

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018
ISSN 2611-3309

MARIA ELENA CAPITANI

Narratives of Terror: Palinsesti, Displacement e Englishness nei drammi di Martin Crimp e Simon Stephens

*Narratives of Terror: Palinsests, Displacement and Englishness
in the theatre of Martin Crimp and Simon Stephens*

SOMMARIO | ABSTRACT

Pur adottando tecniche differenti, Martin Crimp e Simon Stephens si allontanano dalla veridicità propugnata dal teatro documentaristico, preferendo a quest'ultima una ri-narrazione degli eventi più o meno allusiva. Per dare forma al dialogo tra la dimensione personale e quella pubblica di un fatto, entrambi i drammaturghi derivano l'impianto strutturale della propria opera da un ipotesto, dimostrando come la ri-scrittura di un evento di cronaca si innesti su una fonte, stratificandosi e divenendo così palinsesto. I due drammi, tuttavia, differiscono sotto vari aspetti. *In primis*, le conseguenze del terrorismo su scala globale e gli echi transnazionali di *Cruel and Tender* si contrappongono nettamente alla messa in scena di una radicata *Englishness* che viene esplorata in *Pornography*.

Although adopting different strategies, Martin Crimp and Simon Stephens avoid the truthfulness of docudrama, preferring a more or less allusive re-narration of events. To dramatise the dialogue between the personal and public dimension of a fact, both playwrights draw upon a hypotext, showing how the re-writing of an event is grafted upon a source, thus becoming a palinsest. However, the two plays differ in many ways. First of all, the global consequences of terrorism and the transnational echoes of *Cruel and Tender* contrast with the staging of Englishness in *Pornography*.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Martin Crimp, Simon Stephens, palinsesti, *displacement*, *Englishness*
Martin Crimp, Simon Stephens, palinsests, displacement, Englishness



MARIA ELENA CAPITANI

*Narratives of Terror:
Palinsesti, Displacement e Englishness
nei drammi di Martin Crimp e Simon Stephens*

Come sottolineato da vari studiosi e critici teatrali, uno degli aspetti che hanno contraddistinto la drammaturgia d'oltremarina dal secondo dopoguerra ad oggi è quello di riflettere ed anatomizzare la società nella quale essa prende vita e si sviluppa, ritornando, in un certo senso, a ricoprire l'originale funzione di "forum for public debate", per dirla con Christopher Innes (2002: 1). L'arena teatrale diviene, quindi, il *locus* in cui condividere e scandagliare quella che potremmo definire la "tragedia contemporanea". Nello specifico, per quanto concerne la produzione drammatica d'inizio millennio, si possono rintracciare alcuni filoni che risultano dall'indissolubile legame tra il palcoscenico e la società britannica. Tra le tematiche principali – che spesso scaturiscono dal confronto (più o meno creativo) con fatti di cronaca – si pensi, ad esempio, ad eventi dall'impatto sovranazionale quali il terrorismo, la crisi finanziaria e il riscaldamento globale, nonché, su scala minore, al collasso del

nucleo familiare in quanto pilastro sociale e alla rivisitazione di categorie quali razza e genere.

Il presente contributo si concentra sulla rappresentazione teatrale di una delle maggiori problematiche di questo terzo millennio ancora in fasce, ossia il terrorismo, prendendo in esame le opere di due tra i più talentuosi drammaturghi che costellano il panorama britannico contemporaneo, Martin Crimp e Simon Stephens.

Nato a Dartford (Kent) nel 1956, Crimp è un drammaturgo inglese originale, prolifico e versatile dal singolare percorso artistico, per anni avvolto da un alone di mistero. Forte di un considerevole successo nell'Europa continentale (uno dei tratti che lo accomuna a Sarah Kane), lo scrittore, infatti, è stato a lungo paradossalmente trascurato dai più accreditati manuali di storia del teatro pubblicati oltremarina, sino alla recente uscita di alcuni studi monografici interamente dedicati alla sua opera, firmati da Aleks Sierz (2006), Vicky Angelaki (2012) e Clara Escoda Agustí (2013). La motivazione è rintracciabile nella complessità della vasta opera del drammaturgo e nel suo essere profondamente incline a influenze continentali come l'assurdo, il surrealismo e il postdrammatico, tendenzialmente incompatibili con l'insulare tradizione britannica.

