

MARCO ZANELLI

Sofocle dopo l'11 settembre: dalle *Trachinie* a *Cruel and Tender* di Martin Crimp

1. *Perché Sofocle, e come*

Tra le riscritture contemporanee del teatro sofocleo, che ne certificano la perenne validità ed attualità, si è da tempo segnalata agli occhi della critica la singolare opera *Cruel and Tender* (2004)¹ del drammaturgo inglese Martin Andrew Crimp (1956)². Il progetto nacque nel 2003 a Zurigo, durante un incontro tra Crimp e l'amico Luc Bondy, svizzero, regista teatrale e di opera lirica, futuro regista dello stesso *Cruel and Tender*. Bondy all'epoca dirigeva *The Country*, ma stava lavorando alla messinscena dell'*Ercole* di Händel ed in preparazione aveva letto le *Trachinie*. Bondy propose a Crimp la (ri)lettura del testo sofocleo, invitandolo a «take the original subject in a new direction»³. Crimp rimase impressionato dalle *Trachinie*, che prima lesse in traduzione e poi guardò anche in originale, e fu colpito da almeno quattro elementi⁴. In primo luogo, l'utilizzo da parte di Sofocle di uno stile linguistico molto concreto, visuale, quotidiano: lo stesso che Crimp cerca di utilizzare nel proprio lavoro, e che ha accentuato in *Cruel and Tender*. Quindi, la scelta drammaturgica (ripresa da Crimp) di far parlare i protagonisti usando metri lirici per solito riservati al coro. Inoltre, la trama incentrata su un triangolo amoroso, che a Crimp riportò alla

¹ Per il testo di Crimp, si farà riferimento a CRIMP 2004 (rist. CRIMP 2015, 1-77). Per il testo sofocleo, si utilizzerà PADUANO 1982, basato su PEARSON 1928². Le traduzioni, ove presenti, sono mie.

² Sul teatro di Martin Crimp, oltre alle monografie specifiche (ANGELAKI 2012; ESCODA AGUSTÍ 2013; SIERZ 2013), si segnala anche la rassegna di bibliografia critica presentata in ANGELAKI 2014b.

³ Cit. in SIERZ 2013, 64.

⁴ SIERZ 2013, 106ss.

mente un suo lavoro precedente, *The Country*⁵. Infine, la struttura essenzialmente bipartita del dramma, con la scelta sofoclea (perfettamente sposata da Crimp) di non far mai incontrare i due protagonisti della vicenda, che dominano ciascuno una parte della tragedia.

Crimp si mise così a lavorare alla propria versione della materia sofoclea, imponendo a se stesso un'adesione profonda al proprio modello. Il lavoro avvenne 'a puntate', con Crimp che doveva completare una scena in concomitanza con l'arrivo a Londra di Bondy, che poteva così leggerla e commentarla. Si trattò di un progetto complesso: *Cruel and Tender* fu commissionato dal Young Vic Theatre (dove fu messo in scena nel 5-19 maggio 2004 e poi nel 17 giugno-10 luglio 2004 dopo aver girato per l'Europa), Wiener Festwochen (in scena 23 maggio-4 giugno 2004), ed il Chichester Festival Theatre (in scena dal 4 agosto al 4 settembre). In effetti, di *Cruel and Tender* esistono due differenti versioni, ovvero quella originariamente scritta da Crimp nel 2004 e quella messa in scena nello stesso anno da Luc Bondy, che nella performance drammaturgica apportò al testo originario piccole ma sensibili modifiche. Successivamente, Crimp ha pubblicamente affermato di considerare quest'ultima versione come quella unica e definitiva⁶. *Cruel and Tender* ha conosciuto una considerevole fortuna anche all'estero. Dal 25 febbraio al 20 marzo 2011 il testo, tradotto in lingua italiana da Alessandra Serra con il titolo di *Tenero + Crudel*e e, sotto la supervisione dello stesso Crimp, è stato rappresentato presso il Teatro Litta di Milano, per la regia di Antonio Syxty, con alcune libertà rispetto al testo originale (non tutte apprezzate dall'autore). Tra il gennaio ed il febbraio del 2012 è stato messo in scena dal Canadian Stage di Toronto, per la regia del candidato all'Oscar Atom Egoyan. L'anno successivo al Théâtre de la Ville - Les Abbesses di Parigi c'è stata una versione francese (traduzione di Philippe Djian) diretta da Brigitte Jaques-Wajeman con alcune innovazioni sce-

⁵ Cit. in SIERZ 2013, 64.

⁶ SIERZ 2013, 238 n. 41.

niche⁷. Le riproposizioni della *pièce* in patria e all'estero sono poi proseguite (nel 2015, ad esempio, a Shanghai). La critica⁸ è stata nel complesso favorevole, anche se non sono mancate stroncature – in particolare ai vari registi e, in parte, anche allo stesso Crimp.

Cruel and Tender si situa all'incrocio di due tendenze drammaturgiche contemporanee soprattutto britanniche⁹. La prima è il teatro incentrato sulla guerra al terrorismo, fiorito all'indomani dell'11 settembre 2001 (grazie ad autori come Nicolas Hytner e David Hare)¹⁰. Per ricostruire il contesto storico di lettura dell'opera di Crimp occorre osservare le immagini del bombardamento dell'Afghanistan¹¹ e gli slogan della propaganda americana

⁷ Di questa traduzione francese e delle soluzioni adottate (ad esempio, per il personaggio di Amelia) traccia un'analisi accurata RUNNING-JOHNSON (2018), con una riflessione molto interessante sul valore aggiunto che questi *re-stagings* dell'originale crimpiano conferiscono all'opera stessa.

⁸ Per una prima disamina, si veda SIERZ 2013, 65ss. Tra le critiche più positive si segnalano certamente MARMION 2004 (che esalta la recitazione del cast originale) e THOMPSON 2015 (che recensiva lo spettacolo diretto da Julian Meyrick per la Melbourne Theatre Company). Chi si è attirato critiche poco lusinghiere è stato Atom Egoyan, a Toronto, anche per la scelta di affidare la parte di Amelia a sua moglie, Arsinée Khanjian: KARAS 2012 assolve Crimp («reasonably faithful to Sophocle's play») ma condanna recitazione degli attori e direzione troppo cerebrale ed «unmoving» (simile anche la visione di COULBOURN 2012); OUZOUNIAN 2012 non apprezza neppure il lavoro di Crimp, che ritiene al di sotto dei suoi livelli, e così anche NESTRUCK 2012 che, al netto di *performances* alterne degli attori, stigmatizza l'incompatibilità tematico-culturale fra l'originale sofocleo e la riscrittura crimpiana, che finisce per far perdere la bellezza della storia originale senza costruire neppure una riflessione coerente sul mondo odierno. La versione italiana diretta da Antonio Syxty è stata invece salutata con favore (ad esempio, VERCESI 2011), anche se non è mancato chi abbia dissentito: BRANCACCIO 2011 definisce interessante l'operazione di Crimp sull'originale sofocleo, ma ne denuncia alcuni anacronismi e incongruenze, un eccesso di immagini stereotipate e boccia quasi tutte le scelte drammaturgiche di Syxty, così che il risultato è «la sensazione di aver visto qualcosa di importante, ma purtroppo davvero poco efficace».

⁹ Interessante al riguardo la chiosa di HARDWICK 2015, 45: «Crimp's play sits on the cusp between the use of Greek drama to work out modern crises and the use of modern drama to connect with transhistorical questions posed by the Greek».

¹⁰ Da segnalare come la volontà di portare in scena il dramma della guerra e sensibilizzare gli spettatori occidentali aveva già portato Crimp a scrivere un anno prima di *Cruel and Tender* il breve monologo satirico *Advice to Iraqi Women* (2003). Vd. ANGELAKI 2014a, 319.

¹¹ Crimp sceglie però di non ambientare le 'impresе' belliche del Generale in Medio Oriente, bensì in Africa, dove le più grandi atrocità si sono consumate nella sostanziale indifferenza (e, a volte, complicità) dell'Occidente.

dell'amministrazione Bush sulla "guerra preventiva" al terrorismo. La seconda è un revival dell'interesse per la tragedia greca¹² (che emerge, ad esempio, nel teatro di Katie Mitchell, ma anche dall'opera di Peter Meineck¹³ e Byan Doerries¹⁴, e prima ancora di Jonathan Shay, che è stato una fonte fondamentale per Crimp¹⁵). Ma, anche più opportunamente, il dramma è il luogo dove il materiale sofocleo incontra e – non senza qualche forzatura e licenza – asseconda le esigenze espressive e concettuali di Martin Crimp, facendo di *Cruel and Tender* non tanto un puro omaggio al tragediografo atenese quanto un'opera vitale e coerente con il percorso artistico di Crimp¹⁶. L'autore inglese ha da sempre portato avanti un'aspra critica¹⁷ della società contemporanea tardo-capitalistica, della mentalità dell'uomo comune della classe media e delle sue relazioni malate, formali, utilitaristiche. Un po' come per la

¹² Cfr. CAPITANI 2011a, 107, per la quale la tragedia greca si riafferma anche in quanto «genere particolarmente adatto ad esprimere la violenta attualità della guerra». Martin Crimp è poi tornato successivamente alla libera riscrittura di tragedie classiche con *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino (The Rest Will Be Familiar to You from Cinema)* del 2013, ispirato alle *Fenicie* di Euripide per il Deutsches Schauspielhaus. Sull'opera, si vedano soprattutto ANGELAKI 2014a (e in particolare pp. 315-24 per i rapporti tra questo dramma e *Cruel and Tender*) e il capitolo ad essa dedicata in COLE 2019, 71ss.

¹³ MEINECK, KONSTAN 2014, in particolare, presenta una raccolta di saggi che rintracciano l'origine dei concetti di "trauma da combattimento" o "stress post traumatico" nelle opere e nella cultura greca.

¹⁴ Cfr. specialmente DOERRIES 2015, 231-58, con una trattazione delle *Trachinie* legata alla discussione sull'eutanasia.

¹⁵ Così Crimp in SIERZ 2013, 107. SHAY 1994 può essere considerato certamente un precursore di MEINECK, KONSTAN 2014 ed in esso Crimp trovò un approfondito studio sullo stress post-traumatico e sull'attenzione psicologica con la quale Omero mostrava il comportamento dei soldati in guerra, venendo così per altro rafforzato nell'idea che gli autori classici potessero essere molto validi nel racconto di problemi sociali odierni.

¹⁶ Per altro, Crimp non è nuovo all'utilizzo di "traduzioni" dai grandi classici del teatro, molto spesso sottoposte a vistosi interventi di modifica. È il caso del *Le Misanthrope* di Molière, tradotto da Crimp per la prima volta nel 1996, di *Roberto Zucco* di Koltès (1997) o di *Les Chaises* e *Rhinocéros* di Ionesco, rispettivamente del 1997 e del 2007. Tanto per il rifacimento di Molière quanto per *Cruel and Tender*, Crimp ha parlato di un forte «sense of ownership» a dispetto del carattere ipertestuale dei due lavori (cfr. SIERZ 2013, 70 e CAPITANI 2011a, 96). Sulla tecnica "traduttiva" di Crimp, rilievi molto interessanti si trovano nella disamina di CARVALHO (2009), in particolare alle pp. 79-89 per quanto concerne *Cruel and Tender*.

¹⁷ Utile una lettura delle "Note sull'autore", a cura del Teatro di Roma (diretto da Antonio Calbi): <http://www.teatrodiroma.net/doc/655/martin-crimp> (ultima consultazione: 15/7/2022).

narrativa di Ballard, consumismo e routine sono fragili croste di ansie profonde, pulsioni rimosse e crudeltà nascoste. Partendo da situazioni quotidiane, Crimp spalanca il baratro dell'aridità spirituale dell'umanità di oggi, che lascia l'individuo frastornato per l'assenza di una moralità supportata dalla società. Tuttavia, pur nel suo sostanziale pessimismo, Crimp non è un autore unicamente cinico e distruttivo, ma un disilluso osservatore¹⁸ dell'inaridimento dell'umano alla ricerca di un sistema di resistenza contro la barbarie e di recupero dell'umanità. Il linguaggio di Crimp – essenzialmente frammentario – è strettamente vincolato alla realtà e, pur cercando di conservare l'aulicità della poesia, utilizza le armi della provocazione e dell'ironia (è molto amante di Swift), senza alcuna paura a sperimentare soluzioni formali nuove (attingendo, ad esempio, alla soap-opera o al videoclip musicale) e di esplorare tematiche sensibili. Come più volte rilevato dalla critica¹⁹, in Crimp si ricerca la costruzione di un'estetica «post-Olocausto», con nuovi strumenti espressivi capaci di raccontare l'orrore derivante dalla degradazione dell'umano.

Nel caso di *Cruel and Tender*, l'adattamento del testo sofocleo segue due processi inversi e speculari, cioè la riscrittura attualizzante e la conformità conservatrice. Rispondono al primo intento il cambiamento del nome dei personaggi e del luogo, la rimozione quasi completa degli elementi mitici (divinità, magie, soprannaturale) e di quelli fortemente antichi, l'inserzione di tematiche estranee alle *Trachinie* sofoclee (ma che riscuotono il profondo interesse di Crimp), la modernizzazione di oggetti e situazioni²⁰ (secondo un procedimento al quale CAPITANI 2011a, 96 ha riconosciuto la definizione genettiana di *transdiegetizzazione*). In questa direzione va anche il profondo cambiamento delle battute dei personaggi, che è tarato per essere più fruibile – e

¹⁸ Crimp stesso ha detto durante un incontro avvenuto a Roma: «I express the problem, I do not solve the problem» (cit. in CAPITANI 2011b, 68).

¹⁹ Cfr., ad esempio, ANGEL-PEREZ 2006, 214. Il concetto è poi stato discusso approfonditamente da ARAGAY 2011 e ripreso da ESCODA AGUSTÍ 2013, 279-80.

²⁰ Un caso particolarmente significativo, di cui si discuterà nel prosieguo del lavoro, è la trasformazione della veste intrisa del sangue di Nesso in un cuscino con all'interno una fiala contenente un'arma batteriologica.

credibile – per un pubblico moderno (ad esempio, la tendenza a “diluire” le lunghe battute monologiche sofoclee in dialoghi ficcanti a botta-e-risposta, più dinamici e realistici), pur cercando di conservare uno stile nel complesso alto, all’interno del quale – però – emergono termini anche molto crudi e brutali. Non solo ad una finalità attualizzante, ma soprattutto all’ostensione dei rilievi umani e sociali tipici della drammaturgia di Crimp concorre la sostanziale modifica caratteriale imposta a tutti i personaggi.

Parimenti e al contrario, Crimp si è profuso nello sforzo (pubblicamente dichiarato, e del resto palese) di mantenere il più possibile al testo sofocleo²¹. Questa volontà di conservazione (che conduce, per altro, ad inevitabili farraginosità, forzature ed anacronismi) è in effetti triplice. In primo luogo è una conformità d’intreccio, perché (attualizzazioni e scelte autoriali a parte) la diegesi sofoclea (eventi, incontri, dialoghi, monologhi, temi toccati, immagini, analessi, dubbi, catastrofi, agnizioni, ecc.) è accuratamente rispettata. Secondariamente, è una conformità strutturale, perché Crimp si è impegnato per disegnare le scene del suo dramma in modo che corrispondessero alle partizioni del testo sofocleo²², secondo il seguente prospetto:

PROLOGO (vv. 1-93)	Parte prima. Scena prima
PARODO (vv. 94-140)	Parte prima. Scena seconda – inizio (pp. 11-13). Dialogo tra i tre elementi del “coro”.
EPISODIO I (PEANA) (vv. 141-496)	Parte prima. Scena seconda e terza. (Canzone <i>My Man</i> di Billie Holiday, 1938).
STASIMO I (forza di Afrodite) (vv. 497-530)	Parte seconda. Scena prima – inizio (pp. 31-4). Dialogo tra gli elementi del “coro”, Laela e Amelia. (Laela è istruita nell’arte di sedurre).

²¹ Moltissime le interviste in cui il drammaturgo britannico lo dichiara apertamente (ad esempio, in MELANDRI 2011).

