

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 3 / Issue no. 3

Giugno 2011 / June 2011

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 3) / External referees (issue no. 3)

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro')

Isabella Imperiali (Università di Roma La Sapienza)

Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari, Venezia)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Andrea Torre (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Lina Zecchi (Università Ca' Foscari, Venezia)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Una selva di citazioni. La “Cronica” di Salimbene tra storia e autobiografia intellettuale*
SIMONE BORDINI (Università di Parma) 3-26
- “Cantate meco, Progne e Filomena”. Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*
FABRIZIO BONDI (Scuola Normale Superiore di Pisa) 27-62
- L'io dissolto. Tracce di Baudelaire in Gadda*
FRANCESCO RIVELLI (Università di Parma) 63-82
- Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*
MARIA ELENA CAPITANI (Università di Parma) 83-112

MATERIALI / MATERIALS

- Un caso di confine incerto tra citazione e testimone nel “De dictione singularem” di Erodiano*
LAURA CARRARA (Università Ca' Foscari, Venezia) 115-133
- À la manière de... Casella*
GIAN PAOLO MINARDI (Università di Parma) 135-152
- “Un peu de poésie”. Qualche eco baudelairiana in Beckett e Proust*
LUZIUS KELLER (Universität Zürich) 153-158
- Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 159-168

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Traces d'autrui et retours sur soi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, Caer – Centre d'Études Romanes, 2009
MANUEL BILLI 171-180
- [recensione – review] *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010
ROSA NECCHI 181-191



MARIA ELENA CAPITANI

**DRAMMATURGIA TRANSTESTUALE.
MARTIN CRIMP FRA AUTOCITAZIONE
E RISCrittURA**

1. *'Crimpland': il fascino ibrido di una terra di confine*

Un alone di mistero avvolge la figura di Martin Andrew Crimp (1956-), originale e prolifico drammaturgo inglese le cui tracce sembrano essere deliberatamente occultate dalla storiografia teatrale britannica tardo-novecentesca. Questo interessante autore – forte di un considerevole successo nell'Europa continentale – viene paradossalmente trascurato dai più accreditati manuali di storia del teatro pubblicati oltremarina, i quali, nella più rosea delle ipotesi, si limitano a menzionarlo *en passant*.¹ Sino al recente studio monografico di Aleks Sierz, l'esaustivo *The Theatre of*

¹ Esempio il caso dell'autorevole *The Cambridge History of British Theatre* (3 voll.), in cui *Attempts on Her Life* (Royal Court Theatre, Londra, 1997), il maggiore successo crimpiano nonché uno dei drammi più sperimentali di fine Novecento, viene liquidato in termini di "post-modern 'extravaganza'" (si veda V. Gottlieb, *1979 and after: a view*, in *The Cambridge History of British Theatre: Volume 3 – Since 1895*, ed. by B. Kershaw, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 412-425, a p. 421).

Martin Crimp (2006), tutto il materiale critico relativo alla drammaturgia crimpiana constava di un esiguo numero di contributi accademici apparsi su riviste o volumi specializzati e perlopiù ad opera di studiosi continentali.² Si noti, inoltre, come in Gran Bretagna il nome di Crimp sia quasi esclusivamente legato alla parallela carriera intrapresa come traduttore di opere teatrali straniere, in particolare drammi francesi, fortunata attività che, tuttavia, sembra contribuire all'insabbiamento della sua produzione drammatica *tout court*. La vicenda artistica crimpiana non può che assumere gli incerti contorni di un enigma: "Little wonder that arts journalists describe him as a mystery. That old cliché about a prophet being without honour in their own country hangs in the air like a bad smell".³

La soluzione del 'caso' è rintracciabile nella complessità della vasta opera del drammaturgo e nel suo essere profondamente incline ad influenze continentali, incompatibili con l'insulare tradizione britannica:

"The key to the puzzle is simple: Crimp's work is difficult. He doesn't write crowd-pleasing social comedies, gritty council-estate dramas or easy plays about 'me and my mates'. He doesn't do West End hits, soap operas or lyrics for pop musicals. His plays are hard work. Typically, they are experimental in form and unsettling in content. Although animated by a playful delight in subverting dramatic conventions and often

² Questi interventi sono nella maggior parte dei casi dedicati ad *Attempts on Her Life*, la *pièce* crimpiana che ha suscitato maggior interesse presso la critica. Cfr. É. Angel-Perez, "Le Traitement" et "Atteintes à sa vie" de Martin Crimp: *tricotage du texte et auto-engendrement*, in *Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, textes réunis et présentés par J.-M. Lanteri, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard ('Écritures contemporaines', vol. 5), 2002, pp. 99-110; C. Escoda Agustí, "Short Circuits of Desire": *Language and Power in Martin Crimp's "Attempts on Her Life"*, in "Ariel: A Review of International English Literature", XXXVI, 2005, 3-4, pp. 103-126; M. Luckhurst, *Political Point-Scoring: Martin Crimp's "Attempts on her Life"*, in "Contemporary Theatre Review", XIII, 2003, 1, pp. 47-60; H. Zimmermann, *Martin Crimp, "Attempts on her Life": Postdramatic, Postmodern, Satiric?*, in *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, ed. by M. Rubik and E. Mettinger-Schartmann, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier ('Contemporary Drama in English', vol. 9), 2002, pp. 105-124; Id., *Images of Woman in Martin Crimp's "Attempts On Her Life"*, in "European Journal of English Studies", VII, 2003, 1 pp. 69-85.

³ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 1.

exuberant in their wordplay, they rarely encourage audiences to identify with any of the characters. Instead, they challenge them to exercise a certain detachment. And to think”.⁴

Crimp, infatti, si cimenta nella stesura di drammi volti alla massima sperimentazione formale, *pièces* criptiche ed allusive il cui obiettivo è quello di disaminare e satireggiare il declino morale della sterile ed evanescente società dei consumi, caratterizzata da una desolante vacuità emotiva e da rapporti (dis)umani che immancabilmente sfociano in aperte manifestazioni di violenza. Solitamente le opere crimpiane prendono le mosse dalla quotidianità borghese e ritraggono impietosamente la classe media britannica: le impeccabili villette di periferia altro non sono che sepolcri imbiancati, dietro la cui candida facciata si annidano torbide pulsioni. Scrive Sierz:

“Suburban subjects are Crimp’s dramatic universe. [...] Crimp stages an idea of suburban life as a place of vivid contrasts: the contradiction between home as a place of safety and the outside world as a place of fear; between the family as a haven and as a hell; between children as innocents and as terrors”.⁵

Sembra quasi di scorgere Crimp mentre si aggira con l’aria da *flâneur* per le silenziose strade di Richmond upon Thames – località in cui lo stesso drammaturgo vive da anni insieme alla propria famiglia – intento a carpire i contrasti tra le ingannevoli apparenze ed il senso di angoscia che si respira dietro ad alcune di quelle porte:

“The writer in suburbia loves to walk, to observe, to listen, while remaining distant, semi-detached, a stranger among strangers. Inviolable. And just as the actor cannot experience an emotion without imagining how it can be shown onstage, so the writer cannot experience daily life without rewriting it”.⁶

⁴ Ivi, pp. 1-2.

⁵ Ivi, p. 157.

⁶ Ivi, pp. 158-159.