Crimp si cimenta nella stesura di drammi volti alla massima sperimentazione formale, *pièces* criptiche e allusive che mirano a disaminare e satireggiare il declino morale di quella che il filosofo e sociologo francese Jean Baudrillard definisce "la société de consommation" (1986), caratterizzata da una desolante vacuità emotiva insita in rapporti (dis)umani pronti a sfociare in aperte manifestazioni di violenza. Molte delle opere crimpiane prendono le mosse dalla quotidianità borghese e ritraggono impietosamente la *middle class* britannica: le sgradevoli tematiche affrontate dal drammaturgo si rivelano quindi destabilizzanti per lo spettatore inglese, *target* stesso della

satira, il quale, istintivamente, si ritrae, dissociandosi dagli ambigui personaggi rappresentati sul palcoscenico. Si noti, inoltre, come oltremania il nome di Crimp sia quasi esclusivamente legato alla parallela carriera intrapresa come traduttore di drammi stranieri, in particolare *pièces* francesi, fortunata attività che, tuttavia, pare contribuire all'insabbiamento della sua produzione drammatica *tout court*. Nonostante l'iniziale diffidenza britannica nei suoi confronti, va tuttavia ricordato che 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 la parola e il testo scritto, nonché le riconoscibilissime ambientazioni suburbane, in cui l'autore stesso vive la propria quotidianità. Oscillando tra le proprie radici britanniche e una più ampia traiettoria europea, il territorio drammatico crimpiano trae quindi linfa vitale dalla contaminazione, facendo del sincretismo (e della transtestualità) la propria prerogativa.

È su suggerimento del regista svizzero Luc Bondy, scomparso nel 2015, che Crimp si cimenta nella riscrittura della più negletta tra le tragedie sofoclee, *Le Trachinie*. Ipnottizzato dalla stranezza della fonte ("it's just so strange, and somehow fits my mentality" – intervista all'autore condotta da Sierz nel febbraio/marzo 2006: "Dialogue Is Inherently Cruel", cit. in Sierz 2006, ed. 2013: 106), Crimp accetta la sfida di trasporre l'ipotesto classico dalla Grecia antica a una nuova *diégèse* (cfr. Genette 1982: 341), un indefinito Occidente del Ventunesimo secolo. Commissionatagli dal Wiener Festwochen, dal Chichester Festival Theatre e dallo Young Vic Theatre Company e ribattezzata con l'ossimorico titolo *Cruel and Tender*, la *pièce* viene per la prima volta messa in scena sul palco londinese dello Young Vic Theatre il 5 maggio 2004, in co-produzione con il Théâtre des Bouffes du Nord e il Ruhrfestspiele Recklinghausen.

Muovendosi tra le dimensioni del micro e del macrocosmo, il dramma crimpiano rielabora l'archetipo classico, pur mantenendone l'ossatura, al fine di mostrare le intersezioni tra guerra pubblica e privata, tra sfera locale e universo globale. L'Eracle del terzo millennio, la cui moglie risponde al nome di Amelia, è infatti un Generale, da lungo tempo impegnato in un cruento conflitto volto ad estirpare il terrorismo ed attualmente indagato per crimini contro l'umanità. In sua assenza, la moglie trascorre le giornate in una "temporary home close to an international airport" (Crimp 2004a: p. non numerata) in compagnia di tre "ancelle" (un'estetista, una governante e una fisioterapista). Alla stregua di un (anti)coro tragico, mentre il consorte è lontano, le tre fanciulle si occupano di Amelia e del suo corpo, plasmandolo attraverso trattamenti estetici e conformandolo all'imperativo di bellezza della società occidentale, fondata sull'immagine.