²² La sezione più modificata rispetto all’originale è la Terza parte del dramma di Crimp, modifiche che si spiegano con la necessità artistica di lavorare con margini di libertà sul personaggio del Generale/Eracle.

EPISODIO II (vv. 531-632)	Parte seconda. Scena prima – continuazione.
STASIMO II (vv. 633-62)	Canzone <i>I Can't Give You Anything But Love</i> di Billie Holiday (1936)
EPISODIO III (vv. 663-820)	Parte seconda. Scena seconda (fino a pag. 49).
STASIMO III (vv. 821-61)	Parte seconda. Scena seconda (pp. 49-52): delirio di Amelia, prima in dialogo con Laela, poi in soliloquio. (Nella messinscena di Bondy, musica di Händel mentre Amelia insanguina la scena).
EPISODIO IV (vv. 862-946)	Parte terza (fino a pag. 56).
STASIMO IV (vv. 947-70)	(Nell'entrare in scena, il Generale canticchia «without expression» <i>I Can't Give You Anything But Love</i> di Billie Holiday) ²³
ESODO (vv. 971-1275)	Parte terza (pp. 56-76).

Sempre a livello strutturale, altre scelte conservatrici sono i monologhi lirici dei protagonisti, scritti da Crimp in versi e non in prosa; la presenza di 'cori', benché svolti in differenti modi; il rispetto della bipartizione del dramma²⁴, con la prima sezione 'femminile' (parte prima e seconda) dedicata alla figura di Amelia/Deianira e la seconda sezione 'maschile' (parte terza) al Generale/Ercole, senza che i due coesistano mai sulla scena.

Infine, è da sottolineare una ripresa a volte anche linguistica, con precisi richiami lessicali²⁵. Crimp si era detto ammirato da alcune immagini utilizzate da Sofocle, in particolare per il loro forte realismo²⁶. Annoto di seguito qualche occorrenza:

²³ Che sia una sorta di stasimo-fantasma oppure no, la profondità di significato e il gioco intra-metatestuale appaiono notevoli.

²⁴ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 231.

²⁵ Alcune corrispondenze testuali sono riscontrate da MORWOOD 2008, 88-93 e STAFFORD 2012, 261.

²⁶ Cit. in SIERZ 2013, 108.

TRACHINIE

- Il dramma inizia con una *gnome* pronunciata da Deianira sulla felicità umana.
- vv. 32-3: similitudine di Ercole come «contadino» che non vede un proprio terreno (= la moglie) lontano se non al momento della semina e della raccolta.
- v. 368: εἶπερ ἐντεθέρομανται πόθῳ (l'insana passione di Eracle per Iole è resa con un verbo metaforico che rende l'idea del fuoco)
- Lica insulta il Messaggero, che lo incalza perché dica la verità, definendolo «malato/folle»: ἄνθρωπος, ᾧ δέσποιν', ἀποστήτω: τὸ γὰρ / νοσοῦντι ληρεῖν ἀνδρὸς οὐχὶ σῶφρονος.
- v. 539-40 (Deianira lamenta la propria situazione di "seconda moglie"): καὶ νῦν δύ' οὔσαι μίνομεν μῖας ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα.
- v. 856 (terzo stasimo, dal tono luttuoso): ἰὼ κελαινὰ λόγχα προμάχου δορός.

CRUEL AND TENDER

- Il dramma inizia con Amelia che esprime un luogo comune sul rapporto uomo-donna («ci sono donne che credono / che tutti gli uomini siano stupratori»)
- «[Il Generale] vede il figlio solo a distanza di intervalli / come un contadino che ispeziona il raccolto / in un campo lontano»²⁷.
- «and he wants this girl so much – so much . he is so – what's the word? – inflamed»
- Jonathan (a Richard, stessa situazione): You have a sick, sick mind, my friend. Amelia [...] I'll take / him home.
- Laela (si rivolge lapidariamente ad Amelia, che non contempla la possibilità di una bigamia): «A man can have *two* wives *under one blanket*» (corsivo mio).
- Nell'ultimo grande monologo, Amelia fa riferimento a «some spike» che avrebbe occultato vicino al cuore.

²⁷ È interessante rilevare come ARAGAY (2011, 80) legghi questa battuta ad una riflessione della civiltà «post-Holocaust» (secondo categorie baumaniane), in quanto il testo rivelerebbe come «the exporting of violence to distant territories depends on the exercise of another kind of (submerged) violence at home, whereby women are subjectified into passive, recipient roles: a field yielding a crop». Il fatto che qui Crimp stia in realtà traducendo un passo di più di duemilaquattrocento anni fa può certificare ulteriormente la modernità della riflessione sofoclea forse ancor più che stigmatizzare una sovrainterpretazione critica.

Resta infine da riflettere sull'origine del titolo del dramma. *Cruel and Tender* è un borseggio artistico (del resto, sinceramente denunciato dall'autore) operato da Crimp dopo aver assistito all'omonima mostra fotografica ospitata dal Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art nel dicembre 2003²⁸. La mostra si proponeva di raccogliere fotografie iper-realistiche del mondo, che vivevano perciò del fragile bilanciamento tra lo sguardo freddo, distaccato della macchina fotografica e la sincera partecipazione emotiva del fotografo. Nell'opera di Crimp, il titolo racconta della dualità insita nell'umanità in generale ed in particolare nei due protagonisti: Amelia ed il Generale

2. *Il prologo della moglie*

La *pièce* si apre con una vaga indicazione temporale («the time is the present») ed una più precisa annotazione spaziale: il Generale (= Ercole) ed Amelia (= Deianira) abitano in una casa in affitto («temporary home») collocata nei pressi di un aeroporto internazionale. È così plasticamente resa la situazione precaria della Deianira sofoclea: Amelia vive in una casa che non le appartiene nei pressi di un non-luogo dove non vi sono autentiche relazioni, ma incroci casuali e totalmente effimeri. La scenografia originale di Richard Peduzzi mischiava oggettistica moderna e anonima con colori e bassorilievi classicheggianti²⁹, visualizzando la delicata sintesi culturale che gli spettatori si apprestano a guardare.

In apertura della prima scena, Crimp conserva il lungo monologo lirico che in Sofocle costituiva la gran parte del prologo. Conserva anche l'argomento generale – la protagonista rievoca la genesi del suo matrimonio – ma, mentre l'analessi di Deianira stra-

²⁸ La locandina della mostra è ancora visibile *online*: <http://www.e-flux.com/announcements/42911/cruel-and-tender-photography-and-the-real/> (ultima consultazione: 21/7/2022).

²⁹ SIERZ 2013, 208.

ripa di dolore e paura³⁰, il personaggio di Amelia non accetta che le sia riservato il ruolo della vittima³¹ («I am not a victim [...] that's not a part I'm willing to play»³²). Resta l'accento alla vita in casa del padre (anonimo, in questo caso), sparisce il polimorfo corteggiamento del fiume Acheloo, lasciando una tenue traccia nel cenno a come il primo spasimante di Amelia avesse descritto al di lei padre «the various ways he wanted me». Vivida l'immagine della giovane ragazza quindicenne così ingenua da affrettare la propria maturità³³, ben attualizzata l'angoscia di Deianira (νυμφείων ὄκνον / ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλὶς γυνή, vv. 7-8) in un'immagine di sofferenza adolescenziale con disturbi alimentari («I ran up to my room. Locked the door. Stopped eating»). L'ingresso telegraficamente salvifico di Ercole nella vita di Deianira (ἀσμένῃ δέ μοι, v. 18) si colora di un tocco di amorevole delicatezza: Amelia dice d'essersi ritrovata a diciott'anni sposata ad «un soldato», che è «the only man / who has ever remembered the colour of my eyes». Crimp introduce sottilmente un elemento simbolico assente in Sofocle: un cuscino bianco, che Amelia cita nella sua rievocazione del matrimonio e – secondo precisa indicazione scenica – tiene fra le braccia mentre pronuncia il monologo: immagine di purezza e tenerezza di una semplice vita matrimoniale, ma anche futuro strumento della tragedia. Rispetto ai figli avuti da Ercole e Deianira (Soph. *Tr.* 31), Crimp semplifica e imborghesisce il quadro familiare con un solo figlio; conserva la già citata metafora del padre come contadino che non visita il proprio raccolto; inserisce un

³⁰ I primi versi delle *Trachinie* abbondano di termini afferenti alla sfera semantica del lutto, della sofferenza e del timore: v. 5: [αἰὸν] δυστυχῆ τε καὶ βαρύν; vv. 7-8: ὄκνον / ἄλγιστον; v. 16: δύστηνος αἰεὶ κατθανεῖν ἐπηυχόμεν; v. 24: φόβω; v. 25: ἄλγος; v. 28: ἐκ φόβου φόβον; v. 30: πόνον; v. 37: ταρβήσασ' ἔχω; vv. 41-2: πικρὰς / ὠδίνας; v. 43: τι πῆμα; v. 46: τι δεινὸν πῆμα.

³¹ Ciò è per altro coerente con una precisa scelta drammaturgica (e, più in generale, umanistica) di Martin Crimp, il quale dichiarò: «I was careful that no woman should appear as a victim. [...] All the women are strong characters and it is the men, who at first appear stronger, that have to struggle» (USHER 2005).

³² Curiosa anche la valenza metateatrale dell'utilizzo di *part* e *play*: come accadrà anche in altre sezioni del dramma, Crimp si diverte a scalpellare un po' della quarta parete e a coinvolgere attivamente gli spettatori con un approccio straniante quasi brechtiano.

³³ «In the very short skirt / and the very high-heeled agonishing shoes / I had begged to be allowed to wear» (CRIMP 2004, 7).

particolare attualizzante breve ma denso di significato: Amelia, a causa della maternità in giovanissima età, ha dovuto interrompere i suoi studi universitari. Il sacrificio è condizione inalienabile sia di Deianira sia di Amelia, ma la subalternità al marito e all'*oikos* per la donna greca è naturale, per quella moderna no.

Il soldato è ora generale, anzi "il Generale", del quale non si dirà mai il nome nell'intero dramma: una scelta spersonalizzante che limita la profondità individuale del personaggio entro i limiti del ruolo, favorendone la categorizzazione e la valenza di simbolo tipologico. Il Generale è via da casa:

con lo scopo – l'apparente scopo –
di sradicare il terrore: non capendo
che più egli combatte il terrore
più crea terrore
e persino invita il terrore – che non ha palpebre
nel suo stesso letto

Il *terror* che occorre *eradicate* è chiaramente la minaccia terroristica. Fin dal principio, Crimp svela il secondo ipotesto utilizzato per la stesura dell'opera: *L'Esprit du Terrorisme* di Jean Baudrillard³⁴. Questo saggio riflette sul mondo all'indomani dell'attentato alle Twin Towers e formula alcune riflessioni alle quali Crimp dà forma nel dramma. Baudrillard riconosce nell'attacco al World Trade Center l'evento spartiacque della storia contemporanea, capace di cambiare le regole nei rapporti mondiali. Il sociologo francese afferma che sia il sistema di potere vigente ad alimentare gli elementi (in questo caso, i terroristi) che mirano alla sua stessa distruzione. Questo ordine mondiale, del tutto sbilanciato, ha costretto i suoi oppositori a «cambiare le regole del gioco» e renderle «più feroci»³⁵. Dietro il terrore non c'è un'ideologia, quanto la volontà di «radicalizzare il mondo tramite il sacrificio, mentre il sistema mira a realizzare il mondo per mezzo della forza»³⁶. Siccome il

³⁴ Sia il testo di Baudrillard, quanto più avanti quello di Girard sono stati riconosciuti come fondamentali nella stesura di *Cruel and Tender* da Edward Kemp (cit. in SIERZ 2013, 206ss.), che lavorò alla produzione originale del dramma.

³⁵ BAUDRILLARD 2002, 405.

³⁶ *Ibid.*, 406.

sistema occidentalizzato proietta una certa visione idealizzata del mondo, i terroristi mirano a farlo collassare tramite un «eccesso di realtà», veicolato da un sacrificio di sé fortemente connotato simbolicamente. Ma i terroristi hanno anche altre caratteristiche; ad esempio, si sono appropriati delle armi più potenti del potere dominante per usarle contro di lui: soldi, finanza, tecnologie, media. Inoltre, essi sono integrati nella società che vogliono distruggere, cellule dormienti in attesa di attivarsi per vendicarsi del potere che li ha umiliati. L'immagine mediatica, anche quando racconta della repressione del terrore, è essa stessa parte del terrore perché ne porta avanti il medesimo spettacolo. Inoltre, la repressione del terrore ha finito per fondarsi su «un globalizzato stato di polizia di controllo totale»³⁷, fondato su restrizioni e censure, molto vicino agli ideali di una società fondamentalista che ai principi di libertà che vorrebbe difendere. Il rimedio a questa situazione non può essere certo la guerra, «con lo stesso diluvio di forze militari, informazioni fantasma (*spook information*), inutili bombardamenti a tappeto, patetici ed ipocriti discorsi, sviluppo tecnologico e campagne di disinformazione (*intoxication campaigns*)»³⁸ [...]. La guerra è diventata l'estensione dell'assenza di politiche con altri mezzi»³⁹.

Ad operazioni concluse, sul Generale – l'eroe civilizzatore – pendono accuse di «war crimes», in particolare dell'assassinio di un civile⁴⁰. Amelia ed il figlio vivono perciò in una *temporary home* suburbana, intimati di non rilasciare dichiarazioni alla stampa, mentre il Generale è stato portato via «in un'auto nera / con vetri neri ai finestrini» e da più di un anno⁴¹ la moglie non ha sue notizie.

³⁷ *Ibid.*, 414.

³⁸ Ritroviamo tutti questi elementi di una perversa e fallimentare lotta contro il terrorismo nella scena in cui Jonathan racconta della campagna africana del generale (CRIMP 2004, 205s.), oltre che in altri punti del dramma.

³⁹ BAUDRILLARD 2002, 415.

⁴⁰ Annota assai opportunamente STAFFORD 2012, 244 che questa ambiguità di fondo tra eroe civilizzatore uccisore di mostri e uomo di eccessi (auto)distruttivi è una caratteristica centrale del mito di Eracle e ne ha decretato anche il fascino ed il successo. Su Eracle come eroe-bestia, cfr. anche SEGAL 1975, 172ss.

⁴¹ Anche in questo caso, la perfetta corrispondenza con i «quindici mesi» delle *Trachinie* (vv. 44-5) è tanto più considerevole quanto meno necessaria.

L'angosciato monologo è interrotto dalla Governante (*Housekeeper*), che è stata nel frattempo intenta a pulire la stanza. La Governante corrisponde alla Nutrice sofoclea, ma con una psicologia ancora più piatta perché insieme all'Estetista e alla Fisioterapista (ça va sans dire, non presenti nel modello greco) deve costituire il surrogato del Coro⁴². Inoltre, l'*Housekeeper* è personaggio molto meno rispettoso ed empatico verso Deianira/Amelia della Nutrice, la quale, oltre a rimarcare il suo ruolo sociale subalterno⁴³, si mostrava mossa da sincera preoccupazione per le condizioni in cui versava la padrona⁴⁴. La Governante di Crimp è un'impicciona e si permette di asserire che James (= Illo) alla sua età dovrebbe fare qualcosa, dato che né studia né lavora⁴⁵: ad esempio, andare in cerca del padre. Non è premura, quanto piuttosto il mero scalzare Amelia dalle sue prerogative materne⁴⁶.

Il personaggio di James (= Illo) mostra in pochi tratti tutta la differenza rispetto al modello. Illo potrà essere inesperto ed ingenuo, ma è un figlio devoto, che volentieri e con sollecitudine si mette alla ricerca del padre quando apprende che su di lui grava il pericolo di un oscuro oracolo⁴⁷. James è un teenager viziato ed indolente⁴⁸, in conflitto con l'autorità dei genitori: tratta con sufficienza la madre, risponde con insolenza ai rimproveri ed è

⁴² La scelta di Crimp di svuotare questi personaggi da ogni interiorità si nota anche dal fatto che nella stesura originale esse non avevano neppure un nome, ma erano indicate solo con dei numeri (ESCODA AGUSTÍ 2013, 238).