Le sgradevoli tematiche affrontate dal drammaturgo si rivelano destabilizzanti per lo spettatore inglese, bersaglio stesso della satira, il quale, istintivamente, si dissocia dai biechi personaggi rappresentati. Secondo quanto suggerisce Sierz, incolmabile è quindi il divario tra le *pièces* proposte da Crimp ed il tipo di spettacolo piacevole e spassoso che gran parte del pubblico d'oltremania notoriamente si aspetta da una serata a teatro, luogo in cui, da sempre, “entertainers are preferred to intellectuals”.⁷

Nonostante l'ostracismo britannico nei suoi confronti, questo sfuggente e contraddittorio autore presenta alcuni tratti inscindibilmente legati alle proprie origini anglosassoni, quali la passione per una mordace satira di swiftiana memoria, la spasmodica attenzione verso il testo scritto e le riconoscibilissime ambientazioni suburbane:

“[...] Crimp is as much a British as a European playwright. His concern with the text as a written artefact makes him part of the great British tradition of text-based theatre, which examines language reflexively, so that the language of the plays is part of what the plays are about. As a satirist, Crimp also asserts his Britishness. For Britain prefers cultural satire to political revolution”.⁸

Gli svariati contrasti che Crimp sembra riassumere in sé e nelle sue oscure *pièces* provocano un certo senso di frustrazione nei critici che si accingono a recensirle, spesso disorientati dal fatto che l'elusivo scrittore oscilli costantemente tra poli opposti, sottraendosi, di conseguenza, a qualsiasi tentativo di classificazione: “[...] Crimp's output is full of unresolved tensions, which not only give it its distinctive flavour, but also often make it difficult to appreciate”.⁹ Indubbia, ad esempio, è la forte spinta modernista del drammaturgo, caratterizzata da un utopico slancio

⁷ Ivi, p. 167.

⁸ Ivi, pp. 167-168.

⁹ Ivi, p. 165.

innovatore e da un severo purismo linguistico; tuttavia nella produzione crimpiana sono altrettanto riconoscibili alcuni aspetti più spiccatamente postmoderni, tra cui una variegata rete di nessi *transtestuali*¹⁰ ed un sottile rapporto di giocosa complicità con il lettore/spettatore.¹¹ Una riflessione simile è applicabile alla dicotomia drammatico/postdrammatico – sempre che di polarità si possa parlare nel caso di due estremi teorici come questi, all'interno dei quali si situa tutto un *continuum* di possibilità intermedie. *Attempts on Her Life* e la trilogia *Fewer Emergencies* (Royal Court, 2005), le opere decisamente più sperimentali del *corpus* crimpiano, caratterizzate da locutori anonimi che si vanno a sostituire alle tradizionali *dramatis personae*, una trama – se tale si può definire – quasi inesistente e la totale assenza di coordinate spazio-temporali, presentano alcuni elementi tipici del teatro postdrammatico.¹² Crimp, tuttavia, rifiuta categoricamente questa etichetta dal sapore continentale: “Please don’t call me postdramatic. I

¹⁰ Negli anni sono state elaborate diverse teorie intertestuali; tuttavia, si predilige qui l'utilizzo dell'accreditata e diffusa nomenclatura genettiana, su cui si basa il tentativo di classificazione sinora più organico. Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹¹ Nonostante l'evidente coesistenza di due inclinazioni differenti, secondo Sierz la matrice modernista sembra prevalere rispetto ai tratti postmoderni: “[...] if there’s a tension in his work between the severity of a modernist and the pranksterism of a postmodernist, Crimp fits much more comfortably in the modernist camp. That’s the thrust of his project” (A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 166). Lo stesso drammaturgo critica aspramente il postmodernismo, poiché privo di una posizione morale: “The big criticism of the postmodernists is that they have no moral position therefore they have no position full stop. They embrace the world in a way that is implicitly uncritical. That’s not a position I could endorse because otherwise I couldn’t write a piece that is satirical because satire can’t exist unless it’s from an identifiable position. Your position is implicit in satire. I would describe my position as universally critical. Critical of the world around me but mainly critical of myself” (cit. *ibidem*).

¹² Questa definizione viene coniata alla fine degli anni Novanta dall'illustre teatrologo e comparatista tedesco Hans-Thies Lehmann, allievo di Peter Szondi. Il suo testo più importante, intitolato *Postdramatisches Theater* (1999), è uno studio approfondito sulle nuove forme ed estetiche teatrali sviluppatesi dalla fine degli anni Sessanta che tendono a rinnegare la sovranità dell'elemento testuale. Tra le caratteristiche distintive del teatro postdrammatico si annoverano la destrutturazione, la frammentazione, l'estremizzazione, la simultaneità dei segni teatrali (privi di qualsiasi struttura gerarchica), il depotenziamento della parola e la fisicità irruente.

don't want to be considered like that. I don't think I write that sort of things".¹³ Lo stesso dicasi di Sierz, il quale non reputa questa definizione consona ad un drammaturgo che fa della centralità del testo (e del linguaggio quotidiano) un dogma imprescindibile.¹⁴ Dichiara il critico:

"Both plays [*Attempts on Her Life* and *Fewer Emergencies*] certainly have postdramatic elements, especially since their openness challenges readers and audiences to create meaning for themselves. But both depend principally on an individually authored text and not a *mise en scène* to achieve their effects. In this sense, they more closely resemble traditional British drama than the work of Jelinek or Heiner Müller".¹⁵

Come sottolinea Clara Escoda Agustí, la proteiforme ed elusiva opera crimpiana non si può quindi subordinare a mere esigenze di collocazione critica: "Crimp's position [...] is a hybrid one that defies any strict categorization [...]".¹⁶ Mentre la maggior parte dei drammaturghi britannici si può facilmente inscrivere in un genere o in un filone teatrale più o meno definito, Crimp è in grado di creare un proprio territorio in cui le tradizionali regole del teatro vengono sovvertite e riscritte ("Although Crimp comes from the British tradition of new writing, he has never been

¹³ Intervista rilasciatami dall'autore a Londra in data 27 luglio 2009.

¹⁴ La ricezione britannica dello studio di Lehmann, tradotto in inglese soltanto nel 2006, è piuttosto controversa. Questa 'astrusa' teoria proveniente dall'Europa continentale tendenzialmente non sembra affascinare i più pragmatici e 'reazionari' critici inglesi, la maggior parte dei quali, con le debite eccezioni, prende le distanze da quell'ormai inflazionato prefisso *post* che oltremanica tanto richiama i concetti di postmodernismo e poststrutturalismo. Si ricordi, inoltre, che il teatro inglese tradizionalmente non è un teatro di regia, bensì un teatro che pone al centro la figura dello scrittore e, di conseguenza, il testo drammatico.

¹⁵ A. Sierz, "Form Follows Function": *Meaning and Politics in Martin Crimp's "Fewer Emergencies"*, in "Modern Drama", L, 2007, 3, pp. 375-393 (p. 380). Sul nesso tra *Attempts on Her Life* ed il teatro postdrammatico si veda D. Barnett, *When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts*, in "New Theatre Quarterly", XXIV, 2008, 1, pp. 14-23.

¹⁶ C. Escoda Agustí, "Short Circuits of Desire": *Language and Power in Martin Crimp's "Attempts on Her Life"*, cit., p. 124.

part of any new wave. He's the odd man out in recent theatre history").¹⁷ All'alba del nuovo millennio, il regista Dominic Dromgoole è il primo ad accennare a *Crimpland*, il singolare universo artistico plasmato dal drammaturgo: "[...] Crimp has carved out his own theatrical territory, Crimpland, full of hollow folk, all with offstage lives of loneliness and mystery, suddenly trapped together in a mutual obsession".¹⁸

Il complesso *corpus* crimpiano si potrebbe definire un crocevia di stili teatrali: in questa terra di confine convergono, infatti, svariate influenze che vengono reciprocamente a contatto, ciascuna delle quali contribuisce a creare quel fascino inconfondibilmente ibrido che caratterizza *Crimpland*. Una sorta di anello di congiunzione tra la Gran Bretagna ed il Continente, in cui le tradizioni prettamente europee dell'assurdo, del surrealismo e del postdrammatico si incontrano fecondamente con la *comedy of menace* di Harold Pinter (1930-2008) e l'ardita sperimentazione formale di Caryl Churchill (1938-). Non è affatto un caso che il principale modello crimpiano sia da sempre Samuel Beckett (1906-1989), geniale scrittore nella cui vita ed opera si intrecciano culture differenti. Oltre ad assimilare la lezione di alcuni illustri maestri, Crimp diviene a sua volta una notevole fonte di ispirazione per gli autori più giovani, *in primis* Mark Ravenhill (1966-) e Sarah Kane (1971-1999), i maggiori esponenti dell'*in-yer-face theatre*,¹⁹ dei quali viene spesso indicato come il naturale precursore:

¹⁷ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 168.