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 dell'asse Bush-Blair è qui evidente: il Generale, partito per una cosiddetta "guerra preventiva", finisce col compiere indicibili stermini paragonabili a pulizie etniche e con l'anteporre i propri interessi personali al bene comune, non esitando a radere al suolo un'intera città per un mero capriccio amoroso (conquistare la giovane figlia del *leader* africano Seratawa). La mordace critica crimpiana al contemporaneo conflitto in Iraq è evidente sin dalle prime parole pronunciate da 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 (Crimp 2004a: 2).

In linea con l'elusività che da sempre lo caratterizza, Crimp abilmente sferra un attacco alla cosiddetta *War on Terror* promossa dall'asse politico anglo-americano, un conflitto che scatenava una risposta compatta e articolata da parte della drammaturgia inglese contemporanea. Emblematica, in questo senso, la manifestazione *War Correspondence*, una settimana di "performances, poetry readings and platforms" (Angelaki 2012: 121) ad accesso libero organizzata dal Royal Court Theatre di Londra nell'aprile 2003, che – oltre allo stesso Crimp – vede come protagonisti poeti e drammaturghi del calibro di Tony Harrison, Caryl Churchill e Rebecca Prichard, nonché giornalisti e studiosi. La pungente satira crimpiana *Advice to Iraqi Women* (pubblicata sul *Guardian* il 12 aprile dello stesso anno) viene qui presentata e riproposta nel novembre 2003 nell'ambito dell'evento *A Royal Welcome*, promosso dal Court in occasione della visita londinese del Presidente americano G. W. Bush.

Tuttavia, è opportuno sottolineare come Crimp non intenda ridurre *Cruel and Tender* a un mero strumento di protesta contro la politica estera del governo dell'allora Primo Ministro britannico Tony Blair, nonostante il suo profondo dissenso rispetto a quella che ben presto si rivela un'operazione di stampo esclusivamente 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" (Sierz 2006; ed. 2013: 107). L'autore abilmente supera frontiere geografiche e "trasgredisce" confini di *genre*, attraverso le strategie della *dislocation* (la tragedia greca viene sradicata dalla classicità), della *relocation* (il campo di battaglia viene trasferito dall'Iraq al Rwanda, lo stato africano che nel 1994 viene straziato da uno dei genocidi più sanguinosi della storia, in occasione del quale l'Occidente mostra un'imperdonabile indifferenza) e del *displa-*

cement (il dramma è ambientato in un Occidente scarsamente delineato).

Scegliendo di ri-immaginare una fonte tragica per narrare una guerra contemporanea, Crimp opera una traslazione spazio-temporale definibile in termini genettiani come *proximissante*, che implica inevitabilmente alcuni allontanamenti dall'ipotesto tragico: "l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public" (Genette 1982: 351). In particolare, si noti come Crimp risolve efficacemente il passaggio in cui Deianira invia il filtro magico al marito lontano. La tunica intrisa del sangue del centauro Nesso, elemento strettamente legato all'immaginario classico, viene trasformato 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, perno attorno al quale ruotano *Le Trachinie* (il cui titolo si riferisce appunto alle fanciulle di Trachis, costante riferimento e sostegno per Deianira). In *Cruel and Tender* 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'altra strategia 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 classico. Il drammaturgo inglese, inoltre, attinge alla mitologia greca anche per quanto riguarda la rappresentazione del terrorismo, un mostro contemporaneo che viene paragonato all'Idra, spaventoso serpente marino dotato di nove teste: "What else is the Hydra – the multi-headed snake which, for every head Heracles severed, grew two in its place – but a strange foreshadowing of terrorism?" (Crimp 2004b: p. non numerata). In *Cruel and Tender*, il Generale rientrato dalla guerra si rifà precisamente a quest'antica immagine:

So don't you talk to me about crimes
 because for every head I have ever severed
 two have grown in their place
 and I have had to cut and to cut and to cut
 to burn and to cut to purify the world (Crimp 2004a: 58).

