongono dubbi a proposito della discrepanza tra la forma della prova e quella che dovrebbe avere la performance finale, il motivo principale è che comunque la prova assume ben presto un tale livello di tensione e di immedesimazione da parte di coloro che la interpretano, che non la si percepisce assolutamente più come una preparazione o un training rispetto a quel rituale esorcistico a cui dovrebbe essere preliminare, ma come l'esorcismo stesso. Col procedere della rappresentazione, ci si accorge infatti che sia Kipps che l'Attore stanno vivendo, molto più che recitando, ciò che mettono in scena, e che la potenza sinistra degli avvenimenti rievocati, unita alla suggestione quasi medianica del palcoscenico e dei suoi recessi, ha ben presto cancellato i motivi che, da una parte e dall'altra, avrebbero potuto ostacolare la reale efficacia della performance: l'inesperienza e l'eccessivo coinvolgimento personale sul versante di Kipps, e, su quello dell'Attore, l'eccesso di dimestichezza tecnica e il compiacimento recitativo molto esibiti all'inizio del dramma. Entrambi hanno così potuto accedere a una dimensione teatrale che trascende quella della semplice finzione per farsi esperienza totalizzante della reincarnazione di un passato spaventoso.

Lo conferma il fatto che, al termine della «prova», Kipps sente di essersi già almeno in parte liberato dal fantasma proprio grazie all'intensità con cui l'ha vissuta; stremato, profondamente provato come lo fu al tempo degli eventi reali, alla fine della prova il protagonista, fiducioso di essere a un passo dalla fine dell'incubo, dichiara la sua riconoscenza all'Attore: «I thank you for your trouble – your enthusiasm – your effort» (Mallatratt, 1989: 50). E aggiunge una cosa fondamentale, che è la chiave di volta del dispositivo di orrore metateatrale costruito da Mallatratt: «Your emotion just now – it was as if I watched myself» (Mallatratt, 1989: 50). Questa frase ci dice delle cose importanti su come la recita ha funzionato sia per Kipps che per l'Attore. L'«esorcismo» di Kipps è risultato efficace perché nella rappresentazione lui è stato contemporaneamente attore e spettatore, vi ha partecipato reincarnandosi nei suoi eventi e nei suoi personaggi, ma al contempo potendo vedere il proprio terrore e il proprio dolore dall'esterno, incorporati nella voce, nelle espressioni, nei movimenti dell'Attore. Questo è stato reso possibile dall'evidente immedesimazione dell'Attore nel crescendo di inquietudine e terrore vissuti in passato da Kipps

e infine nella disperazione per la tragica morte del figlio. L'Attore confessa a Kipps quale elemento più di ogni altro ha reso possibile la sua immedesimazione: «I imagined my own child» (Mallatratt, 1989: 50). Che l'Attore avesse una figlia l'avevamo appreso fuggevolmente nella parte iniziale del dramma, come una notizia che in quel punto pareva irrilevante. Ora, invece, proprio l'esistenza di questa bambina diventa inaspettatamente il punto di convergenza di tutto il male soprannaturale che nella storia si è manifestato.

Infatti, immediatamente dopo avere ricordato il fatto di essere padre, l'Attore decide di soddisfare la curiosità che da un certo punto della rappresentazione ha cominciato a nutrire, e domanda a Kipps: «Who is she?» (Mallatratt, 1989: 50). Parla della donna in nero che il pubblico ha visto comparire, con estrema puntualità e notevole efficacia terrificante (e anche questo, certo, deve avere aiutato l'immedesimazione dell'Attore in Kipps), tutte le volte che la rievocazione della storia ne richiedeva l'apparizione: un'attrice, secondo l'interpretazione razionale dell'Attore, che Kipps avrebbe ingaggiato e meticolosamente istruito, probabilmente come una sorta di regalo teatrale a sorpresa per l'Attore, oltre che come personale contributo alla riuscita della rievocazione. Ma Kipps cade dalle nuvole: afferma di non saperne nulla, e di non avere visto sul palcoscenico, per tutto il tempo della rappresentazione, altre persone che l'Attore. Grazie a queste battute finali il pubblico apprende d'improvviso, nello stesso momento in cui con orrore se ne rendono conto Kipps e l'Attore, che la recita è stata talmente efficace, in quanto riuscita riattualizzazione rituale del passato, che anche il fantasma è stato rievocato, ripresentandosi come allora a Kipps, che al presente è però incarnato dall'Attore totalmente identificatosi con lui. E comprendiamo che, come nel passato era accaduto per il bambino di Kipps, questa riapparizione segna la condanna a morte della figlia dell'Attore, anche se a quest'ultima tragedia il dramma non darà visibilità scenica.