¹⁸ D. Dromgoole, *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, London, Methuen, 2000, p. 62.

¹⁹ Un nuovo modo di fare teatro emerso a metà degli anni Novanta, provocatorio, aggressivo ed invasivo, volto a far riemergere i nostri istinti più viscerali. Cfr. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2001, p. 4.

“Before the in-yer-face 1990s playwrights emerged, Crimp anticipated this contemporary sensibility: the scenes in *The Treatment* [...] anticipate the shocking stage images of Sarah Kane and Mark Ravenhill. Yet, despite this, Crimp belongs more to what the Royal Court politely calls the ‘lost generation’: those playwrights, born in the mid-1950s, who started to develop work in the 1980s, and then just vanished from view. He is one of the few survivors”.²⁰

Ravenhill e Kane, tuttavia, non sono gli unici drammaturghi contemporanei nelle cui *pièces* si può individuare l’impronta di Crimp. Si pensi, ad esempio, al dramma intitolato *Pornography* (Traverse Theatre, Edimburgo, 2008)²¹ di Simon Stephens (1971-), a *The Pillowman* (National Theatre, Londra, 2003) di Martin McDonagh (1970-) o a *Die Frau von früher* (Akademietheater, Vienna, 2004)²² del tedesco Roland Schimmelpfennig (1967-), tre opere che, in modo diverso, presentano innegabili suggestioni crimpiane. Come sottolinea Sierz:

“Crimp, with his distinctive voice, his experiments in form, his superb control and his capacity to surprise, is one of the central influences on contemporary British playwrights. This influence, however, usually takes the form of him being an exemplar of a committed attitude to new writing, rather than as a style to be imitated. Most new writing in Britain remains devoted to precisely that English realism that Crimp has spent a career avoiding and questioning”.²³

Il territorio drammatico crimpiano trae quindi linfa vitale dalla contaminazione, facendo del sincretismo la propria prerogativa. Crimp, raffinato intellettuale e vorace lettore, crea infatti *pièces* intessute di citazioni, allusioni e rimandi a parole ed opere altrui, ormai entrate a pieno titolo nella sua personale ‘biblioteca della mente’. Per dirla con Roland Barthes, i drammi crimpiani si possono considerare *textes scriptibles* – che

²⁰ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 168.

²¹ Il debutto europeo della *pièce* risale in realtà all’anno precedente, nel giugno del quale essa viene rappresentata in Germania (Hannover), con il titolo *Pornographie*.

²² Il dramma, tradotto in inglese con il titolo *The Woman Before*, conquista il palco del Royal Court nel 2005.

²³ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 169.

si contrappongono positivamente ai *textes lisibles* –²⁴ ovvero testi dinamici e transitivi, lungi dall’essere in forma conclusa ed in grado di suscitare nel lettore suggestioni intertestuali. A questo proposito, si noti come all’interno di *Crimpland* siano identificabili diversi livelli di *intertestualità*, nell’accezione genettiana di “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”.²⁵ Il drammaturgo in questione, infatti, non si limita ad inserire porzioni di testi altrui all’interno dei propri, riportandoli pedissequamente (o in forma leggermente variata) e segnalandone (o meno) la presenza tramite le virgolette, ma, ad un livello più ampio, è solito inoltre appropriarsi di tecniche e *devices* più strettamente legati all’universo teatrale – su tutti, si pensi al cospicuo uso della pausa, elemento di chiara matrice beckettiana e, ancor più palesemente, pinteriana. Il legame tra testi (ed ovviamente tra autore citante e autori citati) si basa, in questo caso, su punti di contatto forse meno tangibili dal punto di vista prettamente testuale – seppur le pause siano segnalate nelle indicazioni di scena – ma altrettanto evocativi.

All’interno della modalità intertestuale, è inoltre interessante evidenziare il singolare ruolo giocato dalle epigrafi,²⁶ citazioni letterali che Crimp ama inserire all’inizio dei propri scritti in modo fortemente allusivo. Esse, in un certo senso, preannunciano il contenuto del testo, palesando il forte nesso tra colui che cita e colui che viene menzionato. Le numerose epigrafi che corredano gran parte dei testi dello scrittore inglese sottolineano, infatti, stretti legami tra le *pièces* in questione e le più svariate figure autoriali, che comprendono anche personalità estranee alla letteratura drammatica – si pensi, ad esempio, a Roland Barthes, Jean Baudrillard,

²⁴ Cfr. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, pp. 10-11.

²⁵ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 8.

²⁶ Genette considera le epigrafi come parte dell’apparato che accompagna il testo, includendole, quindi, nella categoria della *paratestualità*. Cfr. *ivi*, p. 9.

Franz Kafka, Paul Auster o Fernando Pessoa –, evidenziando così la cultura onnivora dell'autore e le eterogenee suggestioni che ne pervadono l'opera.

Come osserva Sierz:

“[...] Crimp [...] inhabits the world of books. He might mention how the banter between Don Quixote and Sancho Panza in Cervantes' novel must have influenced the rapport between Vladimir and Estragon in Beckett's *Waiting for Godot*, or he might discuss Proust's sense of time. He's as likely to talk about Paul Auster or Patrick White as about Tolstoy or Flaubert. He's read Baudrillard, but he'll talk about him as a poet rather than as a philosopher. When, in *Attempts on Her Life*, a 'Chinese proverb' is quoted – 'the darkest place is always under the lamp' (p. 251) – you're reminded that Roland Barthes is one of his favourite writers: in *A Lover's Discourse*, the same proverb occurs. He tends to like writers who are distant from what he does. He's read French minimalists; he admires Peter Handke. Other writers have percolated slowly through his consciousness. All have gone into Crimp's theatre toolbox, which includes devices on loan from Ionesco, Beckett, Pinter, Mamet and Churchill, and these have served him well for the past two decades and more”.²⁷

Oltre ad essere caratterizzato da un'indiscussa ibridazione, il *corpus* crimpiano presenta, al contempo, una singolare modalità relazionale non contemplata da Genette, la cosiddetta *intertestualità interna (o d'autore)*,²⁸ che conferisce a *Crimpland* un'impronta inconfondibile ed una considerevole autoreferenzialità. Nonostante, nell'arco di un percorso artistico che si snoda su ben tre decenni, Crimp sia inevitabilmente protagonista di un imprescindibile processo evolutivo, i temi cari all'autore – sviscerati e declinati in varie sfumature – ricorrono lungo tutta la sua carriera, costituendo un evidente tratto di coesione che, come un *fil rouge*, ne lega il vasto *corpus*. Coniugi infelici che non riescono tuttavia a separarsi poiché legati da indissolubili quanto morbide relazioni che li assoggettano reciprocamente, aggressività verbale, linguaggio inteso come

²⁷ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., pp. 160-161. Nell'indicare il numero di pagina della citazione barthesiana, Sierz fa riferimento alla seguente edizione: M. Crimp, *Attempts on Her Life*, in Id., *Plays Two: No One Sees the Video, The Misanthrope, Attempts on Her Life, The Country*, introduced by the author, London, Faber and Faber, 2005, pp. 197-284.