La trasmigrazione di una figura mitologica operata da Crimp, così come il rilancio della tragedia greca – in particolare quella euripidea – sul palcoscenico britannico ai tempi della *War on Terror*, mostra come si possa indirettamente “fare cronaca” attraverso una (ri-)narrazione al secondo grado, creando un palinsesto drammatico in cui classicità e contemporaneità si sovrappongono. La natura stratificata dei conflitti postmoderni, tutti giocati – come in questo caso – sull’idea di *displacement* e su un superamento dei confini tra guerra pubblica e privata, viene riconosciuta anche nel recente studio di Julia Boll *The New War Plays: From Kane to Harris* (2013), in cui si afferma che le riscritture di tragedie classiche hanno appunto la capacità “to highlight the parallels between the structures of ancient and contemporary warfare and thus demonstrate how the New Wars are, in fact, the return of something very old” (10).

Vorrei concludere questa analisi di *Cruel and Tender* soffermandomi sull’importanza delle immagini. Come osserva Baudrillard nel saggio “L’Esprit du Terrorisme” (2001), un attacco della portata di quello dell’11 settembre 2001, il cui impatto visivo, mediatico ed emotivo è ancora ben presente in ognuno di noi, ha in sé una forte componente performativa e spettacolare: “it is the radicality of the spectacle, the brutality of the spectacle, which alone is original and irreducible. The spectacle of terrorism forces the terrorism of spectacle upon us. [...] This is *our* theatre of cruelty, the only one we have left” (2013: 23). L’immediata trasmissione, disseminazione e fruibilità delle immagini su scala globale, secondo Baudrillard, comporta da un lato l’esaltazione della teatralità dell’evento (le Twin Towers

che collassano sotto i nostri occhi increduli), dall'altro la "presa in ostaggio" dell'evento stesso e la sua replicazione all'infinito, da cui consegue l'ambiguità dell'uso mediatico: "[t]here is no 'good' use of the media; the media are part of the event, they are part of the terror" (2012: 24).

Quello che in inglese potremmo definire l'*affective impact* delle immagini ha giocato un ruolo cruciale anche nella genesi di *Cruel and Tender*, così come era avvenuto ai tempi della guerra nei Balcani con *Blasted* di Sarah Kane. Prima di riscrivere la tragedia sofoclea, Crimp ha infatti creato un proprio palinsesto visivo, raccogliendo ed esaminando attentamente una selezione di fotografie provenienti da diverse zone di guerra. Focalizzandosi sul linguaggio corporeo di giovani soldati e civili e sulla "banalità" di oggetti di uso quotidiano, l'autore si lascia attraversare dalla carica affettiva delle immagini ed elabora la propria riflessione sulla domesticità dell'atrocità e sull'importanza dei ruoli di genere nel perpetrare la violenza, che può germinare a qualsiasi livello (Sakellaridou 2014: 369).

Parallelamente, anche quanto messo in scena da Simon Stephens in *Pornography* deriva dalle intersezioni tra dramma pubblico e privato, tra microcosmo e macrocosmo. Nato a Stockport, nei pressi di Manchester, nel 1971, lo scrittore appartiene a un'altra generazione rispetto a quella di Crimp, essendo coetaneo di Martin McDonagh e leggermente più giovane di alcuni tra i maggiori rappresentanti del teatro *in-yer-face*, come Mark Ravenhill e Joe Penhall – rispetto ai quali, tuttavia, ha iniziato la propria carriera artistica più avanti. Curiosamente, nonostante il divario in termini anagrafici, Crimp stesso viene spesso accostato alla generazione *in-yer-face*, di cui viene indicato da Sierz come il naturale precursore – si pensi, ad esempio, alle crude immagini che pervadono il *city drama* *The Treatment* (1993). Come si diceva, Stephens non ha iniziato il proprio percorso professionale con il teatro: dopo una laurea in Storia con-

seguita presso la University of York, ha lavorato per alcuni anni come insegnante. Tuttavia, lo scrittore dichiara che queste due fasi della propria carriera sono strettamente legate tra loro e la formazione come storico ha avuto e continua ad avere un notevole impatto sulla sua drammaturgia: “the characters in my plays carry the burden of the past around with them [...] the historian, like the dramatist, fixates on behaviour and its causes and its consequences” (Innes 2011: 446).