⁴³ Vv. 52-3: εἰ δίκαιον τοὺς ἐλευθέρους φρενοῦν / γυνώμαισι δούλαις.

⁴⁴ Vv. 49-51: πολλὰ μὲν σ' ἐγὼ / κατείδον ἦδη πανδάκρουτ' οἰύματα / τὴν Ἡράκλειον ἔξοδον γοωμένην.

⁴⁵ Un altro riferimento attualizzante ad uno dei grandi problemi sociali del mondo di oggi, i cosiddetti NEET (acronimo per *Not in Education, Employment or Training*). Sull'attualità del fenomeno, si veda ROSINA 2015.

⁴⁶ Ciò emerge con chiarezza successivamente (CRIMP 2004, 9-10) quando per due volte la Governante riprende James per i modi con i quali si rivolge alla madre («don't you dare talk to your mother like that») venendo per due volte ripresa con cordiale severità dalla stessa Amelia («keep out of it»), che deve rimmetterla al suo posto e riaffermare il proprio ruolo.

⁴⁷ Cfr. vv. 86-7; 90-1: ἀλλ' εἶμι, μήτερο: εἰ δὲ θεσφάτων ἐγὼ / βᾶξιν κατήδη τῶνδε, κᾶν πάλαι παρῆ [...]. νῦν δ' ὡς ξυνίημι, οὐδὲν ἐλλείψω τὸ μὴ / πᾶσαν πυθέσθαι τῶνδ' ἀλήθειαν πέρι.

⁴⁸ Cfr. CRIMP 2004, 9: la didascalia d'ingresso del personaggio è *James appears, reluctantly* e la prima battuta – ben più che stereotipata – è «What is it, Mum? I'm busy».

fortemente contrario all'idea di partire alla ricerca del padre per Gisenyi, al confine tra Ruanda e Congo, cioè «a war-zone» dove si dice che il Generale sia, intento ad intraprendere una qualche spedizione militare⁴⁹. Dopo aver opposto una serie di rifiuti, spinto a forza dalle due donne, persino con un ricatto affettivo («don't you love your parents, James?»), il giovane sarà mandato a prendere un aereo con una «visa» e, soprattutto, l'elemento simbolico ricorrente, cioè un cuscino. Ma nel dialogo con James emerge anche un altro *leitmotiv* del dramma, quando Amelia esige che il figlio la guardi negli occhi mentre lei gli parla⁵⁰. Sarà una richiesta ricorrente di Amelia anche ad altri personaggi durante la storia⁵¹: l'impressione è che – al di là delle *good manners* convenzionali – in pochi concedano ad Amelia il rispetto dovuto ad un essere umano e nessuno l'aiuti o la sostenga davvero.

Rispetto alla Deianira sofoclea, l'Amelia di Crimp è ancora più sola, forte e disperata.

3. *Quel che resta del coro*

Uno degli argomenti di maggior discussione tra Crimp e Bondy durante la stesura della pièce riguardò la natura, il carattere e la funzione del coro all'interno del dramma contemporaneo⁵². Di questo nodo resta impronta in *Cruel and Tender*. Crimp mantiene la funzione strutturale (di cerniera tra gli episodi e di dialogo con i personaggi) senza incorrere nella forzatura antiquaria di riproporlo *in toto* come nella tragedia antica e adotta soluzioni

⁴⁹ Sottolineerei ancora l'incredibile adesione al modello di Crimp su particolari assolutamente periferici. La battuta «and is attacking or is about to attack the camp or the city» ricalca la sfasatura temporale del testo sofocleo: vv. 74-5: Εὐβοῖδα χώραν φασίν, Εὐρύτου πόλιν, / ἐπιστρατεύειν αὐτὸν ἢ μέλλειν ἔτι.

⁵⁰ CRIMP 2004, 9: «Look at me when I talk to you. (Slight pause.) I SAID WILL YOU PLEASE LOOK AT ME».

⁵¹ Cfr. CRIMP 2004, 25: «Will you please look at me when I talk to you?».

⁵² Cit. in SIERZ 2013, 206. Crimp sosteneva che la difficoltà nell'inserire un coro nel teatro contemporaneo fosse legata al fatto che viviamo in una «society of individual units» (LAERA 2011, 222).

diversificate ed ingegnose⁵³. Al posto della parodo c'è, in apertura della seconda scena, una dialogo sticomitico tra le due "coreute", cioè una Fisioterapista (Physiotherapist) intenta a massaggiare la schiena di Amelia, ed un'Estetista (Beautician) che le sta completando la pedicure. Il dialogo, che ha forti tratti comici⁵⁴, riprende della parodo sofoclea quasi⁵⁵ unicamente la prima antistrofe⁵⁶ e, in particolare, i versi 108-111: εὐμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσιν ὁδοῦ / ἐνθυμίῳις εὐναῖς ἀναν- / δρώτοισι τρῦχεσθαι, κακὰν / δύστανον ἐλπίζουσιν αἴσαν («nutrendo memore ansia per il viaggio del marito si consuma nell'inquieto letto privo dello sposo, aspettando misera una sorte terribile»). Le due donne discutono del malessere di Amelia inframezzando parole della donna («says she's not sleeping») ed opinioni personali: entrambe hanno interiorità troppo piatte e grette per poterla capire davvero⁵⁷. Nessuna delle due può fornire ad Amelia alcun reale conforto umano, ma neppure una sincera amicizia: all'inizio della prima scena della seconda parte (CRIMP 2004, 31-32) le due professioniste forniranno i medesimi servizi ed elargiranno le stesse facezie alla sostituta di Amelia, cioè Laela. Rispetto al testo di Sofocle, questo pseudo-coro non è per nulla (o comunque, lo è solo come mera apparenza) empatico con la protagonista⁵⁸, ma

⁵³ Una breve ma accurata analisi sul trattamento del coro classico in *Cruel and Tender* si trova in CAPITANI 2011a, 109.

⁵⁴ Un po' come avviene tra alcuni personaggi secondari nei drammi shakespeariani.

⁵⁵ Della complessa ed affascinante simbologia del sole presente nella parodo sofoclea (sulla quale, fondamentale HOEY 1972) resta in Crimp unicamente traccia nella battuta dell'Estetista (p. 12): «She waits for the light», con riferimento alle notti insonni di Amelia.

⁵⁶ Ad esempio, la battuta dell'Estetista «she's like a bird in a box» (CRIMP 2004, p. 12) è un'altra puntualissima citazione sofoclea (οἶά τιν' ἄθλιον ὄρνιν, v. 105).

⁵⁷ La Fisioterapista, in particolare, è chiusa unicamente nel suo mondo: Amelia deve rilassarsi e fare più ginnastica, così arriverà stanca alla sera e potrà dormire bene. Più vicina alla verità l'Estetista, che però si limita a frasi di disarmante banalità («She's depressed: she misses her husband», p. 12), prima di chiudersi anche lei nel proprio mondo: «Don't move, Amelia, it's still wet» (con riferimento allo smalto delle unghie).

⁵⁸ Nella versione italiana diretta da Antonio Syxty la distanza e l'estraneità del coro dalle vicende dei protagonisti è amplificata dalla scelta drammaturgica (non apprezzata da Crimp) di far vedere le tre donne solo proiettate su uno schermo a led, mai realmente in scena. (Cfr. LIETTI 2011 e VERCESI 2011).

svolge il compito di fare di lei (o di Laela: è totalmente sovrapponibile) una buona moglie, curandone l'aspetto fisico e la presenza. Questi personaggi piatti – essenzialmente comparse – servono per gettare in scena il mondo dell'apparenza, dell'esteriorità, della moda, della vuota forma (altra tematica cara a Crimp, che così può isolare ancora di più i personaggi a tutto tondo nella loro solitudine interiore ed incomunicabilità).

L'inizio della prima scena della seconda parte coincide, perciò, con il primo stasimo, cioè l'inno alla potenza di Afrodite. Come detto, Crimp ricostruisce una scena speculare⁵⁹ a quella dell'inizio della scena seconda della prima parte, con l'Estetista e la Fisioterapista intente non solo a somministrare alla nuova moglie del Generale un trattamento di bellezza, ma anche, poiché sta ancora imparando la lingua, ad aiutarla a leggere una rivista. Questo «woman's magazine» fornisce precise ed esplicite indicazioni su come migliorare il sesso di coppia: Laela studia come conquistarsi ancor di più i favori del Generale così da ottenerne dei vantaggi⁶⁰. Crimp sortisce così tre effetti in una sola scena: concretizza visualmente la sostituzione in cui è già incorsa Amelia, traduce l'esaltazione dell'*eros* sofoclea in termini più moderni, più cinici e più crudi, e contribuisce a disegnare un affresco di grettezza umana.

⁵⁹ A scanso di equivoci, la didascalia iniziale recita: «Laela, exactly like Amelia in the earlier scene, is being given beauty treatment by the Beautician and Physiotherapist» (CRIMP 2004, 31).

⁶⁰ In due battute, lo spregiudicato e cinico opportunismo della giovane ma già esperta Laela risalta alla perfezione: [LAELA, alle due donne]: «Pensi che mi comprerò questo vestito?». FISIOTERAPISTA: «Solo se sei carina [nice] con lui». Laela: «Oh, io sono sempre carina con lui». (CRIMP 2004, 32). La critica teatrale Sanja Nikcevic (cit. in HARDWICK 2015, 50) ha aspramente criticato la scelta di Crimp di mostrare una vittima di guerra come Laela in queste vesti, in quanto l'effetto sul pubblico sarebbe quello di mostrare che «the victim is consumer and not human» e, più in generale, questa caratterizzazione è stata vissuta con ilarità in Gran Bretagna ma con «disgust» a Zagabria, «where the wounds caused by the Balkan atrocities of the 1990s were still raw» (HARDWICK 2007, 360). Ma si veda, per contro, la riflessione di PAILLARD 2020: «Re-stagings of Classical drama sometimes still use ancient secondary characters as a way of sending a message to the modern audience. A good example is the way in which the war captive is treated in the 2004 staging of Martin Crimp's *Cruel and Tender* [...]. By showing her as seductive and manipulative, the play encourages the audience to reflect on some modern prejudices».

Ma Crimp adotta anche altre soluzioni di riscrittura delle sezioni corali. Il secondo stasimo sofocleo, sostanzialmente un inno propemptico per il ritorno dell'eroe, è sostituito dalle note di *I Can't Give You Anything But Love* della cantante jazz-blues Billie Holiday⁶¹, attraversata da un sentimento di attesa («scheme a while dream a while / we're sure to find / happiness and I guess / all those things you've always pined for / [...] till that lucky day») analogo a quello dello stasimo sofocleo; la canzone, inoltre, con il suo titolo così antifrastico al dono avvelenato, è scelta di profonda ironia tragica. La medesima canzone ritorna anche echeggiata nella sezione iniziale della terza parte del dramma (CRIMP 2004, 56), quando il Generale – fuori scena⁶² – «canta/parla senza espressione» ed intona il testo di Billie Holiday. L'azione avviene in corrispondenza di quello che dovrebbe essere il quarto stasimo sofocleo. Che sia una sorta di stasimo-fantasma oppure no, la profondità di significato, anche metatestuale, di questa scelta chiama il pubblico ad interrogarsi sulle misteriose corrispondenze tra i personaggi di Amelia e del Generale. Un'altra canzone di Billie Holiday, *My Man*⁶³, era stata usata da Crimp nella scena seconda della prima parte (CRIMP 2004, 16), in corrispondenza del peana che Sofocle fa intonare per propiziare il ritorno di Eracle (vv. 205-24).

L'ultima soluzione, attuata in corrispondenza del terzo stasimo, è invece il delirio suicida di Amelia, in forma di monologo e pseudo-dialogo con Laela. Di questo parleremo più tardi.

⁶¹ La scelta della voce graffiante, soffertissima e seducente, piena di crepature, a metà fra canto e recitato di Billie Holiday (cfr. Russo 2015), così come le sonorità rétro e malinconiche della sua musica meriterebbero un approfondimento apposta che qui non è possibile.

⁶² Nella produzione originale, però, la scelta drammaturgica era di tenere fin dall'inizio il Generale in scena, addormentato. (CRIMP 2004, 56n.). Ciò implicherebbe una ripresa molto precisa del testo sofocleo, in cui la "scena del sonno di Eracle" ha per altro una pregnanza particolare perché sarebbe un'imitazione della medesima scena dell'*Eracle* di Euripide (cfr. REINHARDT 1933, 71 sgg.).

⁶³ Il testo racconta di un amore sofferto («all my life is just despair») per un uomo tutt'altro che integerrimo («two or three girls has he / that he likes as well as me [...] he isn't good, he isn't true / he beats me too»), ma un amore totalizzante e che vorrebbe fiorire in un sogno di felicità familiare («I just like to dream / of a cottage by a stream / with my man / where a few flowers grew / and perhaps a kid or two»).

4. Mutazione dei personaggi secondari

Il lungo monologo di Deianira che apre il primo episodio (vv. 141-77) è ripreso da Crimp con un lungo monologo di Amelia (pp. 13-14) che interrompe le chiacchiere tra l'Estetista e la Fisioterapista. Deianira riconosceva al coro il tentativo di partecipare al suo dolore e gli augurava di non provarlo mai (ὥς δ' ἐγὼ θυμοφθορῶ, / μήτ' ἐκμάθοις παθοῦσα νῦν τ' ἄπειρος εἶ, vv. 142-3). Amelia è cortese, ma lapidaria: «Please. Stop now. Don't try and sympathise». I vv. 144-52 sofoclei dipingono un quadro idilliaco dello stato di *parthenìa* ed uno ben più fosco dello stato di moglie e madre, segnato dall'affanno per il marito ed i figli. Le scelte lessicali di Crimp sono, ancora una volta, molto crude e dipingono una situazione di rapporto uomo-donna terribile: i figli sono «tiny terrorists», le ragazze hanno a che fare con

questi ragazzi che ti vengono a prendere nelle tue notti libere
e ti accompagnano in auto in camicie stirate dalle loro madri
alla multisala più vicina
o indietro ai loro monolocali che si affacciano
sui carrelli allineati nel parcheggio del supermercato
per il goffo sesso che hanno letto sulle riviste⁶⁴

mentre le mogli incorrono in «uomini le cui menti sono vuote / che ti fottono [*fuck you*] nel mondo in cui fottono il nemico – / intendendo con la stessa tenerezza»⁶⁵. La battuta è interessante non solo per le violente soluzioni espressive, ma anche perché evidenzia

⁶⁴ «These boys who collect you on your nights off / and drive you in shirts ironed by their mothers / to the nearest multiplex / or back to their one-room flats that look out over / the lined-up trolleys in the supermarket car park / for the inept sex they've read about in magazines» (CRIMP 2004, 13).

⁶⁵ «Men whose minds are blank / who fuck you the way they fuck the enemy – / I mean with the same tenderness». Può essere utile confrontarla con una battuta del film *Savages* (2012) di Oliver Stone, tratto dall'omonimo romanzo di Don Winslow del 2010. La protagonista, Ophelia, riguardo alla propria storia d'amore con l'ex soldato Chon, dice: «Chon is a killer. Two tours: Iraq, Afghanistan. And he came back with a lot of cash, but *no soul*. He's always trying to *fuck the war out of himself*» (corsivi miei). Difficile pensare ad un richiamo diretto tra i due testi. Più facile che entrambi si richiamino ad un *tòpos* comune (che non saprei individuare) secondo il quale un approccio sessuale molto aggressivo, così come un vuoto interiore, sia il contrassegno di alcuni reduci.

una delle scelte di Crimp, ovvero di aumentare moltissimo gli accenni alla sessualità all'interno del dramma rispetto al modello sofocleo⁶⁶. Successivamente, il tono di Amelia si addolcisce, domanda scusa per essere stata crudele con le due donne e informa loro dell'oggetto della sua preoccupazione: nelle *Trachinie* si tratta di «un'antica tavoletta incisa» (παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην, v. 157), in *Cruel and Tender* sono «papers [...] found in a drawer». È il testamento dell'eroe partito, ma nel modello sofocleo vi sono segnalati correttamente le partizioni di eredità per moglie e figli (insieme all'indicazione che – se non fosse tornato entro un anno e tre mesi – ciò significava che era morto), mentre nella riscrittura di Crimp il testamento nomina come unico beneficiario di tutti i beni il solo figlio James, senza lasciare nulla ad Amelia (che commenterà opportunamente: «Tutto questo ridicolo documento sembra essere scritto / come se io non esistessi più»).