²⁸ Cfr. A. Bernardelli, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000, p. 51.

strumento per manipolare gli altri, donne e bambini vittime di abusi e al contempo carnefici, indicibili perversioni che si celano dietro un'apparente rispettabilità borghese, minacce globali che invadono la sfera domestica e deserti emozionali generati dal consumismo: questi i principali motivi che costantemente ritornano in *Crimpland*. Ogni *pièce* costituisce un piccolo ed originale tassello dell'ampia riflessione crimpiana sul mondo e sul teatro e può essere quindi posta in relazione più o meno diretta con le altre. Tecnicamente questo tipo di intertestualità si potrebbe definire di tipo *progressivo*, in quanto, come illustra Bernardelli, “comporta da parte dell'autore la ripresa (e a volte lo sviluppo) in opere più recenti di materiali ed elementi estrapolati da proprie opere *anteriori*”.²⁹

L'intertestualità autoriale si riscontra, inoltre, a livello linguistico. Un dialogo originale è spesso cifra della capacità di un drammaturgo di distinguersi dagli altri. Al pari di pochi 'giganti' del calibro di Beckett e Pinter, Crimp viene ritenuto un “master of language”,³⁰ uno scrittore dotato di un'eccezionale abilità nel cogliere le sfumature della spesso illogica e frammentaria conversazione quotidiana e nel reinventarla per il palcoscenico. Il singolare dialogo crimpiano – apprezzato dalla critica sin dai tempi degli esordi presso l'Orange Tree Theatre (Richmond upon Thames) durante gli anni Ottanta – è una versione meticolosamente rielaborata dell'inglese parlato, costituita da un proliferare di pause, reiterazioni, incertezze, domande retoriche, forme negative e contratte. Esso trae origine dall'incontro fra la conversazione di tutti i giorni e l'immaginario personale dell'autore:

²⁹ *Ibidem* (corsivo dell'autore).

³⁰ V. Angelaki, *The Private and the Public Wars: A Play by Martin Crimp*, in “Platform”, I, 2006, 1, pp. 32-41 (p. 32).

“The fuel comes from listening to real people talking but the written text is the result of a transformation wrought in the crucible of the writer’s imagination, where what has been heard is blended with what has been read, or remembered, and what is thought, or dreamt of. Whether it is the polish of individual lines, or the dramatic compression of feeling, the dialogue in Crimp’s plays exists in a constant tension between the language of the everyday and the heightened feelings of dramatic art”.³¹

Si noti, infine, come Crimp ami giocare con il proprio lettore/spettatore, utilizzando alcuni nomi ricorrenti per i propri personaggi e titoli ambigualmente polisemici che si richiamano allusivamente tra loro. Questi ingredienti danno vita ad un inconfondibile *idioletto*³² crimpiano, che nasce dalla rivisitazione e commistione del tutto singolare di elementi di provenienza beckettiana e pinteriana (le immancabili pause, ad esempio) nonché churchilliana (il ricorso alla sovrapposizione di alcune battute)³³ giustapposti a tratti più specificatamente personali.

2. *Ipertestualità: Crimp e le riscritture*

Nel breve *excursus* sinora presentato – che ovviamente non ambisce all’esaustività, ma ad essere un mero sguardo d’insieme – è stata volutamente omessa un’ulteriore relazione transtestuale genettiana, tipologia che il presente articolo si propone di esplorare nel dettaglio. Con il termine *hypertextualité* Genette designa “toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire”.³⁴ Nel celebre *Palimpsestes* il critico francese individua sei possibili forme di ipertestualità, incrociando il registro dell’operazione con le modalità di

³¹ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 124.

³² Cfr. A. Bernardelli, *Intertestualità*, cit., p. 87.

³³ “Then, from Caryl Churchill, Crimp learned the usefulness of slashes and dashes as accelerators of dialogue. These create stage dialogue that quickens the dramatic action” (A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 123).

³⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pp. 11-12.

ripresa. Questa tassonomia, apparentemente rigida, permette in realtà contaminazioni tra una pratica ipertestuale e l'altra, data la natura permeabile di ciascuna.

Crimp, nel corso della sua eclettica carriera, si confronta fecondamente con l'ipertestualità in due occasioni. In seguito al grande successo ottenuto con la *pièce* *The Treatment* (Royal Court, 1993), lo scrittore soffre un frustrante periodo di *impasse* creativa, cupa fase di stasi che supera misurandosi con la riscrittura in chiave contemporanea del celebre dramma di Molière (1622-1673) *Le Misanthrope*. Da questo progetto, intrapreso unicamente nel tentativo di riscoprire il piacere di scrivere, scaturisce quella che negli anni diviene una vera e propria carriera parallela come traduttore. Nonostante la sua conoscenza del francese sia inizialmente soltanto scolastica, Crimp viene apprezzato nelle vesti inedite di traduttore teatrale da svariati registi britannici, i quali lo contattano per proporgli di trasporre in inglese alcune *pièces* che sarebbero interessati a rappresentare. Questa attività risponde principalmente ad un imperativo economico: quando l'ispirazione sembra temporaneamente affievolirsi, la traduzione costituisce un porto sicuro in cui potersi rifugiare. Il secondo incontro tra Crimp e la pratica della riscrittura ha luogo intorno al 2003, questa volta non per iniziativa personale, bensì su commissione del regista svizzero Luc Bondy, desideroso di intraprendere una nuova collaborazione artistica con il drammaturgo inglese, volta a consacrare la fruttuosa sinergia nata durante la produzione di *The Country* (Royal Court, 2000) a Zurigo.³⁵ Bondy propone all'autore la trasposizione di una tragedia classica e Crimp opta per le *Trachinie* di Sofocle (496 a. C. ca.-406 a. C.), il cui ipertesto verrà ribattezzato *Cruel and Tender*.

³⁵ La versione in lingua tedesca viene intitolata *Auf dem Land*.

Le due riscritture in questione si situano, in un certo senso, a metà strada tra la drammaturgia crimpiana *tout court* e le traduzioni vere e proprie, che si ‘limitano’ a trasporre in inglese le parole dell’ipotesto. Sulla base della terminologia genettiana, *The Misanthrope* (1996) e *Cruel and Tender* (2004) si possono definire *transdiegetizzazioni*.³⁶ L’azione dell’ipotesto viene trasferita in un universo ‘altro’ (nel primo caso si passa dalla Parigi barocca alla Londra degli anni Novanta e nel secondo dalla Grecia classica ad un indefinito Occidente contemporaneo). Se da un lato la traslazione di un soggetto in una nuova cornice spazio-temporale (*diegesi*) esplicita innegabilmente un forte indebitamento da parte del citante nei confronti del citato – colui al quale spetta l’indiscussa paternità dell’azione –, dall’altro la rivisitazione in chiave personale di un ipotesto comporta una certa rivendicazione creativa da parte di chi riscrive. Crimp, nello specifico, parla di un “sense of ownership”³⁷ piuttosto forte in relazione ai due rifacimenti, sicuramente non paragonabile all’autorialità delle proprie *pièces*, ma, in ogni caso, molto più intenso di quello che avverte nei confronti dei testi tradotti, opere rispetto alle quali agisce ‘soltanto’ in qualità di mediatore linguistico (nonché culturale).

L’operazione di riscrittura, come sottolinea Anna Anzi Cavallone, consiste nel

“sempre stimolante tentativo di usare dei ‘monuments’ della cultura occidentale come fonti per un discorso di attualità. Allorché questo tentativo fallisce v’è solo nostalgia per il modello originario; mentre, quando riesce, il respiro del discorso drammatico si fa ampio e il ‘senso della storia’ potenzia e arricchisce sia l’opera prima sia la scrittura seconda, conferendo ad entrambe ulteriori spessori e significati”.³⁸

³⁶ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pp. 340-346.

³⁷ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 70.

³⁸ A. Anzi Cavallone, *Riscritture nel teatro inglese contemporaneo: A. Wesker, D. Pownall, C. Hampton*, Milano, Edizioni Unicopli, 1989, p. 17.