Se Crimp reinterpreta un ipotesto classico alla luce dei fatti del presente, *Pornography* prende le mosse dall’idea shakespeariana delle *Seven Ages of Man*, formulata nella commedia *As You Like It*. Scritto a sole tre settimane dagli attacchi londinesi del 7 luglio 2005 (una serie di esplosioni causate da quattro kamikaze che colpiscono il sistema di trasporti pubblici della capitale nell’ora di punta), il dramma di Stephens viene la prima volta rappresentato – in traduzione tedesca – al Festival di Hannover il 15 giugno 2007, prima di essere trasferito ad Amburgo in ottobre e debuttare oltremarina al Traverse Theatre di Edimburgo nell’estate successiva. *Pornography* è un testo caratterizzato da una struttura aperta e fluida, paragonabile a quella del postmoderno capolavoro crimpiano *Attempts on Her Life* (1997). Con l’indicazione posta in esergo, Stephens lascia deliberatamente estrema libertà ai registi che si accingono a mettere il testo in scena, puntualizzando che “[t]his play can be performed by any number of actors. It can be performed in any order” (2010: 374). Enric Monforte osserva come la destrutturazione formale di *Pornography* (e di un dramma come *Shoot/Get Treasure/Repeat* di Ravenhill) sia intrinseca ad un tipo di drammaturgia incentrata sulla rappresentazione del terrorismo e della precarietà all’alba del nuovo millennio, capace di stimolare riflessioni etiche e al contempo politiche sulla vulnerabilità esistenziale che contraddistingue il presente attraverso “fragmented, episodic structures, a radical conception of character and, over-

all, through non-naturalistic aesthetics, thus enhancing both conceptual and formal experimentation” (Monforte 2017: 34). Più precisamente, possiamo descrivere *Pornography* come un dramma costituito da quattro monologhi, due *duologues* – i cui i locutori sono indicati semplicemente con un trattino (tecnica estremamente cara a Crimp) – e una lista di brevi *obituaries* dedicati alle 52 vittime della strage terroristica. Si noti come questa scena sia l’unica ad aderire ai fatti di cronaca, mentre le altre sono puramente finzionali.

Come in un vorticoso “countdown” (Innes 2011: 456), nella versione pubblicata le scene non sono presentate in ordine cronologico (dalla numero 7 alla numero 1). Ciascuna di esse, come si anticipava, è ispirata a una delle sette età dell’uomo (che da bambino diventa scolaro, amante, soldato, giudice, anziano e di nuovo – in preda alla demenza senile – fanciullo) descritte nel monologo shakespeariano che si apre con il celeberrimo verso “All the world’s a stage”, recitato dal malinconico personaggio di Jaques in *As You Like It* (II. 7). Il *fil rouge* che lega questi sette episodi risiede nel concetto di trasgressione: la prima scena che compare nel testo (indicata da Stephens come settima) ruota attorno alla figura di una donna con un bambino, la quale tradisce il proprio capo rivelando informazioni di lavoro riservate; nella seconda James ha un’infatuazione per la propria insegnante; la terza ritrae un amore incestuoso tra fratello e sorella; nella quarta la figura del soldato shakespeariano è incarnata da uno dei terroristi che dal nord dell’Inghilterra si dirige verso la capitale la mattina del 7 luglio 2005; la giustizia/saggezza è invece rappresentata nella quinta scena, in cui un docente universitario incontra una ex-studentessa molto più giovane; il sesto episodio mette in scena una signora ottantenne che, il giorno degli attentati, rientrando a piedi nella periferia londinese, chiede di assaggiare un po’ di pollo a una famiglia che sta preparando un *barbecue*. Nell’ultima scena, come si diceva,

la finzionalità dell'universo drammatico creato da Stephens, in cui i terroristi fittiziamente provengono da Manchester (come lo stesso drammaturgo) anziché da Leeds, lascia spazio ad un approccio di tipo documentaristico: lo scrittore compone 52 mini-biografie (di cui la numero 43 è lasciata volutamente bianca) rifacendosi alle storie delle vittime pubblicate sul sito della BBC. Nella prima produzione britannica questa scena è brillantemente resa attraverso la proiezione degli *obituaries* sul muro in fondo al palcoscenico.