Il prosieguito della seconda scena traduce abilmente⁶⁷ il resto del primo stasimo, articolandosi sul medesimo «gioco del mes-

⁶⁶ SIERZ 2013, 65 ricorda che la scenografia originaria prevedeva «a marble relief of Pan copulating with a goat». Tuttavia, è possibile che Crimp si limiti a far affiorare qualcosa che in Sofocle è ben presente ma celato sotto la superficie delle parole. Scrive ad esempio SEGAL 1975, 183: «Sia Eracle sia Deianira hanno introdotto nell'*oikos*, nel regno ben regolato della vita familiare civilizzata, un eccesso di sessualità, che l'*oikos* non può sopportare», cioè Iole ed il filtro del sangue di centauro.

⁶⁷ Certamente crimpiana è la riconversione dei personaggi dei due messaggeri, di cui si parlerà nelle prossime righe, oltre che una certa libertà nell'architettura delle battute, con disarticolazione e frammentazione del testo sofocleo in scambi molto più sticomitici. Ma emergono, di nuovo, anche riprese molto precise del modello. A esempio, il v. 192 (Αὐτὸς δὲ πῶς ἄπεισιν, εἶπερ εὐτυχεῖ) contiene la domanda di Deianira che il vecchio messo fraintende: la donna chiede del marito, ma le viene risposto riguardo al messaggero Lica che «tutto il popolo dei Mali, standogli attorno, gli pone domande» (κύκλω γὰρ αὐτὸν Μηλιεὺς ἅπας Λεῶς / κρίνει παραστάς, vv. 194-5). Si tratta di un equivoco, che Deianira lascerà cadere nel vuoto, in quanto spinta «a cedere a una lunga e maturata abitudine di frustrazioni» (PADUANO 1982, 355 n. 16). CRIMP (2004, 15) riprende il medesimo *misunderstanding* tra Amelia, che chiede «But why isn't he here?» e si sente rispondere da Richard (= Messaggero) che Jonathan (= Lica) «he's taking questions» (con i giornalisti di una *press conference* in luogo del popolo dei Mali). Però, a differenza di Deianira, Amelia pretende chiarezza e risolve l'equivoco. Da questo, come da altri particolari nel corso del dramma, risulta chiaro che la rielaborazione di Crimp della protagonista femminile miri a rendere il personaggio più attivo, volitivo e combattivo rispetto al modello sofocleo.

saggero di verità e del messaggero di menzogna»⁶⁸ di Sofocle, ma non nella forma di «una sorta di pantomima sofisticata»⁶⁹, bensì prestando a Crimp la possibilità di mettere in scena il confronto tra l'informazione veritiera del giornalismo d'inchiesta e l'informazione manipolata e compiacente filogovernativa. In luogo del Vecchio messaggero troviamo Richard, «a man in his fifties with a greying beard», giornalista, conoscente di Amelia e forse l'unico tra i personaggi della pièce a nutrire una forma di sincera tenerezza verso la donna. Il giornalista la informa che il Generale è vivo e che tra non molto tornerà a casa. Amelia, prima colta da pianto, chiede ad un esterrefatto Richard di ballare con lei, perché è passato molto tempo da quando l'ha fatto per l'ultima volta. Danzano sulle note e le parole di *My Man* di Billie Holiday e su quelle note, senza essere introdotto ma dando indicazioni alla Governante di spegnere la musica, entra Jonathan (=Lica), il personaggio maggiormente manipolato e ricodificato rispetto al modello. Nella rielaborazione di Crimp è un ministro, diretto superiore del Generale e punto di collegamento tra lui ed Amelia (con la quale ha avuto una storia d'amore, in passato, nonostante Jonathan abbia una moglie, Kitty). Lica, portatore del falso messaggio, viene riplasmato da Crimp nella figura di un politico, laddove, per contrasto, il Messaggero veritiero, Richard, diventa un giornalista. Rispetto al Lica sofocleo in Jonathan è enormemente accentuato il carattere ambiguo, immorale e manipolatorio: è il manifesto della fenomenologia del Potere, della sua mistificazione mediatica della realtà e degli altri mezzi ingannatori (verbali e comportamentali) di cui si serve. Rispetto a Lica, che mente e poi, scoperto, racconta la verità (vv. 472-89), Jonathan vive di menzogne (persino all'interno della sua stessa vita matrimoniale), tanto che la stessa Amelia (diversamente da Deianira) sa fin dal principio che il ministro non è sincero («Certo che sta mentendo – è la guerra – è il suo lavoro / mentire», CRIMP 2004, 23).

⁶⁸ TONELLI 2018, 535.

⁶⁹ TONELLI 2018, 535. Invece, «tutto l'armamentario della critica delle fonti di stampo tucidideo» che ROSELLI 1982, 21 riconosce nella controversia tra i due messi è certamente più prossimo alla versione crimpiana.

Lo stuolo di schiave di Ercole si semplifica in due soli personaggi, presentati come vittime di guerra⁷⁰, «gli unici apparenti sopravvissuti» all'assalto delle truppe del Generale. Naturalmente c'è la diciottenne Laela (= Iole) che, come si vedrà, non è affatto il *kòphon pròsopon* sofocleo. Quel ruolo, invece, è ereditato dall'altro personaggio, Edu, all'inizio presentato da Jonathan come il fratellino di sei anni di Laela. Il personaggio, invenzione di Crimp non presente nelle *Trachinie*, introduce un'altra tematica cara al drammaturgo inglese: la violenza esercitata sull'infanzia⁷¹ come specchio della decadenza dell'umanità.

La *rhesis* di Lica⁷², spezzata in due segmenti, viene nel complesso conservata, benché tramutata nel lungo resoconto di guerra che Jonathan tesse ad Amelia, mischiando la reticenza del linguaggio politichese, l'efferato cinismo di una machiavellica *Realpolitik* e un tono di superiorità patriarcale che Amelia controbatte con fierezza⁷³. Il sunto è che l'operazione è stata un successo e che il Generale ha rintracciato e sgominato un campo di reclutamento di terroristi situato nella città di Gisenyi (= Eca-

⁷⁰ Si può certo ravvisare in questa metamorfosi da bottino di guerra a rifugiati per motivi di guerra (ma una guerra voluta e combattuta dagli occidentali che poi vorrebbero fornire assistenza alle vittime) una critica di Crimp alla retorica perbenista ed ipocrita di chi prima bombarda e poi promuove iniziative umanitarie. (Si leggano le parole di Jonathan, secondo il quale il Generale, dopo aver compiuto il massacro del loro paese, ha chiesto al Ministro di portare a casa sua i due ragazzi «to remind us – to remind each one of us – of our common – I hope – humanity» [CRIMP 2004, 20]).

⁷¹ Durante la stesura di *Cruel and Tender* Crimp ha collezionato immagini di bambini-soldato (SIERZ 2013, 63ss.), e di questa perversione dell'infanzia resta traccia in un memorabile scambio di battute tra Amelia e Laela (pp. 33-4), in cui la ragazza africana dice che i bambini devono imparare a combattere e uccidere, mentre Amelia inorridisce al solo vedere Edu arremgiare con una pistola giocattolo.

⁷² Il discorso di Lica e il resoconto di Jonathan si allineano anche ad un livello più sotterraneo, in quanto in entrambi i casi si tratta dell'espressione di un giudizio sul mondo «perfettamente consentaneo con la morale tradizionale» e che «può essere accolto in maniera non traumatica: esprime una visione del mondo apparentemente solida» (ROSELLI 1982, 17). Le menzogne e le manipolazioni del politico rispondono all'opinione diffusa, al senso comune. Ma, come le parole di Lica, sono destinate a risultare inconsistenti. La realtà è molto più terribile ed inaccettabile.

⁷³ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 244: «The sexism – or patriarchal oppression – that characterizes Jonathan's and the General's relationships with their wives is represented as a consequence of the larger late capitalist system, which encourages vanity ad self-aggrandizement».

lia), gestito da un certo Seratawa (= Eurito). Molti di essi erano bambini-soldati. Per ordine del governo – e in particolare di Jonathan – allo scopo di «sradicare il terrore» (*root out terror*) non sono state applicate le normali convenzioni internazionali e Gisenyi è stata ridotta in cenere tutti i suoi abitanti. Laela ed Edu sono stati ritrovati nella polvere della città ed il Generale li ha voluti accogliere in casa propria. Rispetto a queste due vittime Amelia mostra la medesima sollecita empatia che prova Deianira verso le schiave d'Ecalia: li accoglie in casa, si interessa della loro salute emotiva e domanda quali storie amino leggere. L'istinto di Amelia ricerca l'umanità dei due ragazzi, che la fredda razionalità di Jonathan ignora. Per il loro silenzio iniziale alle domande di Amelia, che Sofocle aveva giustificato come conseguenza della disgrazia patita (vv. 322ss.), Crimp trova una spiegazione più prosaica e credibile nella barriera linguistica.

Nel testo Sofocleo, la rivelazione dell'inganno operata dal vecchio nunzio aveva luogo nella diretta prosecuzione dell'episodio; Crimp opta per collocarla nella scena successiva, ambientata in piena notte, a lume di torcia, ma ne mantiene pressoché intatto l'intero contenuto⁷⁴. Richard, ubriaco, svela ad Amelia i nomi dei due ragazzi ed il fatto che la distruzione della città sia stato un pretesto perché il Generale avesse Laela, di cui si era invaghito. Simmetricamente⁷⁵ alla drammaturgia sofoclea, Amelia otterrà – con l'aiuto di Richard – un'ammissione da parte di Jonathan, molto più faticosa, scarna e frammentaria rispetto a quella offer-

⁷⁴ Anche qui, oltre alle analogie linguistiche che abbiamo ravvisato in precedenza (la metafora del fuoco amoroso), è notevole la voluta ripresa del concetto cardine sofocleo: i vv. 364-5 (κτείνει τ' ἄνακτα πατέρα τῆσδε καὶ πόλιν / ἔπερσε) sono resi come «he is prepared to murder not just the father, but the inhabitants of an entire city» (CRIMP 2004, 24). L'eccesso sproporzionato tra il desiderio e l'azione è reso in entrambi i casi con la duplice immagine dell'uccisione del padre e della distruzione di un'intera città. L'intensità del momento viene espressa dalla scelta del presente storico drammaticizzante.

⁷⁵ Sottolineo un'altra ripresa testuale importante: il v. 402 (οὐτος, βλέψ' ὦδε) è reso da Crimp come «Will you please look at me when I talk to you?». Nel modello a parlare è Ἄγγελος, mentre nella ripresa la battuta è posta direttamente in bocca ad Amelia. Le ragioni sono due: aumentare l'importanza e l'azione della protagonista nell'interrogatorio del messaggero bugiardo e costruire un richiamo alla stessa richiesta formulata da Amelia al figlio (CRIMP 2004, 9).

ta dal Lica sofocleo (vv. 472-89). Crimp conserva anche il lungo monologo di Amelia (pp. 27-28), costruendolo con una più violenta carica espressiva⁷⁶ ma su temi analoghi a quelli di Deianira (vv. 436-69): è abbastanza matura da sapere che gli uomini (ed il suo, in particolare) hanno amanti⁷⁷ e preferisce conoscere la verità, per terribile che sia. Il monologo si conclude con una bella frase, invenzione di Crimp: «I happen to believe that love and truth / are the same thing». Nel mondo 'diplomatico' di Jonathan, dire la verità è un'imperdonabile forma di indiscrezione, e lo sconvolge («Your indiscretion appals me»).

Mentre l'episodio sofocleo si chiudeva con l'apparente ristabilimento dell'ordine (Deianira accetta la situazione per non scontrarsi con la volontà degli dei e promette uno scambio di doni), Crimp aumenta ulteriormente il crescendo drammatico emotivo con una trovata scenica d'impatto: il Generale chiama Jonathan al telefono, Amelia pretende di parlare con il marito ed il ministro le risponde che lui chiede di parlare con Laela. Nella produzione originale⁷⁸, l'effetto era anche più forte: Amelia strappava il telefono a Jonathan ed il pubblico poteva sentire la voce del Generale chiamare Laela e apostrofarla come «sweetheart». È la perfetta connessione con la scena che apre la seconda parte, cioè la sostituzione tra Laela ed Amelia attraverso le pratiche cosmetiche per la giovane africana. Crimp provvede poi a sostituire opportunamente la prima parte del lunghissimo monologo di Deianira (vv. 531ss.), che costituisce la quasi interezza del secondo episodio, con un serrato scontro verbale tra Amelia e Laela,

⁷⁶ Amelia minaccia Jonathan che, se la chiamerà nuovamente «distressed» o la chiamerà per nome per tranquillizzarla, gli «cucirà la bocca con filo spinato» (*stuff your mouth with barbed wire*), perché trova che il suo modo di parlare sia «un'atrocità che fa sembrare lo strappare il cuore di un uomo quasi umano». In seguito afferma di preferire la verità anche se essa è «come aver la mia faccia spruzzata con acido» (*like having my face sprayed with acid*). Alla fine, dice a Jonathan di aver rivelato della loro relazione al Generale la sera stessa in cui il tradimento aveva avuto luogo.

⁷⁷ È pur vero che, se nella formulazione sofoclea Deianira costruisce una riflessione teorica sulla potenza di Eros, nella riscrittura di Crimp è più che altro la complicata storia matrimoniale tra due persone che si tradiscono vicendevolmente ma perseguono il perverso codice etico di confessarselo reciprocamente.

⁷⁸ CRIMP 2004.

nel quale non solo si palesa la volontà della giovane di prenderne il posto (elemento mai esplicitato in Sofocle), ma si drammatizza anche quel timore di essere spodestata di Amelia che in Sofocle era un moto interno al personaggio di Deianira. Se nella tragedia sofoclea Iole è la tela bianca sulla quale Deianira riverbera le sue paure, la Laela crimpiana parla ed agisce con la sfrontatezza della nuova moglie, confermando ogni timore di Amelia. È però solo quando la ragazza esprime con insistenza l'idea che i ragazzi debbano imparare ad usare le armi ed uccidere che la donna la colpisce, costringendola a lasciare la stanza.

Di fronte al "coro", formato da Governante, Estetista e Fisioterapista, Amelia pronuncia quindi il monologo (CRIMP 2004, 34-6) necessario ad introdurre la pozione amorosa che si rivelerà poi un veleno mortale. Questo è un punto imprescindibile del dramma, per il quale però per coerenza Crimp non poteva utilizzare il sangue di un centauro. Ha richiesto molto tempo e lunga riflessione la trasformazione della veste intrisa del sangue di Nesso in un cuscino (del cui simbolismo abbiamo parlato in precedenza) con all'interno una fiala contenente un'arma batteriologica⁷⁹, una sorta di droga psicotropa, sviluppata da un "fidanzato" di gioventù della protagonista, chimico e attivista politico ben oltre i limiti della legalità. La lunga analessi in cui è presentato questo ragazzo, Robert, conosciuto durante una marcia per la pace universitaria, che odiava il marito di Amelia ma era innamorato di lei (benché già incinta), è probabilmente la parte meno credibile dell'intera pièce⁸⁰. Così come lo è la sostanza che lui le regala, il suo «bambino» che ha battezzano *humane*, capace di «togliere la

⁷⁹ HARDWICK 2015, 54 valorizza il significato della relazione tra la magia nel testo sofocleo e la scienza in *Cruel and Tender*. Forse più prosaicamente, Crimp (in SIERZ 2013, 108) era entusiasta dell'idea di utilizzare un tipo di sostanza del tutto analogo alle armi chimiche vietate dalle convenzioni internazionali ma che vengono prodotte e sperimentate da paesi come la Gran Bretagna e gli Stati Uniti. Così l'effetto ironico, ma anche il richiamo (straniante) alla realtà, sarebbe stato massimo.