Come si evincerà dalle seguenti letture comparate di ipotesto e rispettivo ipertesto, Crimp si cimenta con ottimi risultati in questa pratica dalle antiche origini: l'autore è infatti in grado di individuare l'attualità dei classici per poi riproporla efficacemente ai contemporanei. Si può quindi ritenerlo un drammaturgo consapevole della feconda dialettica tra le fonti del passato e l'espressione letteraria odierna, uno scrittore forte di quel prezioso *historical sense* di eliotiana memoria a cui fa riferimento la studiosa, quell'acuta percezione "not only of the pastness of the past, but of its presence".³⁹

3. "*Le Misanthrope*" / "*The Misanthrope*"

Tre secoli dopo il debutto di *Le Misanthrope* – avvenuto il 4 giugno 1666 presso il Théâtre du Palais-Royal, Parigi – Crimp ne presenta una spassosa versione contemporanea dal titolo *The Misanthrope*, messa in scena per la prima volta l'8 febbraio 1996 sul palco londinese dello Young Vic. La scelta di tradurre il titolo francese in modo letterale è significativa: per quanto l'opera seicentesca venga radicalmente trasposta in un'ambientazione di fine millennio, Crimp, infatti, non stravolge completamente l'originale. L'autore inglese, in un equilibrato gioco di necessarie rifrazioni ed imprescindibili rimandi, pur distaccandosi innegabilmente dall'ipotesto dialoga apertamente con esso, alludendovi più volte e mantenendone alcuni tratti invariati. Dal punto di vista formale, ad esempio, la suddivisione in cinque atti viene riproposta da Crimp, il quale conserva, inoltre, il dialogo versificato e l'andamento generale della vicenda. Il grande rispetto che Crimp nutre per l'illustre predecessore si

³⁹ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1969, pp. 13-22 (p. 14).

evinces sin dalla prefazione *Rewriting Molière* di cui l'autore correda l'ipertesto. Questo breve scritto, datato novembre 1995, *in primis* si sofferma su alcuni dettagli biografici molieriani e sulla componente in parte autobiografica del protagonista Alceste, per poi passare ad un'interessante riflessione sulle scelte che comporta la riscrittura di un testo indissolubilmente legato all'ambientazione originale, la frivola corte del Re Sole. Crimp giustifica la propria trasposizione in età attuale sulla base dell'intrinseca contemporaneità che da sempre è prerogativa della commedia, probabilmente il genere teatrale maggiormente legato ai mutamenti della società. Scrive Crimp:

“[...] how do you ‘translate’ (literally ‘move from one place to another’) an artefact that is so much a product of seventeenth-century Paris and Versailles? One answer – and the one I’ve attempted here – is to opt for a contemporary setting, and then explore the consequences, whatever deviations and departures from the original that may involve. Molière himself was adamant about the actuality of comedy [...]. And if, three hundred years later, reflecting the contemporary world has meant taking certain ‘liberties’ with the text, this is only in the belief that – at this distance in time – reinvention, rewriting of one writer’s work by another, is ‘fidelity’ of the truest and most passionate kind”.⁴⁰

The Misanthrope è quindi una riscrittura che, per ottenere il consenso del pubblico e mantenere l'accento comico, non può prescindere da costanti rimandi ai costumi della società londinese contemporanea in cui gli spettatori vivono. Ogni conseguente ‘allontanamento’ dalla Parigi barocca, che è sfondo ed al contempo protagonista dell'ipertesto, avviene quindi nel più profondo rispetto nei confronti dell'autore francese.

Nonostante i nomi differenti di gran parte dei personaggi (eccezion fatta per il protagonista), si possono riscontrare vari punti di contatto tra la vicenda di Molière e quella crimpiana. L'originale barocco propone la

⁴⁰ M. Crimp, *The Misanthrope*, in Id., *Plays Two: No One Sees the Video, The Misanthrope, Attempts on Her Life, The Country*, cit., pp. 95-196 (pp. 97-98).

storia di Alceste, un burbero idealista che ripudia fermamente l'ipocrisia e le maniere affettate che vigono alla corte di Luigi XIV. L'uomo si scontra sovente con il suo più caro amico Philinte, personaggio caratterizzato da un atteggiamento totalmente antitetico: quanto Alceste è intransigente, tanto Philinte si dimostra diplomatico e disposto a piegarsi ai compromessi, unico modo per sopravvivere in una società ove la dissimulazione regna sovrana. La sincerità di Alceste è talmente pungente ed irrefrenabile da causare gravi problemi all'idealista: il cortigiano Oronte, terribilmente offeso per le aspre critiche che Alceste ha mosso ad un suo sonetto, lo denuncia per diffamazione. Paradossalmente, il misantropo si innamora di Célimène, giovane ed ipocrita cortigiana che si diletta a civettare maliziosamente da un salotto all'altro, illudendo l'uomo di turno soltanto per godere della sua protezione e ricavarne vantaggi. Alceste, sempre disposto a giustificare ogni debolezza della 'sua' Célimène, è soltanto una delle innumerevoli vittime della cortigiana: nel quinto ed ultimo atto della *pièce*, infatti, si scopre come la giovane abbia ingannato anche Oronte, Acaste e Clitandre, lusingandoli uno ad uno, per poi pugarli alle spalle attraverso perfidi commenti. L'ingenuo Alceste è pronto a perdonare all'amata l'ennesimo torto subito a patto che questa sia disposta a lasciare le frivolezze mondane per vivere insieme a lui lontano dalla tanto invisa umanità. La giovane salottiera parigina, tuttavia, non ha alcuna intenzione di rinunciare al 'bel mondo' per condurre un'esistenza ascetica accanto a quel vecchio noioso. Alceste, distrutto dal rifiuto di Célimène, si ritira così dalle scene, augurandosi di trovare serenità in un "endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté".⁴¹

⁴¹ Molière, *Le Misanthrope*, édition présentée, établie et annotée par J. Chupeau, Paris, Gallimard, 2000, p. 176.

The Misanthrope rivisita la storia di Alceste collocandola in una patinata e corrotta Londra di fine millennio, popolata da biechi ed ipocriti individui appartenenti al mondo dello spettacolo – non certo meno frivoli che i cortigiani parigini del Seicento. Come osserva John Peter sulle colonne del “Sunday Times”:

“This is not just an updating of Molière’s great social tragicomedy but a thrillingly sophisticated modern version of a classical play. Martin Crimp has set it in the London show-business set, with all the in-bred narcissism, intrigue and hypocrisy you might have found at the court of Louis XIV”.⁴²

L’Alceste crimpiano, il cui miglior amico risponde al nome di John, è un drammaturgo austero ed intransigente quanto il suo predecessore parigino. Come gli originali molieriani, questi due personaggi sono tra loro diametralmente opposti: lo scontroso Alceste trascorre le giornate disprezzando l’ipocrisia e l’aridità emotiva dei propri simili, mentre l’accomodante John cerca sempre di mediare e di persuadere l’amico ad accettare la realtà circostante per quella che è. L’Alceste contemporaneo finisce nei guai per aver stroncato l’inedita *pièce* del critico ed aspirante drammaturgo Covington, come lui (e tanti altri) innamorato della giovane Jennifer, reincarnazione di Célimène. La ragazza in questione è un’avvenente attricetta americana di poco più di vent’anni, appena arrivata a Londra per girare un film. In breve tempo Jennifer si rivela una civettuola esclusivamente in cerca di successo, pronta a sedurre ogni uomo dello *show-biz* londinese al fine di riceverne in cambio contratti, lodi sperticate e dosi di cocaina. Sulla scia di quanto avviene nell’ipotesto, alla fine della *pièce* la verità su Jennifer emerge: l’attrice si è soltanto approfittata degli uomini ingenui che la circondano, flirtando con loro per poi screditarli

⁴² J. Peter, in “Sunday Times”, 18 February 1996, in “Theatre Record”, XVI, 1996, 4, p. 206.

durante un'intervista. Come avviene tre secoli prima, Alceste, accecato dal travolgente sentimento che prova, perdona l'amata e le propone di abbandonare le luci della ribalta per trascorrere la vita insieme a lui in un idilliaco *locus amoenus*:

“Quit the city. Forget work. Turn our backs
on all of this. Begin to relax.
Just the two of us.
We can become anonymous.
We'll buy a little house
with a garden – trees – a stream – whatever.
Then we could think about starting – don't you see – a / family together”.⁴³

Jennifer rifiuta categoricamente la proposta del drammaturgo (“I love the city – and the night. / And no way will I abandon them without a fight”)⁴⁴ ed Alceste esce di scena, congedandosi definitivamente dalla società vacua di cui fino a quel momento ha fatto parte.