La società dipinta e attaccata da *Pornography*, similmente a quella che emerge dal *corpus* crimpiano, è consumistica, atomizzata, alienata e alienante, una dimensione che produce quanto Jacqueline Bolton definisce "the culture of dislocation and disaffection" (2013: 119), da cui non possono che risultare atti di trasgressione. Rispetto al titolo del dramma, lo stesso Stephens dichiara che l'ispirazione è scaturita dalla sensazione di vivere "in pornographic times" (cit. in Bolton 2013: 118), dominati dall'edonismo e dal consumismo più sfrenato. Questa mercificazione dell'umano, che si fa oggetto fruibile, comporta una "suppression of empathy", come sostiene Bolton: "it is the inability, or refusal, to imagine what it is like to be 'the other' which enables individuals to commit acts of sexual, physical, emotional or economic violence" (119).

Parallelamente a quanto avviene in *Cruel and Tender*, in cui un Generale senza scrupoli, un efferato *warlord* occidentale alla fine mostra tutta la sua vulnerabilità, si potrebbe affermare che la grandezza di *Pornography*, recensito sul *Guardian* come "a play of grace and terror" (Gardner 2008), stia proprio nel restituire un grado di umanità ai terroristi al centro dei fatti di cronaca. La violenza degli attacchi che hanno lacerato Londra – città che, scrive Monforte, "epitomises the splendour of radical capitalism in the West" (2017: 37) – e l'identità britannica (o, più precisamente, inglese) in quel caldo giorno di luglio è, secondo

Stephens, un prodotto della Gran Bretagna stessa. Quei quattro attentatori suicidi, britannici di nascita e arrivati in treno da Leeds, sono figli delle politiche conservatrici di Margaret Thatcher e John Major, ragazzi diventati adulti nella stessa società individualistica in cui è cresciuto Stephens:

Their actions seemed to be absolutely a product of the same Britain I'd grown up in. They were born and raised in a Britain built by one prime minister who denied altogether the existence of society and another who made a passionate plea for understanding to be valued less than unthinking condemnation of others. I wanted to write a play that put a terrorist action on equal footing with many of the other flaws and ruptures I saw around me (Stephens 2009: xviii, cit. in Bolton 2013: 118).

Se, come abbiamo visto, *Cruel and Tender* è un dramma che trapianta il mito classico in un indefinito Occidente contemporaneo che può alludere alla Gran Bretagna così come a qualsiasi altra nazione (si tratta, in fondo, di una globalizzata zona aeroportuale), dal punto di vista geo-culturale le radici di *Pornography* affondano distintamente nel suolo inglese. Il dramma di Stephens è volutamente intriso di riferimenti alla *Englishness* contemporanea: l'azione si svolge interamente durante la prima settimana del luglio 2005, costellata di eventi memorabili come il concerto Live 8 tenutosi a Hyde Park, il G8 scozzese, la scelta di Londra come città ospitante dei Giochi Olimpici del 2012 e gli attentati nella capitale britannica, nel giorno in cui "the sun will shine all throughout England" (Stephens 2010: 412). Non mancano riferimenti a personalità del mondo sportivo e artistico inglese, tra cui il calciatore David Beckham e il *frontman* del gruppo musicale Coldplay, Chris Martin, l'artista "singing the song about looking at the stars" (376), ovvero il brano *Yellow*. La città di Londra, inoltre, diviene *locus* e *focus* dell'intero dramma.