⁸⁰ Mi conforta in questa opinione CROGGON 2005, laddove altri commentatori (ad esempio, THOMPSON 2005 e BILLINGTON 2004) mostrano di apprezzare l'impegno di Crimp a rimanere fedele al *plot* mitologico originario. Per CAPITANI (2011a, 109) la scelta di Crimp è una soluzione brillante al problema della traduzione da un contesto mitologico ad uno realistico.

voglia di combattere da un soldato / facendo desiderare al soldato un luogo al sicuro / facendogli sentire [...] un assoluto bisogno / dell'amore e della assicurazione / della persona alla quale era più intimo»⁸¹. Invece, quel fluido che all'odorato dell'Estetista sembra profumo e che si trova in un fragile tubetto finisce dentro un cuscino consegnato a Jonathan perché lo porti al Generale, insieme alla notizia che i due profughi sono stati ben accolti⁸² e ad istruzioni precise riguardo al fatto di immergere l'intera faccia nella parte più morbida del cuscino fino a rompere ciò che si trova all'interno. Blandito da una sottile arte di seduzione di Amelia – del tutto assente (e, del resto, non necessaria) in Sofocle – Jonathan parte.

5. Verso la catastrofe

La seconda scena (pp. 39-52) ed il terzo episodio corrono paralleli. Inizialmente Deianira/Amelia racconta agli elementi corali di un *signum* male augurante: tocca al piccolo Edu la fondamentale funzione scenica di sostituire il bioccolo di lana come elemento iniziale dell'agnizione tardiva di Deianira. Quest'ultimo, intriso del sangue di Nesso, si era disfatto; al bambino, che stava armeggiando con il cassetto dei profumi di Amelia e l'aveva rotto, si era per alcuni istanti bloccato il respiro. Amelia/Deianira richiama alla mente come è entrata in possesso della pozione afrodisiaca: Deianira ripassa le raccomandazioni ricevute da Nesso, Amelia si ricorda degli strani amici di Robert, dei loro discorsi violentemente eversivi («overthrow the state / kill the pigs») e di come fossero soliti ridere delle morti di ban-

⁸¹ Tradotto da CRIMP 2004, 36. Messo insieme alla notizia, citata dalla stessa Amelia poche righe prima, che il laboratorio di Robert pullulava di animali per fare da cavia nella produzione di armi, il fatto che la donna possa pensare di utilizzare davvero quella sostanza per riavere il marito si ammanta quasi di ridicolo. A meno che non si opti (come, mi sembra, ESCODA AGUSTÍ 2013, 319 et *passim*) per l'interpretazione secondo la quale il gesto di Amelia è già nelle intenzioni (anche inconscie) violento.

⁸² Anche questo un elemento di precisa adesione all'ipotesto. (Cfr. Soph. Tr. 627-8).

chieri, poliziotti e soldati⁸³. Come Deianira, Amelia teme di aver commesso un'azione orribile ed è invano confortata dal coro. Vi sono però due importanti differenze. Mentre il personaggio di Deianira afferma già a questo punto (vv. 719-22) l'inevitabilità del suicidio eroico se i suoi timori saranno confermati, Amelia ha un timore più vago e nessun disegno autodistruttivo; inoltre, Deianira si limita a sottolineare l'estraneità del coro alla sua situazione (vv. 729-30), mentre Amelia replica più aspramente alle donne che la tacciano di essere stanca affermando che «is exactly what I would *expect* to be told by a person with no imagination»⁸⁴. La protagonista di Crimp non sopporta che gli altri le imprimano una maschera pirandelliana per definirne (e delimitarne) i pensieri e le emozioni.

In quel mentre, ritorna il figlio, la cui funzione scenica è rivelare l'esito del dono materno. Il trattamento di Crimp, però, diverge profondamente dal modello. A differenza dell'aperto disprezzo esposto da Illo fin dai primi versi⁸⁵, James non affronta direttamente la madre ma ha un atteggiamento all'inizio mellifluido e poi passivo-aggressivo: si complimenta per l'abito di Amelia⁸⁶, fa ampi sorrisi (*grins*), millanta il desiderio di mangiare, offre del vino alla madre. L'unico momento di rabbia furiosa è nello scacciare gli elementi del coro dalla stanza. L'aneddoto (CRIMP 2004, 45-6) con la quale James riferisce della malattia occorsa al padre merita una breve analisi strutturale, anche in relazione al modello:

⁸³ Glossa fondamentale di SIERZ 2013, 145: «Crimp's writing has a political edge, but as well as being critical of power it is also sceptical about radical politics». Il personaggio che eredita questa funzione di sentinella scettica è, naturalmente, Amelia.

⁸⁴ CRIMP 2004, 43. Il corsivo si trova già nel testo, a sottolineare una particolare enfasi nella recitazione.

⁸⁵ Cfr. vv. 734-7: ὦ μητέρ, ὡς ἂν ἐκ τριῶν σ' ἐν εἰλόμην, / ἢ μηκέτ' εἶναι ζῶσαν, ἢ σεσωσμένην / ἄλλου κεκληῖσθαι μητέρ, ἢ λῶους φρένας / τῶν νῦν παρουσῶν τῶνδ' ἀμείψασθαί ποθεν.

⁸⁶ Amelia indossa uno stretto abito da sera di colore rosso vivo e porta i capelli ben curati (CRIMP 2004, 39): proseguono le simbologie – anche cromatiche – legate agli oggetti di scena.

CRUEL AND TENDER

- Premessa: che cosa fanno gli Africani la domenica.
- (Manca, anche se è evocato dalla frase: «the thing your friend brought – the gift – the gift⁸⁷ / your friend brought [...] the gift of pain»).
- Sintomatologia del Generale⁸⁸: vomito, difficoltà a tenersi in piedi, difficoltà a respirare⁸⁹, spasmi muscolari sottocutanei⁹⁰, pupille contratte per miosi («pin-point eyes»).
- (Del tutto assente: Jonathan è sano e salvo, benché incolpato da James come complice della madre)
- Il Generale chiede al figlio di dargli la mano, ma lui si rifiuta inorridito: «No way I am going to let this thing with the pin-point fucking eyes that used to be my dad even *touch* me».
- James chiede alla madre perché ha ucciso suo padre.

TRACHINIE

- Premessa: il sacrificio officiato da Ercole (vv. 750-6)
- Arrivo di Lica e consegna del dono della veste (vv. 757-60)
- Sintomatologia di Ercole: grida di dolore, contorsioni (vv. 767-71; 786-95)
- Ercole incolpa ed uccide con violenza Lica (vv. 772-84)
- Ercole chiede aiuto al figlio, quale che sia il costo⁹¹, ed egli senza indugio lo porta e lo distende nella barca (vv. 796-805)
- Illo maledice la madre. (Non chiede spiegazioni).

⁸⁷ Anche il testo sofocleo identifica chiaramente la veste come «il tuo dono, la tunica mortale» (τὸ σὸν [...] δῶρημα, θανάσιμον πέπλον, v. 758), espressione conglobata da Crimp nella bellissima formula «the gift of pain».

⁸⁸ La frase di James «my father – who can walk into fire [...] to drag out a wounded soldier» non serve solo ad evocare l'ammirazione del figlio per il padre (cfr. Soph. Tr. 811-2) o l'antitesi tragica tra la forza precedente e la somma debolezza e sofferenza attuale dell'uomo. Introduce anche il personaggio di Iolaos, che vedremo al termine della terza parte del dramma.

⁸⁹ Il senso di soffocamento è particolarmente crudo nella sua descrizione: «He's sucking in air – sucking and aucking in the air, Mum, like he's drowning in his own spit».

⁹⁰ Tramite efficacissima metafora: «And there's this thing on his back [...] this thing under his skin – like an animal under his skin – it's crawling – it's crawling under his skin, Mum, trying to slide out from underneath». Credo si tratti di un'allusione molto sottile del sofocleo φοινίας / ἐχθοῶς ἐχίδνης ἰός (v. 770-1), mischiata con altre immagini disturbanti più moderne (ad esempio, la scena madre di *Alien* di Ridley Scott).

⁹¹ Il testo precisa il rischio per Illo: μηδ' εἰ σε χοῆ θανόντι συνθανεῖν ἐμοί (v. 798) e ciò dà ancora più valore al fatto che Illo – in modo opposto al James crimpiano – porti di peso il padre sulla barca.

Come si nota, Crimp accentua il patetismo, attraverso le molte ripetizioni concitate, il ricorso ad immagini più brutali e l'inserimento di brevi battute della madre («Stop it!»). A rendere ancora più terribile la situazione, Crimp modifica completamente il comportamento di Amelia/Deianira: Sofocle la fa uscire in silenzio, travolta dalle parole di Illo e pur esortata dal coro a rimanere e difendersi (vv. 813-4); in *Cruel and Tender* è il "coro", nonostante le preghiere di Amelia, ad uscire di casa, salutandola (e lasciando – per altro – intuire che l'Estetista "prende in prestito" oggetti dal guardaroba della padrona). Ancora una volta – e nel momento di maggior bisogno – Amelia è sola ad affrontare il figlio, nessuno empatizza con lei. Il bicchiere che lui le ha con insistenza riempito è caduto in frantumi, rovesciando vino per terra. In quel momento, mentre James rinfaccia alla madre di non sapere nulla perché conduce una vita vuota e segregata, Crimp inventa al posto del terzo stasimo sofocleo⁹² il lungo delirio di Amelia (CRIMP 2004, 47-52), articolato in quattro parti:

1. inizio del delirio: rimozione («Africa sounds lovely. I hope you took photographs») e richiesta a Laela di raggiungerli;
2. dialogo a tre: Amelia fa conoscere Laela e James (che, ignaro, resta sconvolto). A James domanda se Laela gli piaccia; a Laela se James – che *terrorise* la madre ma si comporta da vigliacco quando il padre necessita di aiuto – sia un uomo. James esce di scena;
3. dialogo tra Amelia e Laela: qualche frase senza importanza e poi la richiesta di Amelia a Laela di guidare insieme l'automobile fino all'aeroporto per andare a prendere il Generale; ma prima le chiede di bere insieme. Laela esce per prendere i bicchieri;

⁹² Che il delirio di Amelia corrisponda strutturalmente al terzo stasimo delle *Trachinie* è evidente, oltre che dalla posizione, anche da qualche ripresa testuale, la più importante delle quali è l'immagine della *κελαινὰ λόγχα* (cioè, la punta di freccia che uccise Nesso) del v. 856 delle *Trachinie* diventa una «spike» o «some sharp object» (CRIMP 2004, 51) metaforicamente collocata dentro ad Amelia e Laela.

4. (quasi) soliloquio di Amelia, simbolico ed evocativo: i raggi X⁹³ rivelerebbero che lei e Laela hanno un oggetto appuntito, una spina (*spike*)⁹⁴ conficcata vicino al cuore. L'infermiera riscontrerà in loro i sintomi del «terrore» e la presenza di un'arma nascosta (*concealed weapon*). Loro potrebbero pensare che sia amore⁹⁵, ma non lo è. L'infermiera domanderà se la *spike* è stata nascosta di loro volontà o posta da qualcun altro senza che lo sapessero. E Amelia mentirà dicendo che è per sua volontà (*deliberately*) perché «altrimenti / potrei essere presa per una vittima / a questa non è una parte (*part*) / Laela / che sono preparata a recitare»⁹⁶.

L'ultima battuta ribadisce la volontà di cercare le chiavi dell'automobile e guidare fino all'aeroporto. Ma più importanti, anche per il valore simbolico legato agli oggetti, sono le ultime azioni di Amelia: stringere la mano attorno ad una delle schegge del bicchiere fino a far sanguinare la mano e lasciare dei pezzi di vetro attaccati. (Nella messinscena di Bondy, Amelia sporcava l'intero mobilio – classicamente, bianco marmoreo – con il pro-

⁹³ Su questo passo, volutamente molto criptico, possiamo certamente avallare quanto scrive ESCODA AGUSTÍ 2013, 266 riguardo all'inserimento nella trama dell'immagine degli scanner agli aeroporti e delle perquisizioni corporali come simboli delle violazioni intime che la "guerra al terrore" ha imposto sugli individui.

⁹⁴ Come ipotesi interpretativa riguardo a questa *spike*, cfr. ARAGAY 2011, 83: «The 'spike', placed next to Amelia's heart without her knowledge, points to the violence – the cruelty – intrinsic to post-Holocaust, late capitalist Western civilization, the violence it inscribes within people's bodies, at the very core of their being, without their even noticing, through highly effective, barely conscious mechanisms of self-regulation – a violence that is submerged, "a concealed weapon" in the quotation above, but no less terrifying for that. Ironically, contemporary civilization's own instruments of surveillance, represented here by the scanning machine, can detect this implanted violence and turn it into an accusation against the subject, making her feel personally responsible for it».

⁹⁵ Il rapido riferimento al concetto di «love» (per altro, negato) richiama – direi, per opposizione – la dichiarazione del coro sofocleo della responsabilità della Cipride Afrodite su quanto accaduto (vv. 860-1).

⁹⁶ Come si vede, le ultime battute del dramma di Amelia richiamano a *Ringkomposition* le prime («I am no a victim – oh no – / that's not a part I'm willing to play», CRIMP 2004, 7), permettendo allo spettatore di riconoscere nella volontà di non assecondare l'immagine della vittima degna di commiserazione il tratto dominante della personalità di Amelia, ed il motore principale del gesto del suicidio. Allo stesso modo, come rilevato da ROSELLI 1982, 22, la Deianira di Sofocle si uccide perché non vuole essere *kakè* (cfr. Soph. Tr. 438).

prio sangue⁹⁷, in una sorta di rito dionisiaco o una violenta *performance art*⁹⁸). Prima di uscire di scena, sorride.

6. *Scena del crimine*

Crimp asseconda la convenzione teatrale greca di non mostrare eventi luttuosi in scena, ma opta per una soluzione più moderna e dinamica rispetto all'annuncio della nutrice sofoclea (vv. 862-946). La terza parte di *Cruel and Tender*, indivisa, ha luogo un mese più tardi (l'unità di tempo non è una norma che Crimp sceglie di riprendere). Il mobiliario nuovo (un carrello con medicinali ed una sedia a rotelle) introduce lo spettatore alla presenza in casa del Generale moribondo e regola il *mood* ospedaliero della parte conclusiva del dramma.

In scena sono presenti le tre domestiche, che chiacchierano. Di contro alla minuziosa descrizione sofoclea, lo spettatore è posto di fronte ad un discorso ellittico e frammentario, costituito da un elenco di oggetti (il più importante dei quali – come si è precedentemente riflettuto – è «the pillow») enumerati dalla Governante. Poco a poco, si comprende che siano stati tutti macchiati di sangue. L'elenco di oggetti è in realtà un itinerario: sono gli ultimi spostamenti di Amelia suicida, conclusi nell'automobile (non è esplicitato se si sia uccisa con i fumi dell'auto). Le parole dell'Estetista non sono utili solo per illustrare gli eventi occorsi fuori scena, ma contengono altre due importanti indicazioni: il comportamento puerile di James in preda ai rimorsi («Jamie acting more like a six-year-old than an adult») e l'atteggiamento della Governante e del "coro": la vacuità dei discorsi e gli accenti seccati posti su eventi secondari (ad esempio, il fastidio per le domande della polizia) permettono di osservare nuovamente come persino il suicidio di Amelia non abbia mosso in loro alcuno stimolo empatico o affettuoso nei confronti della defunta. Il loro impegno sarà – come sempre – fingere che vada tutto

⁹⁷ GINMAN 2004, 115. La scelta scenica, indubabilmente potente, è un ennesimo ben studiato richiamo a Soph. *Tr.* 905-6: ὀργάνων ὅτου / ψαύσειεν οἷς ἐχρητο δειλαία πάρος.

⁹⁸ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 275.

bene e che quello sia «a perfectly normal day» (CRIMP 2004, 56). Con studiata ironia tragica, in quel momento entra barcollando il Generale, canticchiando, con uno sguardo vago.