Il Crimp di *The Misanthrope* si riconferma pungente e provocatorio: attraverso questa irresistibile riscrittura al vetriolo, l'autore non si limita a satireggiare genericamente i costumi contemporanei, ma si fa addirittura beffe di alcuni personaggi viventi facilmente identificabili. Ricorda Lindsay Posner, regista che cura la prima produzione della *pièce* nel 1996: “What I enjoyed about directing it was that, true to the original play, Martin managed to hit a few living targets [...]. [...] Martin had given it a frisson of contemporary provocation”.⁴⁵ Tra i primi bersagli della satira crimpiana si può identificare il Primo ministro all'epoca in carica, l'impopolare John Major, a cui Crimp fa riferimento tramite un'allusione alla campagna

⁴³ M. Crimp, *The Misanthrope*, cit., p. 194.

⁴⁴ Ivi, p. 195.

⁴⁵ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 191.

moralizzatrice nota come ‘Back to Basics’:⁴⁶ “We live in a complex social matrix: / nothing’s solved by getting back to basics”.⁴⁷ I ‘buoni propositi’ di Major vengono presto smentiti dagli imbarazzanti scandali a sfondo sessuale che vedono protagonisti alcuni membri del partito conservatore – relazioni extra-matrimoniali, figli illegittimi, amori omosessuali ed un proliferare di festini con attricette e modelle che tanto ricordano i tempi della ‘peccaminosa’ relazione intrattenuta dal ministro della Difesa John Profumo con la giovane Christine Keeler. Così si esprime lo scandalizzato Alceste crimpiano nei confronti di un “wretched politician”⁴⁸ che si nasconde dietro un irreprensibile quadretto familiare:

“[...] he’s posing in his garden
complete with wife, dogs and children
in a grinning parody
of the nuclear family
hoping with the aid of labrador retrievers
to deceive us
into thinking the only people who take lovers
are the poor, the unemployed and single mothers”.⁴⁹

Oltre alla politica, Crimp non risparmia il mondo del teatro: estremamente spassosa è la critica (non troppo velata) che il drammaturgo muove ai più autorevoli critici londinesi, parodiandoli attraverso il personaggio di Covington – il cui nome sembra alludere in particolare agli illustri Michael Billington e Michael Coveney. Questa divertente caricatura non può che suscitare varie reazioni da parte della critica, che, come sottolinea Lindsay Posner, sembra essere unicamente interessata a questo

⁴⁶ All’annuale congresso conservatore del 1993, John Major invita il popolo inglese ad un ritorno ai solidi valori tradizionali di matrice vittoriana, al fine di accattivarsi le simpatie della destra puritana e dare coesione al partito.

⁴⁷ M. Crimp, *The Misanthrope*, cit., p. 111.

⁴⁸ Ivi, p. 110.

⁴⁹ *Ibidem*.

dettaglio: “Quite predictably, most of the critics spent a large part of their reviews writing about the Covington character. There’s nothing more adorable than seeing yourself onstage”.⁵⁰ Tra i tanti, commenta Coveney, coinvolto in prima persona:

“Alceste in Martin Crimp’s lively new contemporary version of Molière’s *The Misanthrope* is a dramatist with a bad word for everyone from Andrew Lloyd Webber to Alan Bennett and David ‘fucking’ Hare. He even hates critics, especially a middle-aged, menopausal white male specimen named Michael Covington. Not an amalgam, surely, of myself and Michael Billington? Pretentious, badly dressed – *nous?*”.⁵¹

Come si accennava, i costanti riferimenti alla contemporaneità⁵² non escludono espliciti rimandi al mondo seicentesco dell’ipotesto. Con grande autoironia da parte di Crimp, all’inizio del primo atto il personaggio di John, di fronte ad uno dei molteplici accessi di collera del misantropico Alceste, afferma che la rabbia dell’amico si addirebbe maggiormente ad un palcoscenico barocco che ad uno tardo-novecentesco:

“I have to say that this so-called rage
would make more sense on the seventeenth-century stage.
And surely as a playwright you’re aware
of sounding like something straight out of Molière”.⁵³

Decisamente allusivo – ed interessante anche dal punto di vista scenografico – è inoltre l’atto finale della commedia, in cui viene rappresentata una festa in maschera ambientata alla lussu(ri)osa corte del Re Sole. I partecipanti indossano gli eleganti costumi dell’epoca, con tanto

⁵⁰ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 191.

⁵¹ M. Coveney, in “Observer”, 18 February 1996, in “Theatre Record”, XVI, 1996, 4, p. 207.

⁵² Oltre a menzionare personaggi politici e del mondo teatrale, Crimp accenna al postmodernismo, alla semiologia barthesiana, alla teoria decostruzionista di Jacques Derrida e alla controversa arte di Damien Hirst.

⁵³ M. Crimp, *The Misanthrope*, cit., p. 109.

di parrucche incipriate. La stanza è sfarzosamente arredata con mobili, specchiere e candelabri antichi e l'atmosfera è allietata dal suono di un clavicembalo. Nel caso i rimandi all'epoca di Molière non fossero sufficientemente espliciti, Crimp corona la scena inserendo la figura di Simon, un valletto di corte che parla un raffinato francese.

Il punto di forza di *The Misanthrope* è innegabilmente il linguaggio – energico e frizzante, ritmico e spassoso, farsesco e a tratti scatologico. La comicità di sapore carnevalesco che attraversa l'arguto dialogo crimpiano, inframmezzato da colloquialismi ed imprecazioni, assicura la risata del pubblico in sala. Questo stile linguistico si sposa al meglio con il verso dell'autore inglese, che si sostituisce brillantemente all'alessandrino classico consacrato dai capolavori di Corneille, Molière e Racine. Gli agili e briosi versi crimpiani conferiscono infatti dinamicità ed un ritmo serrato al dialogo, senza mai appesantirlo. Ricorda lo stesso drammaturgo: “At first, I was quite nervous about writing verse, and looked at Caryl [Churchill]'s *Serious Money*, which reminded me that you could have free metre and still have rhyme”.⁵⁴ La fresca ed accattivante contemporaneità del linguaggio crimpiano è stata riassaporata dal pubblico londinese in occasione del recente *revival* presso il Comedy Theatre (dicembre 2009-marzo 2010). Questa produzione, diretta da Thea Sharrock, ha destato

⁵⁴ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 100. Alcuni critici prediligono, tuttavia, l'estrema precisione con cui l'illustre poeta nonché drammaturgo Tony Harrison traspose *Le Misanthrope* nel 1973. Scrive Coveney: “His [Crimp's] translation lacks the killer precision of Tony Harrison's, which was set in de Gaulle's Parisian Sixties, faithful to most of Molière's meaning and joyously committed to the comedy of rhyming couplets. Crimp lets metre off the hook for far too long and far too often; his ingenuity of rhyming is unsustainable, revives only in patches” (M. Coveney, in “Observer”, cit.).

l'interesse della critica in particolar modo per il debutto teatrale di Keira Knightley nella parte di Jennifer.⁵⁵

4. “*Trachinie*”/“*Cruel and Tender*”