Così Mallatratt, riprendendo apparentemente la stessa vicenda narrata da Susan Hill, in realtà la reinventa e ne sposta radicalmente il fuoco proprio grazie alla decisione di utilizzare le specifiche potenzialità di orrore fantastico del teatro. Alludendo alla già citata *ghost-story* di Henry James, potremmo dire che l'adattamento teatrale di Mallatratt non costituisce il semplice passaggio della storia da un linguaggio espressivo a un altro, ma un giro di vite, un *turn of the screw*, impresso alla vicenda, amplificandone il potenziale di orrore rispetto a quello del romanzo. La narrazione scritta dal Kipps di Susan Hill si presenta infatti come un esorcismo estremamente doloroso ma riuscito: narrando la sua storia tremenda, il protagonista riesce effettivamente a met-

terci una pietra sopra. «I have told it. Enough» (Hill, 2016: 200), sono le ultime parole del protagonista/narratore. Il finale del romanzo esprime così, in modo lapidario, tutta la sofferenza provata da Kipps nel rivivere la storia attraverso il racconto scritto, ma anche il senso di aver davvero chiuso, grazie ad esso, i conti con l'orrore, di averlo lasciato alle proprie spalle. Il teatro, al contrario, rilancia l'orrore e ci mostra la rappresentazione come una possibilità di contagio e di virtualmente infinita riattivazione del male soprannaturale. Anche sulla scena Kipps pronuncia quella stessa frase apparentemente liberatoria (Mallatratt, 1989: 50), ma essa non conclude il dramma; le poche battute che la seguono sono sufficienti per rovesciare la situazione, e mostrarci come l'orrore del passato abbia invaso il teatro stesso dove esso viene evocato, e dunque il fatto che le conseguenze della malvagità soprannaturale non sono affatto «enough» e probabilmente non lo saranno mai. Più ancora che nel plot romanzesco che ingloba, il vero orrore del dramma è situato proprio nella cornice teatrale, apparentemente rassicurante per la sua distanza spaziale e temporale dai fantasmi del passato, ma in realtà tragicamente esposta, proprio perché teatrale, al loro ritorno.

BIBLIOGRAFIA

- BORIE, Monique (1997): *Le Fantôme ou Le Théâtre qui doute*, Acte Sud, Arles.
- FORTUNE THEATRE (2016): *The Woman in Black* (Theatre programme), London.
- HILL, Susan (2016): *The Woman in Black*, Vintage, London.
- HOEDT, Madelon (2016): «Stephen Mallatratt», in Elizabeth Mc Carthy and Bernice M. Murphy (eds.), *Lost Souls of Horror and the Gothic. Fifty-Four Neglected Authors, Actors, Artists and Others*, McFarland and Company, Jefferson, North Carolina, pp. 131-135.
- MALLATRATT, Stephen (1989): *The Woman in Black: A Ghost Play*, Samuel French, London.
- MURGATROYD, Simon (2012): «The Woman In Black: 25 Years On», *The Stephen Joseph Theatre Circular Magazine*, January: <<http://www.simonmurgatroyd.co.uk/styled-5/styled-7/index.html>> [ultimo accesso 10-12-2017].