7. *Ercole senza nome*

Crimp conserva scrupolosamente la bipartizione prevista dalle *Trachinie*: le prime due parti sono il dramma di Amelia, la terza (corrispondente al lungo epilogo sofocleo) quella del Generale. Nella stesura di quest'ultima sezione ha avuto un peso decisivo il terzo grande ipotesto della pièce, dopo la tragedia di Sofocle e l'articolo di Baudrillard: è il saggio *La violence et le sacré* (1972) dell'antropologo René Girard. La tesi centrale consiste nel fatto che la sfera del sacro sia legato al concetto di vittima espiatoria, bersaglio sostituivo che ha il compito di incanalare la violenza collettiva di una comunità – frutto di rivalità mimetica per il possesso dei medesimi beni – in un solo atto brutale in grado di soddisfare e quindi esaurire sul nascere una lunga concatenazione di soprusi e vendette reciproci che distruggerebbero la comunità stessa. Nel saggio, Girard dedica molte pagine alla figura mitica di Ercole ed alcune alle *Trachinie*. Tre sono, in particolare, gli spunti che Crimp potrebbe aver colto da questa lettura, dei quali si trova chiara traccia in *Cruel and Tender*. Il primo è il suicidio di Deianira come effetto del «fallimento del sacrificio»⁹⁹ e sua perversione. Il secondo è quella di Ercole/Generale come vittima sacrificale privilegiata in quanto depositario delle scorie d'impurità che gli provengono dalla molta attività bellica e che rischierebbero di contaminare la collettività una volta che egli vi faccia ritorno¹⁰⁰. Il terzo è la lettura

⁹⁹ «Le suicide de Déjanire s'inscrit, lui aussi, dans le cycle de violence ouvert par le retour d'Héraklès et par l'échec du sacrifice. La violence, une fois de plus, se déchaîne contre les êtres que le sacrifice aurait dû préserver» (GIRARD 1972, 66)

¹⁰⁰ «Une impureté toute particulière s'attache au guerrier qui rentre dans la cité, ivre encore des carnages auxquels il vient de participer. On admet sans peine que ses ses terribles travaux aient pu accumuler sur Héraklès une quantité prodigieuse d'impureté. Le guerrier qui rentre chez lui risque de ramener la violence dont il est imprégné à l'intérieur de la communauté» (GIRARD 1972, 66)

freudiana che Girard fornisce dell'ultimo dialogo tra Ercole ed Illo, nel quale il desiderio del padre di assimilare il figlio a se stesso (tramite la richiesta di prendere come sposa Iole) si scontra – almeno inizialmente – con l'orrore del figlio per questa identificazione¹⁰¹. Il resto è il felice esito tra l'estro creativo di Crimp e la sua ammirazione per Sofocle (e per le tematiche a sé affini che Crimp legge all'interno del testo sofocleo). E ciò si concretizza nell'idea di un forte combattente che – seguendo degli ordini ed un'illusoria idea di ordine – è diventato più bestiale del terrore che era stato chiamato a distruggere. Ma che, pure, nell'umiliazione, nella debolezza e nella follia finale, si rivela anch'egli una vittima del potere che lo ha sempre manipolato, e perciò degno della pietà degli spettatori¹⁰².

Rispetto al testo sofocleo, Crimp elimina il dialogo tra il figlio dell'eroe ed un vecchio (vv. 971-83) alla presenza di Eracle dormiente. Inoltre, rispetto all'Ercole tragico, che si presenta sulla scena affetto da lancinanti dolori (vv. 983ss.), il Generale entra in scena dialogando tranquillamente con il "coro" e asserendo di stare bene. (Come contrasto, invece, sarà rivelato più tardi che sotto la tuta del Generale si trova un catetere ed una sacca per l'urina¹⁰³). Ignoto al modello greco è anche la prima lunga battuta del Generale, che rivela una forma di delirio nella quale detta l'agenda della giornata, immaginando di avere ancora la moglie al fianco, come se nulla fosse accaduto (CRIMP 2004, 57), così come l'atteggiamento paranoico e brusco fino alla violenza e alla minaccia verso le tre donne. L'impeto di dolore lo coglie all'improvviso (CRIMP 2004, 59; 61), ma il personaggio si limita ad una conta numerica per sopportare meglio le sofferenze, senza avvicinarsi al lungo e dettagliato lamento dell'Eracle sofocleo (vv. 993ss.)¹⁰⁴. Il dialogo con il figlio riprende contenuti sofoclei: il Generale domanda ven-

¹⁰¹ Cfr. GIRARD 1972, 263-4.

¹⁰² Ciò è quanto si ricava dall'autoriflessione di Crimp contenuta in SIERZ 2013, 107.

¹⁰³ Che da ciò si possa vedere nel Generale una figurazione del *cyborg*, del mostro tecnologico, mi pare una sovrainterpretazione di ESCODA AGUSTÍ 2013, 250ss.

¹⁰⁴ Rimane un'unica breve battuta, crudamente realistica (come da costume di Crimp): «I wake up on a Saturday morning smelling of my own shit» (p. 61).

detta sulla moglie¹⁰⁵, ricorda le proprie imprese trascorse¹⁰⁶ che dovrebbero valergli la gratitudine della gente¹⁰⁷, chiede l'eutanasia. Il contesto, però, si svuota di ogni aura eroica, perché alla follia paranoica del Generale (che vede dappertutto macchinazioni governative) fa eco il disprezzo che James (antitetivamente ad Illo) prova nei suoi confronti: lo diffida dall'insultare la defunta (senza tesserne un'apologia, come invece in *Soph. Tr.* 114ss.), desidera andarsene e lasciarlo solo, lo accusa di essere un criminale per le atrocità commesse in guerra¹⁰⁸, gli rinfaccia di essere il colpevole per la morte di Amelia, si rifiuta di aiutarlo a morire ed esita a prendere la sua mano destra. Un'altra invenzione di Crimp è che il Generale – neppure più certo per la malattia che James sia suo figlio – chieda di vedere suo figlio, «quello da Gisenyi» (CRIMP 2004, 65). Con una sorta di *plot twist* decisamente moderno (un po' televisivo) apprendiamo insieme allo sgomento James che il pic-

¹⁰⁵ «I want you to find me the bitch [...] Bring the bitch here. I want to break her legs [...] Poison her the way she poisoned me» (CRIMP 2004, 61-2) si richiama a *Soph. Tr.* 1039-40: τὰν ὦδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν / αὐτῶς, ὦδ' αὐτῶς ὡς μ' ὤλεσεν e 1066-7: δός μοι χερσῶν σαῖν αὐτὸς ἐξ οἴκου λαβῶν / ἐς χεῖρα τὴν τεκοῦσαν.

¹⁰⁶ L'elenco compendiativo delle fatiche dell'eroe (*Soph. Tr.* 1092ss.) è convertito da Crimp in una lunga e dettagliata rassegna di azioni intraprese contro i terroristi (dalla ricerca ossessiva, alle intercettazioni, fino a «throw acid into its eyes and burned it to carbon»), cui segue l'elenco delle sofferenze patite in guerra dal Generale per garantire il mantenimento dello *status quo* e del *welfare* («I've seen my friends burst open like fruit [...] I have been breathing uranium [...]»). Alla fine, attraverso la metafora implicita della guerra al terrorismo come lotta all'Idra di Lerna («for every head I have ever severed / two have grown their place / and I have had to cut and to cut and to cut and to cut / to burn and to cut to purify the world»), il Generale si fonde (con ardita mossa metatestuale di Crimp) con Eracle stesso: «I killed the Nemean lion [...] and the dog with the three heads [...]», arrivando a rivolgere a se stesso l'appellativo di *kallinikos*, epiteto tanto legato ad Eracle che la Suda accosta al vocabolo 'Καλλίνικος' il rimando ὁ Ἡρακλῆς e che si trova attestato per l'eroe in numerosi autori, tra i quali Diogene Laerzio, Plutarco, Aristofane (ad es. *Av.* 1764), Euripide (*HF* 582, 961; *Supp.* 1059), Pindaro, *Olimpica* 9, 2 (non riferito ad Eracle), Luciano di Samosata (*Revivescens sive piscator*), Elio Aristide (*Ἡρακλῆς* Jebb p. 34, l. 26), *l'Onomasticon* di Giulio Polluce, Cassio Dione (72, 22), Clemente Alessandrino (*Strom.*, 7, 4), Diogene di Sinope (Epistola 36) e dall'Antologia greca (XI 269, 1).

¹⁰⁷ «I have purified the world for you. / I have burnt terror out of the world for people like you» (CRIMP 2004, 63) echeggia da vicino *Soph. Tr.* 1012-3: πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ κατὰ τε δόξα πάντα καθαίρων / ὠλεκόμαν ὁ τάλας,

¹⁰⁸ La risposta del Generale («I have only ever done what I was instructed to do», CRIMP 2004, 66) è un *topos* divenuto ormai tristemente celebre almeno dal processo di Norimberga come l'autoassoluzione del soldato tramite la rimozione del libero arbitrio e del senso morale a fronte del pedissequo rispetto degli ordini. Cfr. HARDWICK 2015, 46.

colo Edu non è il fratellino di Laela, ma il figlio suo e del Generale, che la ragazza ha avuto praticamente bambina¹⁰⁹. Come si è visto in precedenza, anche per influsso del saggio di Girard, Crimp conserva attentamente la richiesta del Generale/Eracle al figlio di prendere in moglie Laela/Iole¹¹⁰. Che in quest'atto si concretizzi la fusione tra padre e figlio è implicito in Sofocle (μηδ' ἄλλος ἀνδρῶν τοῖς ἐμοῖς πλευροῖς ὁμοῦ / κλιθεῖσαν αὐτὴν ἀντὶ σοῦ λάβῃ ποτέ, vv. 1225-6) ed esplicito in Crimp («I want you to be my child's father»). Illo, inizialmente turbato per il fatto di accogliere al suo fianco la corresponsabile della sventura dei suoi genitori, accetta per devozione filiale (v. 1252); James rifiuta, inorridito.

Le *Trachinie*, in pratica, si concludono qui, con il corteo funebre che porta il corpo di Ercole verso la pira dell'Eta. Ma Crimp parte ancora una volta da una sentenza sofoclea¹¹¹ (μεγάλην δὲ θεῶν ἀγνωμοσύνην / εἰδότες ἔργων τῶν πρᾶσσομένων, vv. 1266-7) per disegnare *ex novo* un finale molto più articolato. Il punto di giunzione che salda la ripresa sofoclea con l'innovazione di Crimp è il ritorno in scena di Jonathan. Il ministro si destreggia tra formale cortesia verso James (adesso, atteggiato a difendere il padre), controllo – attraverso il cellulare – dei media che attendono al di fuori della casa e una diffusa dose di sarcasmo¹¹². Crimp calca nuovamente l'immagine di Jonathan come politico cinico e senza scrupoli fino allo stereotipo, così che una

¹⁰⁹ Crimp aumenta così il già nutrito protocollo di atrocità (per usare una bella espressione di SAKELLARIDOU 2014) con la chiara allusione alla pratica del madamato, cioè la prassi (tipica delle colonie italiane) di una relazione temporanea *more uxorio* tra un soldato europeo ed una donna indigena, spesso giovanissima.

¹¹⁰ Tre annotazioni. La prima: rispetto al testo sofocleo, in *Cruel and Tender* Laela è presente in scena e non ha particolari reazioni mentre il Generale di fatto la cede al figlio. La seconda: il Generale ricorda il primo incontro avuto con Laela sotto un albero, sottolineando la bellezza della ragazza, ma anche il suo cinismo approfittatore (quando dalle parole di Laela traspare il fatto che lei cercasse là un uomo che la mantenesse). La terza: il Generale sottolinea come la sua attuale condizione gli abbia attirato il disprezzo di Laela, che lo considera uno «scarafaggio» e rifiuta di dormire nuovamente insieme a lui.

¹¹¹ Rispetto alla quale PADUANO 1982, 421 n. 71 parla addirittura di «invettiva "euripidea"».

¹¹² Anche intertestuale, quando ad esempio definisce la sopravvivenza del Generale al veleno assunto come «a story of almost super-human endurance» (CRIMP 2004, 69), invitando lo spettatore a vedere nel Generale il suo modello, cioè il semidio Eracle.

sua lunga battuta costituisce di per sé un atto di critica al sistema: riferendosi al Generale, Jonathan sottolinea che sia

un uomo [...] le cui azioni indipendenti – e lo sottolineo – del tutto indipendenti hanno messo il mio governo in una posizione molto delicata. (*leggera risata*) Ci sono stati momenti nei quali ho persino iniziato a credere che l'omicidio indiscriminato – Generale – fosse stato la mia stessa politica. È stata Kitty¹¹³ a mantenermi sano. L'uomo che amo, mi ha detto, non potrebbe mai essere responsabile di una cosa simile. E l'uomo che amo neppure potrebbe essere responsabile – ha detto – di proteggere la persona che lo è¹¹⁴.

Il Generale sarà servito alla stampa come vittima sacrificale per scaricare ogni colpa dal governo e tutti i crimini di guerra saranno ricondotti a sue iniziative personali, non a ordini ricevuti. A scortarlo fuori in manette è il personaggio che, idealmente, dovrebbe sostituire il *πρόεδρος* sofocleo: un soldato dal nome tutt'altro che casuale¹¹⁵ di Iolaos, sottoposto del Generale e debitore della vita al Generale stesso, venuto formalmente ad espletare l'ingrato compito di arrestarlo, ma di fatto per mostrargli la sua vicinanza ed il suo rispetto proprio nel momento di massima umiliazione.

Nel frattempo, il Generale continua a rompere la quarta parete, ricordando le sue fatiche di Ercole. E poi, all'improvviso, domanda: «E gli dèi? Gli dèi guarderanno?». Tutti considerano questa uscita frutto del suo delirio, ma le ultime parole del Generale sono la chiave di lettura di metà del dramma, la sua:

Fa' in modo che taglino – bene – di fronte alle telecamere. Lacerate il mio corpo per gli dèi. Mostratemi dietro un vetro in televisione e

¹¹³ La moglie che – come si è appreso qualche scena fa – è stata più volte oggetto di menzogna e tradimento da parte di Jonathan. Una certa dose di ironia, basata soprattutto sulle ipocrisie delle persone che cozzano contro lo sguardo morale dell'autore, è una cifra stilistica ricorrente nel teatro di Crimp (molto meno in quello di Sofocle).

¹¹⁴ «A man [...] whose independent – and I stress this – whose completely independent actions have placed my government in a very delicate position. (*faint laugh*) There were moments when I even started to believe that indiscriminate murder – General – had been my own policy. It was Kitty who kept me sane. The man I love, she said, could never be responsible for such a thing. Neither could the man I love be responsible – she said – for protecting the person who is» (CRIMP 2004, 69).

¹¹⁵ Sodale di Eracle per consolidatissima tradizione; come per *kallinikos*, troppo consolidata e varia per costituire un'allusione puntuale.

spiegherò in televisione come ho ripulito – come ho ripulito – come ho ripulito e purificato il mondo. Più strette! [...] Ed io spiegherò ai microfoni / che le mie fatiche sono alla fine / che quello che ho fatto / è quello che mi era stato ordinato di fare / e quello che mi era stato ordinato di fare / era di sradicare il terrore come un dente dalle sue stesse puzzolenti gengive [...]¹¹⁶

Infine, il Generale si chiude in una sorta di *loop* catatonico, ripetendo ossessivamente «I am not the criminal / but the sacrifice» finché non lo trascinano fuori. *La violenza e il sacro* di Girard permettono di fornire una chiara interpretazione a queste parole. Così come la luce dei flash delle macchine fotografiche e dei riflettori riagganciano con audace metafora la vicenda alle fiamme della pira dell'Eta.