La complessa tragedia sofoclea dal titolo *Trachinie*, la cui datazione (in quanto a stesura e rappresentazione) rimane incerta, è ambientata in Tessaglia, precisamente a Trachis,⁵⁶ luogo in cui Deianira, esiliata dalla propria patria, attende il consorte Eracle, da tempo lontano a combattere. La donna, preoccupata per le sorti del marito, invia il figlio Illo a cercare il padre. Poco dopo la partenza del giovane, l'araldo ufficiale, Lica, sopraggiunge comunicando a Deianira che il grande Eracle è riuscito ad espugnare la città di Ecalia, dalla quale sta tornando vincitore. Lica consegna alla donna un gruppo di schiave, i trofei di guerra del valoroso consorte, tra cui spicca una bellissima fanciulla dall'aspetto regale, Iole. Un leale messaggero rivela a Deianira l'amara verità: l'unico motivo per cui Eracle ha distrutto Ecalia ed ucciso il re Eurito è la passione irrefrenabile che nutre per la giovane figlia di quest'ultimo, la principessa Iole, ora condotta nella sua casa in veste di concubina. Per riconquistare l'adorato consorte,⁵⁷ Deianira gli invia una tunica imbevuta del sangue donatole anni prima dal moribondo centauro Nesso, che lei ingenuamente crede un filtro d'amore. Tuttavia la veste indossata da Eracle, una volta esposta al sole, sprigiona un acido corrosivo e letale. Illo, fuori di sé, rientra a Trachis con

⁵⁵ In vista di questo *revival* Crimp apporta minime modifiche al testo del 1996, tra cui un'allusione a David Cameron che sostituisce l'originale riferimento al 'Back to Basics' di John Major, divenuto inattuale e, quindi, scarsamente efficace.

⁵⁶ Il titolo indica appunto le giovani donne del luogo che formano il Coro.

⁵⁷ Contrariamente alla versione mitologica tradizionale, che propone una virago divorata dalla gelosia ed assetata di vendetta (Deianira letteralmente significa 'la distruttrice dello sposo'), l'opera di Sofocle presenta una donna devota al marito.

il sofferente Eracle disteso su una lettiga ed inveisce contro la madre, ritenuta la causa della terribile agonia paterna. Deianira, lacerata dal dolore, si ritira nel talamo e si toglie la vita trafiggendosi con una spada, mentre Eracle impone al figlio di bruciarlo su un rogo per liberarlo dalle pene e di sposare Iole.

Cruel and Tender debutta il 5 maggio 2004 sul palco dello Young Vic. Similmente a quanto avviene nel caso di *The Misanthrope*, l'ipertesto crimpiano rispetta in gran parte la vicenda sofoclea, trasponendola in età contemporanea. Scrive Charles Spencer: "Crimp sticks closely to the plot of Sophocles's play, but has dragged the action into the 21st century".⁵⁸ L'Eracle del terzo millennio, la cui moglie risponde al nome di Amelia, è infatti un generale impegnato in una cruenta guerra combattuta al fine di estirpare il terrorismo. In sua assenza, la moglie trascorre le giornate in una "temporary home close to an international airport"⁵⁹ in compagnia di tre 'ancelle' (un'estetista, una governante ed una fisioterapista) che si occupano amorevolmente di lei mentre il consorte è lontano. Angosciata per le sorti del marito, indagato per crimini di guerra, Amelia invia James, il viziato figlio adolescente, a cercare il padre. All'improvviso Richard, un giornalista, si presenta al cospetto di Amelia per annunciarle il rientro del marito. Segue l'arrivo del subdolo ministro Jonathan, il quale porta in dono ad Amelia un bambino e una giovane di diciotto anni, Laela, presentandoli come gli unici sopravvissuti della città ruandese di Gisenyi, rasa al suolo dal Generale. Richard confessa la verità ad Amelia, sinora raggirata dalle ingannevoli parole dello *spin doctor* Jonathan: la ragazzina africana è in realtà la figlia del *leader* Seratawa, a cui il Generale ha dichiarato guerra

⁵⁸ C. Spencer, in "Daily Telegraph", 15 May 2004, in "Theatre Record", XXIV, 2004, 10, p. 633.

⁵⁹ M. Crimp, *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber, 2004, pagina non numerata.

esclusivamente per impossessarsi di lei. Amelia, intimamente ferita ma non per questo meno innamorata, invia al marito un guanciaie contenente quella che la donna immagina essere una pozione magica capace di accendere un desiderio nostalgico in lui. In realtà il filtro si rivela una potente arma chimica, che ha effetti devastanti sul corpo e sulla mente del Generale, portandolo alla follia. Quando James ritorna dall’Africa e, in preda alla collera, espone le atroci conseguenze del gesto materno, Amelia, sopraffatta dai sensi di colpa, si toglie la vita. Il Generale, rientrato dalla guerra, in un momento di semi-lucidità implora il figlio di aiutarlo a morire senza ulteriori umiliazioni e di sposare Laela, giurando di amarla e di prendersi cura del bambino. Tuttavia, in nome della giustizia, il Generale viene arrestato per i gravi crimini commessi e condotto in carcere. La tragedia si conclude con Laela che si rivolge alle ex ancelle di Amelia con tono da padrona, mentre James, inizialmente riluttante rispetto ai voleri paterni, appare in scena con il piccolo tra le braccia.

Il cruento inizio del nuovo millennio è testimone di un rilancio della tragedia greca,⁶⁰ genere particolarmente adatto ad esprimere la violenta attualità di guerra. Come rileva Nicholas de Jongh sulle colonne dell’“Evening Standard”:

“Classical Greek tragedy is all the rage just now in London, with four major productions impending. The reason for the resurgence of these ancient, mainly forgotten plays, as Crimp’s mordant adaptation makes apparent, has surely to do with realisation of how close to those ancient worlds we have come in the last war-laden three years. The barbarous warfare and murders, the terrorising and violence of Aeschylean, Euripidean and Sophoclean drama now strike familiar chords”.⁶¹

⁶⁰ Si pensi, ad esempio, a *Iphigenia at Aulis* (2004), *revival* della tragedia di Euripide diretto da Katie Mitchell presso il National Theatre o alle due versioni di *Hecuba* messe in scena a Londra rispettivamente presso il Donmar Warehouse Theatre (2004) e l’Albery Theatre (2005) – quest’ultima tradotta da Tony Harrison e prodotta dalla Royal Shakespeare Company, con Vanessa Redgrave nella parte principale.

⁶¹ N. de Jongh, in “Evening Standard”, 14 May 2004, in “Theatre Record”, XXIV, 2004, 10, p. 632.

Crimp individua da subito il forte potenziale contemporaneo delle *Trachinie*, tragedia in cui un'atroce e futile guerra, in apparenza lontana, si ripercuote con esiti disastrosi nella dimensione privata. Il riferimento alla missione antiterroristica anglo-americana è qui lampante: il Generale, partito per una cosiddetta 'guerra preventiva', finisce col compiere indicibili stermini paragonabili a pulizie etniche ("I have cleansed and purified the world")⁶² e con l'anteporre i propri interessi personali al bene comune, non esitando minimamente a radere al suolo un'intera città per un capriccio amoroso. La mordace critica crimpiana al contemporaneo conflitto in Iraq – espressa anche nella pungente satira *Advice to Iraqi Women* (Royal Court, 2003) – è palese sin dalle prime parole pronunciate dal personaggio di Amelia:

“[...] my husband is sent out
on one operation after another
with the aim – the apparent aim –
of eradicating terror: not understanding
that the more he fights terror
the more he creates terror [...]”.⁶³

Crimp non intende ridurre *Cruel and Tender* ad un mero strumento di protesta contro la politica estera del governo Blair, nonostante il suo profondo dissenso rispetto a quella che ben presto si rivela esclusivamente un'operazione di stampo imperialista: “We started working on this piece in 2003 and the War on Terror was in full swing, but I was concerned not to reduce the play to an anti-war diatribe”.⁶⁴ Il drammaturgo decide quindi di trasferire il campo di battaglia dal Medio Oriente al Ruanda, lo stato africano che nel 1994 viene straziato da uno dei genocidi più sanguinosi

⁶² M. Crimp, *Cruel and Tender*, cit., p. 67.

⁶³ Ivi, p. 2.