Possiamo concludere affermando che, pur adottando tecniche differenti, entrambi i drammaturghi inglesi si confrontano con la cronaca allontanandosi dalla veridicità propugnata dal teatro documentaristico e preferendo a quest'ultima una ri-narrazione degli eventi più o meno allusiva. Interessante è che, per dare forma al dialogo tra la dimensione personale e quella pubblica, sia Crimp che Stephens derivino l'impianto strutturale della propria opera da un ipotesto, dimostrando come la (ri) scrittura di un evento di cronaca non sia esclusivamente un'istanza del presente, ma si innesti su una fonte precedente, stratificandosi e divenendo così palinsesto. Come Crimp dichiara, il testo fonte "provided me with a vessel in which to pour my feelings about current events, while having a very human story at the centre of it" (intervista all'autore, cit. in Gallagher 2004: 14). La tragedia greca, così come, forse in modo meno stringente, la commedia shakespeariana, funziona quindi come un modello che il drammaturgo decostruisce e ricostruisce al fine di riflettere sulle conseguenze pubbliche della politica (inter) nazionale contemporanea e sulle sue riverberazioni nella sfera privata. I due testi, tuttavia, differiscono sotto alcuni aspetti: dal punto di vista strutturale *Cruel and Tender* mantiene complessivamente un impianto tradizionale, che si rifà in parte a quello della tragedia di Sofocle, mentre *Pornography* è, per dirla con Umberto Eco, un'opera aperta, alla stregua di *Attempts on Her Life* (in cui il penultimo dei diciassette *scenarios* è intitolato "Pornó"). Inoltre, le conseguenze del terrorismo su scala globale e gli echi transnazionali di *Cruel and Tender* si contrappongono nettamente alla messa in scena della radicata *Englishness* che viene esplorata in *Pornography*, un dramma che potremmo definire uno *state-of-the-nation play* ai limiti della sperimentazione formale, capace di scandagliare e mettere in discussione l'identità nazionale inglese alla luce del forte impatto di un tragico fatto di cronaca.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Angelaki, Vicky (2012), *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Baudrillard, Jean (1986), *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard.
- (2001), “The Spirit of Terrorism”, *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, trad. ing. a cura di Chris Turner, London-New York, Verso, 2012: 1-26.
- Boll, Julia (2013), *The New War Plays: From Kane to Harris*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Bolton, Jacqueline (2013), “Simon Stephens”, *Modern British Playwriting 2000-2009*, ed. Dan Rebellato, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama: 101-24.
- Crimp, Martin (2004a), *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber.
- (2004b), “Sophocles and the War against Terror”, *The Guardian*, 8 maggio.
- Escoda Agustí, Clara (2013), *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Gallagher, Stephen (2004), “Crimp and Crave”, *Plays International* (June/July): 12-14.
- Gardner, Lyn (2008), “Edinburgh Festival: Pornography”, *The Guardian*, 4 agosto, <<https://www.theguardian.com/culture/2008/aug/04/edinburgh.pornography>> [10/09/2018].
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Innes, Christopher (2002), *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2011), “Simon Stephens”, *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, eds. Martin Middeke; Peter Paul Schrierer; Aleks Sierz, London, Methuen Drama: 445-465.
- Monforte, Enric (2017), “Staging Terror and Precariousness in Simon Stephens’s *Pornography* and Mark Ravenhill’s *Shoot/Get Treasure/Repeat*”, *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communi-*

- ties in 21st-Century British Drama and Theatre*, eds. Mireia Aragay; Martin Middeke, Berlin-Boston, de Gruyter: 31-45.
- Sakellaridou, Elizabeth (2014), "Cruel or Tender? Protocols of Atrocity, New and Old", *Contemporary Theatre Review*, 24/3: 361-70.
- Sierz, Aleks (2006), *The Theatre of Martin Crimp*, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- Stephens, Simon (2009), "Introduction", *Plays: 2*, London, Methuen Drama: ix-xxii.
- (2010), "Pornography", *The Methuen Drama Book of Twenty-First Century British Plays*, ed. Aleks Sierz, London, Methuen Drama: 373-442.