8. *Una palingenesi (im)possibile*

In scena rimangono solo James, Laela ed il piccolo Edu. Laela-Iole (e, limitatamente all'espressione «despise his father», James-Ilo) legge una versione un po' libera e compendiata dei versi 174-201 (esclusi i vv. 190-6) degli Ἔργα καὶ Ἡμέραι di Esiodo, in un crescendo musicale (che finisce per sovrastarne la voce). Si tratta del mito dell'«età del ferro», cioè l'umanità storica, caratterizzata da dolore, fatica ma, soprattutto, ingiustizia reciproca ed assenza di valori morali. Qui presentiamo il testo¹¹⁷, confrontato¹¹⁸ con l'originale¹¹⁹:

¹¹⁶ «Make it cut – good – in front of the cameras. Break open my body for the gods. Show me behind glass on television and I will explain on television how I have cleansed – how I have cleansed – how I have cleansed and purified the world. Tighter! [...] And I will explain into the microphones / that my labours are at an end / that what I have done / is what I was instructed to do / and / what I was instructed to do / was to extract terror like a tooth from its own stinking gums» (CRIMP 2004, 73).

¹¹⁷ Il testo di Crimp è in prosa. Lo rendiamo suddiviso in versi per mantenere la corrispondenza con il testo esiodeo.

¹¹⁸ Nel testo di *Cruel and Tender* segniamo in corsivo gli elementi aggiunti o modificati rispetto al testo di Esiodo. Nel testo greco segniamo in grassetto gli elementi ripresi dal testo inglese.

¹¹⁹ Seguiamo l'edizione WEST 1978.

I wish I was not of this people. I wish I was dead or still unborn. *We* are the people. *We* are the people of iron. *We* work by day and in the night we *grow sick* and die.

Our babies will be born with grey hair and god will destroy us.
Father will not respect son

and son will despise his father and hurt his father with cruel words.
The children of the people of iron will cheat their parents *of what is owed to them, condemn them, and disobey their wishes*. Men will *turn* the cities of other men *to dust without reason*.
Shame and truth [C] will put on white dresses and hiding their beauty
from the people [B]
will abandon the earth [A].

μηκέτ' ἔπειτ' ὄφελλον ἐγὼ
πέμπτοισι μετείνει
ἀνδράσιν, ἀλλ' ἢ πρόσθε θανεῖν ἢ
ἔπειτα γενέσθαι. 175
νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστὶ σιδήρεον:
οὐδέ ποτ' ἡμᾶρ
παύονται καμάτου καὶ οἰζύος,
οὐδέ τι νύκτωρ
φθειρόμενοι. χαλεπὰς δὲ θεοὶ
δώσουσι μερίμνας:
ἀλλ' ἔμπης καὶ τοῖσι μεμείξεται
ἔσθλα κακοῖσιν.
Ζεὺς δ' ὀλέσει καὶ τοῦτο γένος
μερόπων ἀνθρώπων, 180
εὐτ' ἂν γεινόμενοι πολιοκρόταφοι
τελέθωσιν.
οὐδὲ πατήρ παιδεσσιν ὁμοῖος
οὐδέ τι παῖδες,
οὐδὲ ξεῖνος ξεινοδόκῳ καὶ ἑταῖρος
ἑταῖρῳ,
οὐδὲ κασίγνητος φίλος ἔσσεται, ὡς τὸ
πάρος περ.
αἰψὰ δὲ γηράσκοντας ἀτιμήσουσι
τοκῆας: 185
μέμψονται δ' ἄρα τοὺς χαλεποὺς
βάζοντες ἔπεσσι
σχέτλιοι οὐδὲ θεῶν ὅπιν εἰδότες: οὐδέ
κεν οἴ γε
γηράντεσσι τοκεῦσιν ἀπὸ
θρεπτήρια δοῖεν
χειροδίκαι: ἕτερος δ' ἑτέρου πόλιν
ἐξαλαπάξει.
[...]¹²⁰
καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ
χθονὸς εὐρουδείης[A]
λευκοῖσιν φάρεσσι καλυψαμένα
χρῶα καλὸν
ἀθανάτων μετὰ φύλον ἴτον
προλιπόντ' ἀνθρώπους[B]
Αἰδῶς καὶ Νέμεσις[C] [...] 200

¹²⁰ Crimp elimina i vv. 190-6, probabilmente considerandoli pleonastici e generali rispetto alle sue esigenze.

In breve, è la decadenza morale dell'umanità – a partire dai più basilari legami sociali – che prefigura l'Apocalisse. Si tratta di un brano fortemente sentito da Crimp, che vi ritrova la perfetta anticipazione del suo modo di guardare alla civiltà umana tardo-capitalistica, così come descritta e criticata in *Cruel and Tender*. Rispetto al testo esiodico, Crimp conserva i concetti che meglio si richiamano al *plot* del suo dramma: i rapporti padre-figlio, i bombardamenti, ecc., anche con forzature. Soprattutto, rispetto al distacco etico di Esiodo, sottolinea (con l'anafora di *we are*) la partecipazione dei personaggi (e – tramite loro – dell'intero pubblico) a questo punto cieco della storia umana. Infine, la modifica più pesante è la trasformazione di Nemese (da $\nu\acute{\epsilon}\mu\omega$, giustizia come distribuzione armonica di beni e soprattutto di mali) in Truth, la cui ricerca è punto cardine della morale che Crimp formula e della sua difesa di ciò che resta dell'umanità. Laela, insieme ad un attonito James¹²¹, ne è l'ideale depositaria¹²², la sopravvissuta (e non incolpevole) vittima della violenza del mondo cui spetta il compito di denunciarne l'immoralità e la prossimità alla fine. Forse anche di costituire una forma di resistenza attiva, magari tramite a creazione di un nuovo nucleo familiare¹²³, ma ciò è appannaggio dell'ottimismo dello sguardo dei critici¹²⁴ più che dell'arte di Crimp. La chiave ermeneutica è comprendere se la citazione esiodica sia un ammonimento o una predizione. La questione è aperta.

¹²¹ È un'acuta interpretazione di GINMAN (2004, 113) – ripresa anche da ARAGAY 2011, 76 – il fatto che rispetto a Sofocle Crimp enfatizzi maggiormente il ruolo dei personaggi giovani, tanto da lasciarli soli sulla scena a comunicare agli spettatori l'inquieto messaggio finale.

¹²² Secondo ARAGAY (2011, 84), Laela a fine dramma diviene «the recipient of Amelia's testimony, of her pain/knowledge [...] she takes the first step towards rediscovering her own ethical core» e «she rejects this, our inhospitable civilization».

¹²³ In tal senso, ad esempio, si esprime il regista John Ginman (cit. in SIERZ 2013, 136).

¹²⁴ Tra gli altri, MILLS 2017, 547, che riscontra in questo finale una «slightly happier note than Sophocles» e un'«hope in a new generation».

9. Qualche rilievo conclusivo

Martin Crimp fa delle *Trachinie* qualcosa di analogo a quello che Kubrick alla fine degli anni '70 fece di *The Shining* (1977) di Stephen King: un sottotesto che – tramite una ripresa in superficie curata e nel cuore innovativa – garantisce la base di partenza per affrontare tematiche alle quali Crimp era interessato¹²⁵: la difficoltà e la violenza¹²⁶ sotterranea delle relazioni umane (in particolare, dei matrimoni¹²⁷), la riflessione sui rapporti ed i giochi di potere, la perversione dell'umano causata dalla società tardo-capitalista, la violazione dell'infanzia, la denuncia del reale e la ricerca di mezzi di opposizione/resistenza all'impoverimento spirituale. È un'operazione metanarrativa che elabora il passato come «potente allegoria per il presente» (ANGELAKI 2015, 154; 143)¹²⁸, che fa coesistere armonicamente le due dimensioni e che, inoltre, rimarca la necessità di una «consapevolezza storica di un artista».

¹²⁵ Del resto, anche GALISKI 1972, 297 plaude a quegli autori che «instead of merely echoing and adapting traditional aspects of the myth [...] were able to elicit some heretofore latent aspect of it».

¹²⁶ È merito di BUDELMANN (2007, 461-2) l'aver sottolineato come violenza e dolore siano un tema chiave del dramma di Crimp: «Various characters inflict physical and psychological pain on one another [...]. Repeated and gratuitous violence and pain, reported and enacted, is one of several means by which Crimp creates the sense of a world that is out of control. [...] In *Cruel and Tender*, written and first performed in the context of widespread doubts about the reliability of government and media accounts of the Iraq invasion, not even physical pain is beyond manipulation. Overall, then, Crimp uses pain to generate disturbingly mixed sensations. His pain can create a degree of sympathy even for deeply problematic characters; it serves as an expression of the violence and brutality of almost everybody in the play, and at the same time it raises questions about its own reality». A ciò si aggiunga anche la riflessione di CAPITANI (2011b, 67): «Crimp eliminates any possible form of complete innocence: no one is exempt from cruelty and even children are ambivalent figures, robbed of their moral purity.».

¹²⁷ Proprio a partire proprio dallo stimolo della visione di *Cruel and Tender*, ROWLAND 2017 ha offerto una rilettura dell'intera tradizione mitica su Eracle e Deianira alla luce dell'idea di violenza domestica e violenza globale, partendo dalle origini del mito e aprendosi la strada per sviluppare un'analisi delle riscritture più moderne, segnate dalla «guerra al terrore».

¹²⁸ Cfr. sempre ANGELAKI 2015, 144: «With this play Crimp found a language for representing private and public histories and worked towards what might be termed 'ourstories': narratives that function as personal and yet collective stage depictions of our disparate narratives as citizens».

Il titolo della pièce si sofferma sull'essenza dualistica in particolar modo dei due personaggi principali, che costituiscono quasi gli archetipi della femminilità e della mascolinità¹²⁹. È un *tao* in cui il femminile è depositario della tenerezza (cioè, umanità) ma è capace di crudeltà, mentre il maschile l'opposto¹³⁰. E Amelia è nuclearmente *tender*, votata alla comprensione del prossimo ed al perdono; amore, empatia e ricerca della verità sono il suo modo di resistere al contesto tardo capitalistico e globalizzato che la circonda. Ma quando la società la pone nell'impossibilità di perseguire la propria felicità e realizzazione e la spoglia della sua dignità di donna, reagisce con un atto di *cruelty*. Accortasi di quanto compiuto – e ancora di più di ciò che è diventata (conformandosi al modello di sopraffazione reciproca) – si toglie la vita. Il suo suicidio, che la pone fuori da ogni categorizzazione sociale (vittima, terrorista, moglie mantenuta, donna prevedibile e sottomessa), è un atto di ribellione al sistema non meno che di disperazione. Amelia (=Deianira) è certamente il personaggio che riscuote maggiormente la simpatia dell'autore, «i cui istinti [...] sono rivolti verso il giusto»¹³¹. Ha un carattere molto più forte ed attivo rispetto al modello sofocleo¹³² («strong and direct», secondo Crimp), e la sua nota dominante non è la sopportazione o la passività (di qui, l'odio verso l'idea di essere una vittima), bensì il coraggio

¹²⁹ Nell'universo poetico di Crimp, la prima si carica di significati positivi, mentre la seconda lascia poche speranze. In *Cruel and Tender* questo è perlopiù confermato. Su questo dualismo si fonda la riflessione di ESCODA AGUSTÍ 2013.

¹³⁰ Il Generale, che è certamente *cruel* in ogni sua forma di rapporto, è capace di *tenderness* nei confronti di Laela, salvo poi non riuscire convertire quest'amore in atto di distruzione e di sopraffazione: l'unica grammatica umana che davvero conosce.

¹³¹ Così Crimp, in SIERZ 2013, 107.

¹³² Sulla figura di Deianira molto si è naturalmente scritto. Basti qui citare DI BENEDETTO 1983, 149 («Questo personaggio che fin dall'inizio appare dominato dalla paura e consapevole della sua infelicità, e che fa un solo tentativo, e che appena fallito questo tentativo subito si dà la morte può legittimamente colpire per il suo carattere patetico») e PONTANI 1949, 234 («Deianira ha il senso d'una passività remissiva, impotente; una sensibilità sottile, finemente ripiegata su di sé, la intenerisce, sempre con una dolente ansietà, per il suo "trovarsi" in un certo stato»).

di conoscere il vero¹³³ e l'odio contro l'ipocrisia che la circonda. Rispetto alle *Trachinie*, è fortemente accentuata la sua solitudine sulla scena: i pochi autentici dialoghi e i molti monologhi la isolano nell'incomunicabilità del suo dolore, così come la isolano la scarsa empatia delle persone che la circondano e la condanna alla remissività che l'intero sistema sociale sembra esigere da lei. Più volte lamenta la «maschera» impostale costantemente allo scopo di piegarne lo spirito. Attraverso le sue parole Crimp può combattere anche alcuni bersagli di falsa umanità: gli adolescenti che vivono alla superficie delle cose; gli pseudo-rivoluzionari che si oppongono alla violenza alimentandone una ancora maggiore; gli ipocriti che vivono una doppia moralità. Lei più di ogni personaggio si fa portatrice di quel linguaggio a-razionale, frammentario ed evocativo, dalla forza dirompente, brutalmente concreto; insomma, *violentemente visuale e corporeo* («*Amelia produces [...] a "literature of the body"*», secondo ESCODA AGUSTÍ 2013, 242): un metodo di comunicazione intagliato per ribaltare¹³⁴ proprio le convenzioni sociali, borghesi, perbeniste (nelle quali il campione è Jonathan), nelle quali una patina di buone maniere e di falso *politically correct* asseconda (e, al contempo, ricopre ed assolve) le più immonde infamie e la più cruda violenza. Nello stile scelto da Crimp, si coglie il tentativo di denunciare il sistema proprio ponendo la violenza in superficie, così da rivelarla¹³⁵.

¹³³ Che anche la Deianira sofoclea non sia unicamente un modello di passività e rassegnazione, ma si faccia anche lei promotrice di una profonda (benché infruttuosa) ricerca epistemologica attuando strategie complesse è stato ben segnalato da DI BENEDETTO 1983, 32ss. (sulla scorta di LAWRENCE 1978). Sull'argomento, cfr. anche ROSELLI 1982 (in particolare 32ss.).

¹³⁴ Si può certamente concordare con ARAGAY (2011, 82) che il personaggio di Amelia sia il tramite privilegiato di Crimp per «unmask [...] the latent sources of violence inherent to contemporary Western civilisation». Molto meno condivisibile la tesi secondo la quale l'invio del cuscino con la fiala all'interno sia una scelta deliberata della donna per «make the 'suppressed' violence of late capitalist, 'liquid' society visible»: l'esito finale oggettivo sarà certamente quello, ma Amelia (come Deianira) sembra soggettivamente innocente rispetto a quanto accade al marito.

¹³⁵ Per usare la valida espressione di ESCODA AGUSTÍ 2013, 233 (che utilizza al riguardo l'espressione «defamiliarizing language» mutuandola da ANGEL-PÉREZ 2006, 22): intento di Crimp è «to interpellate spectators to become aware of the seeds of barbarism present in their unequal, contemporary world order».

Ma se la ribellione al sistema è destinata al suicidio eroico, la parabola umana del Generale mostra come anche chi nel sistema è perfettamente integrato e ne ha interiorizzato i dettami sia comunque condannato a finirne stritolato. Ed è tramite l'umiliazione e l'immolazione finale ad opera del potere costituito che il personaggio si rende comprensibile nelle pulsioni che lo muovono¹³⁶, così che il pubblico possa infine simpatizzare anche per lui: un'operazione non semplice. Il Generale è infatti una trasposizione marziale di Eracle, che ne esalta gli aspetti maschilini, la fredda razionalità ed il pragmatismo spietato, la durezza, l'assenza di empatia, la «crudeltà»¹³⁷. Senza troppo sforzo si può pensare che alcune pellicole sulla guerra in Vietnam¹³⁸ siano state preziose per costruire il personaggio del Generale, che nei suoi intervalli di follia e lucidità, così come nelle voci di atti innominabili commessi contro civili, somiglia molto ad un avatar del colonnello Kurz di *Apocalypse Now* (1979). Ma anche le molte somiglianze con diversi signori della guerra¹³⁹ fanno pensare ad uno studio ad ampio spettro operato da Crimp. Tramite questo personaggio assumono rilievo due dei temi più palesi e per molti versi peculiari del dramma di Crimp (e per ovvie ragioni assenti nel testo sofocleo). Il primo: la spietata, razionale e – in definitiva – invincibile azione del Potere, fondata su menzogna, slealtà, deformazione della realtà, ricatto e tradimento¹⁴⁰. Il secondo: la critica agli aspetti chiaroscurali della lotta al Ter-

¹³⁶ SIERZ 2013, 107.