⁶⁴ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 107.

della storia,⁶⁵ in occasione del quale l'Occidente mostra un'imperdonabile indifferenza. Da Est-Ovest a Nord-Sud: un asse geo-culturale diverso per un esito parimenti disumano.

L'operazione di riscrittura (più o meno fedele) di una tragedia classica comporta inevitabilmente una serie di scelte strategiche per adattare all'età contemporanea alcuni aspetti dell'ipotesi. In particolare, si noti come Crimp risolve brillantemente il passaggio in cui Deianira/Amelia invia il filtro magico al marito lontano. La tunica intrisa del sangue di un centauro, elemento strettamente legato all'immaginario mitologico classico, si trasforma in una moderna sostanza psicotropa, capace di alterare lo stato emozionale del soggetto che ne fa uso. Altra prerogativa del teatro greco è, ovviamente, il Coro, fondamentale nelle *Trachinie*, il cui titolo si riferisce appunto alle fanciulle di Trachis, costante riferimento e sostegno per Deianira. Nella versione crimpiana una traccia del Coro si può identificare nelle tre 'ancelle' di Amelia, che, tuttavia, non si esprimono all'unisono o tramite una corifea ufficiale, ma intervengono singolarmente. Crimp individua un altro originale *escamotage* per sostituire quest'antica convenzione drammatica: un paio di canzoni di Billie Holiday vengono strategicamente inserite in sostituzione della presenza del Coro (o di un'allusione ad esso) nell'originale. Il brano *I Can't Give You Anything but Love* (1928), interpretato dalla cantante americana nel 1936, viene, ad esempio, canticchiato dal Generale, ormai impazzito e lacerato dal dolore fisico, nel momento della sua entrata in scena:

“When Herakles is brought in, injured, the verse goes completely mad. Odd little onomatopoeic phrases express his distress. It must have been the most extraordinary

⁶⁵ L'allusione al massacro ruandese è identificabile in una battuta che il Generale pronuncia verso la fine della tragedia: “Cockroach. She thinks I'm a cockroach” (p. 62). Il termine ‘scarafaggio’ viene utilizzato durante il genocidio dal popolo degli Hutu per indicare i Tutsi. Cfr. A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 66.

thing at the time because he's using the lyric form that's usually reserved for the chorus. This is why, when he comes in, I have him sing the Billie Holiday number".⁶⁶

Le necessarie modifiche apportate per attualizzare l'ipotesto sofocleo danno vita a quella sottile ed affascinante commistione di antico e contemporaneo che diviene prerogativa di *Cruel and Tender*. La tragicità classica vive principalmente in Amelia, personaggio che, al pari di Deianira, mostra una grande dignità nel fronteggiare una situazione particolarmente travagliata. La principale arma di Amelia è la sua perfetta eloquenza: gli intensi monologhi dell'eroina sono caratterizzati da una compostezza e grazia uniche, diametralmente opposte alla brutalità e all'incompiutezza verbale dei disarticolati interventi del marito.⁶⁷ Già a partire dall'apertura del dramma, lo spettatore coglie la forza interiore di una donna che vive della propria dignità e rifugge il vittimismo:

"There are women who believe
all men are rapists.
I don't believe that
because if I did believe that
how – as a woman – could I go on living
with the label 'victim'?
Because I am not a victim – oh no –
that's not a part I'm willing to play – believe me".⁶⁸

Nello spettacolo diretto da Luc Bondy, l'intensa tragicità del personaggio di Amelia viene magistralmente resa in scena dall'attrice protagonista. Come ricorda il *dramaturg* Edward Kemp: "In terms of acting language, Kerry Fox as Amelia [...] had the qualities of earth and fire,

⁶⁶ Cit. *ivi*, p. 106.

⁶⁷ Cfr. V. Angelaki, *The Private and the Public Wars: A Play by Martin Crimp*, cit., pp. 34-36.

⁶⁸ M. Crimp, *Cruel and Tender*, cit., p. 1.

passion and intensity”.⁶⁹ La stessa scenografia giustappone elementi contemporanei a dettagli classicheggianti:

“What the production found, in a very satisfying way, was a visual and acting language that inhabited all three time zones of the theatre event: the period when the play was written; the world today; and the world of the archetype. For example, designer Richard Peduzzi created a set that was a completely anonymous hotel room on the edge of an international airport but its colours alluded to the classical age: the ash-grey and vermilion suggested Pompeii. On the wall was a relief of an archetypal classical image, and this was both an allusion to archetypal myths and a comment on what our civilisation does with them: we frame them and put them on the wall as replicas”.⁷⁰

5. Crimp e le ‘parole rubate’

Inguaribile ‘cleptomane’ testuale, Martin Crimp ‘saccheggia’ con estrema disinvoltura ed indiscussa originalità gli autori più disparati, da Virgilio a Samuel Beckett, da William Shakespeare a Roland Barthes, da Sofocle a Caryl Churchill, da Molière a Harold Pinter, solo per citarne alcuni. Eccezionale, al contempo, è il fatto che lo scrittore non risparmi nemmeno se stesso – attingendo a piene mani dalle proprie *pièces* – e sia, a sua volta, ‘depredato’ dalle nuove generazioni, per le quali rappresenta un essenziale punto di riferimento. Innumerevoli, quindi, sono le ‘parole rubate’ che costellano la variegata opera crimpiana, complesso *corpus* drammatico in grado di offrire un ricco ed eterogeneo intreccio di nessi transtestuali. Queste relazioni, più o meno esplicite, sono comunque potenzialmente riconoscibili dal lettore/spettatore accorto, quel fruitore colto che condivide il patrimonio di conoscenze letterarie dell’autore ed è costantemente alla ricerca di un *double coding* testuale sempre più sottile, capace di metterlo alla prova. È esattamente con questo tipo di destinatario

⁶⁹ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 208.

⁷⁰ Cit. *ibidem*.

che Crimp instaura un rapporto esclusivo, con colui che, lungi dall'essere un fruitore distaccato ed occasionale, conosce perfettamente il *corpus* del drammaturgo ed apprezza i suoi abili 'giochi di mano', al punto da divenirne, in un certo senso, complice. Si noti, inoltre, come il contraddittorio quanto affascinante Crimp, austero modernista consapevole dell'impossibilità di innovare e radere al suolo l'esistente senza confrontarsi con gli imprescindibili pilastri della tradizione, in questa tacita intesa con il proprio lettore/spettatore riveli un atteggiamento facetamente postmoderno.

Nel caso dell'ipertestualità, la tipologia transtestuale di cui ci si è occupati in questa sede, il 'furto', assume ampie proporzioni (l'ipotesto viene interamente 'saccheggiato') ed è decisamente manifesto (Crimp, in questo caso, esibisce la propria fonte, alla quale dichiara esplicitamente di rifarsi). Il testo *au second degré*, quindi, non propone mai un soggetto *ex novo*, ma deriva integralmente da un'attenta lettura e rivisitazione in chiave contemporanea dell'ipotesto. Non si tratta di mere tracce occasionali di un testo all'interno di un altro, bensì di un'appropriazione e riscrittura dell'opera, della trama, dei personaggi e dei temi altrui. La grandezza dell'ipertesto crimpiano, così come quella di ogni riscrittura efficace, si individua nell'atto di "investir de sens nouveaux des formes anciennes",⁷¹ nell'essere "tanto erede del passato quanto espressione autonoma del presente".⁷² Interessante è sottolineare, infatti, come l'ipertesto possa essere letto autonomamente rispetto all'(ipo)testo su cui si innesta, anche se, in realtà, soltanto una lettura di tipo relazionale⁷³ consente di comprenderlo ed apprezzarlo in modo esaustivo.

⁷¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 453.

⁷² A. Anzi Cavallone, *Riscritture nel teatro inglese contemporaneo: A. Wesker, D. Pownall, C. Hampton*, cit., p. 13.

⁷³ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 452.

Copyright © 2011

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*