¹³⁷ Crimp ha dichiarato in più di un'intervista (ad esempio, in LEWISOHN 2011) di avere una visione molto negativa del personaggio di Eracle delle *Trachinie*, così come di essere affascinato dall'idea della sua discesa nella follia.

¹³⁸ Una frase che il Generale rivolge a James («I've seen my friends burst open like fruit») si ricollega facilmente al monologo finale del reduce protagonista del film *Rambo* (1982), diretto da Ted Kotcheff.

¹³⁹ Per esempio, BOLL 2011, 108 riscontra nel personaggio del Generale echi del ribelle congolese Laurent Nkunda. SIERZ 2013, 66, invece, rileva che l'utilizzo del termine «cockroach» (Crimp 2004, 62) come insulto verso il Generale era il termine usato dagli Hutu contro i Tutsi nel genocidio in Ruanda. (Su questo, cfr. anche ANGELAKI 2006, 39 e CAPITANI 2011a, 108-9).

¹⁴⁰ Se ne trova traccia in Sofocle solo a patto di vedere negli dèi – assenti e colpevoli delle sciagure umane – una manifestazione del Potere. Ma siamo comunque in un orizzonte concettuale molto lontano da quello di Crimp.

rorismo che affligge l'Occidente, utilizzata molto spesso come pretesto per mire personali, con la demonizzazione dell'avversario allo scopo di legittimare qualunque forma di azione contro di lui, anche la più disumana. In definitiva, Crimp vede nelle fatiche di Eracle, nella liberazione del mondo dai "mostri", una metafora mitologica della guerra al Terrorismo¹⁴¹. I terroristi sono i mostri (e – come rievocazione polemica della propaganda bellica americana – è scelta impeccabile); chi li combatte è un eroe, ma lo è fintanto che al sistema conviene. Quando non è più utile, egli è riconosciuto come «mostro» e diventa, appunto, «vittima» sacrificale: così il Generale, che ha servito il "sistema", diventa il capro espiatorio del sistema stesso, così che uomini come Jonathan possano continuare a sembrare probi agli occhi di tutti. Gli «dèi» che assistono a tutto e che tutto manovrano dovrebbero essere in prima battuta i politici¹⁴², ma in ultima istanza dovremmo essere – a rigor di logica – noi, gli spettatori, l'opinione pubblica (cui Crimp imputa cecità, accondiscendenza ed inerzia).

Tutto il senso del dramma di Crimp è quindi ben riassunto dal titolo dell'opera. Crudeltà e tenerezza si riverberano non solo nei personaggi principali, ma anche nella dinamica interno (= casa/famiglia) -esterno (= mondo): il primo spazio si vorrebbe nutrire di relazione, empatia e solidarietà¹⁴³, al riparo dalle logiche del profitto tardo-capitalista dell'altro. Anche al cuore delle *Trachinie* sta l'interferenza tra sfere semantiche opposte: civiltà e barbarie, *oikos* ed "esterno"¹⁴⁴. Crimp aveva ben sottolineato come «gli eventi orrificici che ascoltiamo da terre lontane sono riflessioni della nostra stessa ansia. Più oscuro diventa fuori, più diventa una finestra nera, e più essa si trasforma in uno specchio»¹⁴⁵. Quando l'illusione di poter tenere separati il dentro e il fuori, noi

¹⁴¹ Dall'intervista rilasciata a Sierz sulla tragedia greca, il 18 aprile 2004: «Some of the labours of Heracles do resemble the war on terror» e «he has to kill the hydra and for every head you cut off, two grow in its place».

¹⁴² Cfr. HARDWICK 2015, 51.

¹⁴³ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 320.

¹⁴⁴ Fondamentale, su questo, SEGAL 1975.

¹⁴⁵ Cit. in SIERZ 2013, 66.

e il mondo, familiari e nemici, tenerezza e crudeltà viene meno, allora giunge l'epifania. E con essa la catastrofe.

Marco Zanelli
 Università "Cattolica del Sacro Cuore"
 marco.zanelli@unicatt.it

ENGLISH TITLE

Sophocles after September 11: From *Trachiniae* to *Cruel and Tender* by Martin Crimp

ABSTRACT

This article analyses one of the most important of modern Sophocles' rewritings: *Cruel and Tender* (2004) by Martin Crimp, based on the *Trachiniae*. After giving some information about the genesis of the drama and the aim of the author, this essay explores the plot of Crimp's work, focusing on the relationship with Sophocles' model, fluctuating between structural and textual analogies and many deep transformations in the characters and in the themes (starting from Heracles), that make this text not just a faithful revival of a classical masterpiece, but an original and vital work which brings Sophocles' material into the 20th century and represents a great example of the theatre in the age of the "war on terror".

KEYWORDS

Martin Crimp – Rewritings of Sophocles – *Cruel and Tender* – War on terror theatre – Reception of classical tragedy – Heracles' myth

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. 2011, *CRUEL+TENDER. Tenero e Crudele di Martin Crimp*, 9/02/2011 <www.nonsolocinema.com/CRUEL-TENDER-Tenero-e-Crudele-di_22112.html> (ultima consultazione: 25/7/2022).

ANGEL-PEREZ E., *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris 2006.

ANGELAKI V., *The private and the public wars: A play by Martin Crimp*, «Platform» 1.1, 2006, 32-4.

ANGELAKI V., *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*, Basingstoke 2012.

- ANGELAKI V., *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino: Martin Crimp at the Cutting Edge of Representation*, «Contemporary Theatre Review» 24, 2014, 313-28. [a]
- ANGELAKI V., *Introduction: Dealing with Martin Crimp*, «Contemporary Theatre Review» 24.3, 2014, 307-12. [b]
- ANGELAKI V., *From history to 'Ourstories' in Martin Crimp's metanarratives*, «Journal of Contemporary Drama in English» 3.1, 2015, 142-55.
- ARAGAY M., *A mirror of our own anxiety: Civilization, violence and ethics in Martin Crimp's Cruel and Tender*, «Atlantis» 33.2, 2011, 75-87.
- ARAGAY M., ESCODA C., MONFORTE E., *Martin Crimp at Sala Beckett, Barcelona*, «Contemporary Theatre Review», 24, 2014, 376-87.
- BARCZA L., *Cruel and Tender*, 26/1/2012 <<https://barczablog.com/2012/01/26/candt/>> (ultima consultazione: 13/7/2022).
- BAUDRILLARD J., *L'Esprit du Terrorisme*, «The South Atlantic Quarterly» 101.2, 2002, 403-15.
- BILLINGTON M., *Terror of modern times sets the stage for Greek tragedy. Theatrical revivals seen as direct response to Iraq war*, «The Guardian», 19/6/2004 <<https://www.theguardian.com/stage/2004/jun/19/theatre.iraq>> (ultima consultazione: 10/8/2022).
- BOLL J., *The unlisted character. On the representation of war and conflict on the contemporary stage*, diss. Edinburgh 2011 <<https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/7987/Boll2011.pdf?isAllowed=y&sequence=1>> (ultima consultazione: 10/8/2020).
- BRANCACCIO F., *Tenero + Crudele*, 2/3/2011 <<http://teatro.persinsala.it/tenero-crudele/2352>> (ultima consultazione: 25/7/2022).
- BUDELMANN F., *The reception of Sophocles' representation of physical pain*, «The American Journal of Philology» 128.4, 2007, 443-67.
- CALAME C. (ed.), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1983.
- CAPITANI M.E., *Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*, «Parole Rubate: Rivista internazionale di studi sulla citazione» 3, 2011, 83-112. [a]
- CAPITANI M.E., *Blurring ethical boundaries: (Im)moral ambiguity in Martin Crimp's characters*, «Performing Ethos: An International Journal of Ethics in Theatre & Performance» 2.1, 2011, 65-8. [b]
- CARLÀ F., BERTI I. (edd.), *Ancient magic and the supernatural in the modern visual and performing arts*, London-New York 2015.

- CARVALHO P.E., *Sófocles e Molière (per)vertidos por Martin Crimp*, «Cadernos de Literatura Comparada» 20, 2009, 73-89.
- COULBOURN J., 'Cruel' is not cool, «The Toronto Sun», 28/01/2012, 45.
- COLE E., *Postdramatic Tragedies*, Oxford 2019.
- CRIMP M., *Plays*, vol. 3, London 2015.
- CRIMP M., *Cruel and Tender* (2004), in CRIMP 2015, 1-77.
- CROGGON A., *Cruel and Tender*, 14/3/2005 <<http://arrow.latrobe.edu.au:8080/vital/access/services/Download/latrobe:28511/SOURCE2?view=true>> (ultima consultazione: 13/7/2022).
- DI BENEDETTO V., *Sofocle*, Firenze 1983.
- DOERRIES B., *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York 2015.
- ESCODA AGUSTÍ C., *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*, Berlin 2013.
- FISHER P., *Cruel and Tender: Review*, «The British Theatre Guide» 12/8/2004 <<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/crueltender-rev>> (ultima consultazione: 14/7/2022).
- GALISKY G.K., *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.
- GINMAN J., *Cruel and Tender. Metaphysics and performance in a time of terror*, «Western European Stages» 16.3, 2004, 113-18.
- GIRARD R., *La violence et le sacré*, Paris 1972.
- HARDWICK L., *Translating Greek tragedy to the modern stage*, «Theatre Journal» 59.3, 2007, 358-61.
- HARDWICK L., *Imaging magic, imaging thinking. The transmission of Greek drama from Sophocles to Crimp*, in CARLÀ-BERTI 2015, 39-54.
- HOEY T.F., *Sun symbolism in the parados of the Trachiniae*, «Arethusa» 5, 1972, 137-46.
- IOANNIDOU E., *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford 2017.
- KARAS, J., *Cruel and Tender. Sophocles meets Martin Crimp on Canadian stage*, 10/2/2012 <<http://jameskarasreviews.blogspot.com/2012/02/cruel-and-tender-sophocles-meets-martin.html>> (ultima consultazione: 14/7/2022).

- LAURIOLA R., DEMETRIOU K.N. (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden-Boston 2017.
- LAWRENCE S.E., *The dramatic epistemology of Sophocles' Trachiniae*, «Phoenix» 32, 1978, 288-304.
- LAERA M., *Theatre translation as collaboration: Aleks Sierz, Natalie Abrahami, Martin Crimp, Zoë Svendsen, Colin Teevan and J. Michael Walton discuss translation for the stage*, «Contemporary Theatre Review» 21, 2011, 213-25.
- LEWISOHN S., *Interview: Martin Crimp*, 28/10/2011 <<https://www.varsity.co.uk/reviews/3938>> (ultima consultazione: 14/7/2022).
- LIETTI S., *'Tenero+Crudele'. L'intervista al regista Antonio Syxty*, 11/3/2011 <<http://www.mentelocale.it/milano/articoli/30222-tenero-crudele-al-teatro-litta-l-intervista-a-antonio-syxty.htm>> (ultima consultazione: 25/7/2020).
- MARMION P., *Bringing home the horror of war*, «Daily Mail», 13/08/2004, 55.
- MEAGHER R.E., *Herakles Gone Mad. Rethinking Heroism in an Age of Endless War*, Northampton 2006.
- MEINECK P., KONSTAN D. (edd.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks*, London 2014.
- MELANDRI M., *Cruel and tender a Milano. A lezione con Martin Crimp*, 2/3/2011 <<http://www.klpteatro.it/cruel-and-tender-martin-crimp>> (ultima consultazione: 25/7/2022).
- MILLS S., *The women of Trachis*, in LAURIOLA-DEMETRIOU 2017, 533-57.
- MIRZAI L., *Cruel and Tender: Lida Mirzai Interviews playwright Martin Crimp*, «Nouse: University of York's Student Newspaper» 10/2/2009 <<http://www.nouse.co.uk/2009/02/10/cruel-and-tender-3/>> (ultima consultazione: 10/8/2020).
- MORWOOD J. (ed.), *The Tragedies of Sophocles*, Bristol 2008.
- NESTRUCK J.K., *A doomed wife, and a tragedy with an awkward update*, «The Globe and Mail», 28/01/2012, 6.
- OZOUNIAN R., *Review: Cruel and Tender offers little to feel tenderly about*, 26/1/2012 <https://www.thestar.com/entertainment/2012/01/26/review_cruel_and_tender_offers_little_to_feel_tenderly_about.html&cid=1&hl=it&ct=clnk&gl=it> (ultima consultazione: 16/7/2022).
- PADUANO G. (ed.), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. 1, Torino 1982.

- PAILLARD E., *As Fates would have it – What we learn from minor players in Greek tragedies and Hollywood films*, «The Conversation», 11/02/2020 <<https://theconversation.com/as-fates-would-have-it-what-we-learn-from-minor-players-in-greek-tragedies-and-hollywood-films-124155>> (ultima consultazione: 13/06/2022).
- PEARSON A.C. (ed.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1928² (1924).
- PONTANI F.M., *Lettura del primo stasimo delle Trachinie*, «Dioniso» 12, 1949, 233-44.
- REINHARDT K., *Sofocle*, tr. it. Genova 1989 (ed. or. *Sophokles*, Frankfurt 1933).
- ROSELLI A., *Livelli del conoscere nelle Trachinie di Sofocle*, «MD» 7, 1982, 9-38.
- ROSINA A., *NEET. Giovani che non studiano e non lavorano*, Milano 2015.
- ROWLAND R., *Killing Hercules: Deianira and the Politics of Domestic Violence, from Sophocles to the War on Terror*, Oxon-New York 2017.
- RUNNING-JOHNSON C., *Tendre et cruel in rehearsal: Repetition and seeing outside the frame*, «Contemporary Theatre Review» 28, 2018, 461-75.
- RUSSO P., *Un secolo di Billie Holiday, con lei il jazz scoprì la voce strumento*, 27/5/2015 <https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/05/18/news/billy_holiday-114630710/> (ultima consultazione: 13/7/2020).
- SAKELLARIDOU E., *Cruel or Tender? Protocols of atrocity, new and old*, «Contemporary Theatre Review» 24,3, 2014, 363-72.
- SEGAL C., *Matrimonio e sacrificio nelle Trachinie di Sofocle*, tr. it. di E. Franchetti, in CALAME 1983, 171-92 (ed. or. *Mariage et sacrifice dans les Trachiniennes de Sophocle*, «Ant. Class.» 44, 1975, 30-53).
- SHAY J., *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York 1994.
- SIERZ A., *Interview: Greek tragedy and the war on terror*, «Sunday Telegraph London» 18/4/2004.
- SIERZ A., *The question is the ultimate in discomfort. Martin Crimp in conversation with Aleks Sierz*, «New Theatre Quarterly» 88, 2006, 352-60.
- SIERZ A., *The Theatre of Martin Crimp. Second Edition*, London 2013.
- STAFFORD, E., *Herakles*, London-New York 2012.
- TAYLOR P., *Cruel and Tender, Young Vic, London*, «The Independent» 24/5/2004 <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/cruel-and-tender-young-vic-london-564528.html>> (ultima consultazione: 10/8/2012).

- THOMPSON H., *Cruel and Tender*, «The Age» 11/3/2005 <<https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/cruel-and-tender-20050311-g-dzrek.html>> (ultima consultazione: 14/07/2020).
- Tenero e Crudele, tutto in una serata*, 8/2/2011 <<http://www.lombardianews.it/teatro/articolo/tenero-e-crudele-52476.html>> (ultima consultazione: 14/07/2020).
- TONELLI A. (ed.), *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Milano 2011.
- USHER R., *War against terror begins at home*; ARTS, «The Age», 09/03/2005, 9.
- VERCESI A., *Tenero + Crudele (Cruel and Tender)*, in *scena al Teatro Litta di Milano*, 25/2/2011 <<http://www.saltinaria.it/recensioni/spettacoli-teatrali/tenero-crudele-cruel-and-tender-in-scena-al-teatro-litta-di-milano.html>> (ultima consultazione: 25/7/2020).
- WEST, M.L. (ed.), *Hesiod. Works & Days*, Oxford 1978.