



SIMONETTA MICALE

RISCRITTURE CONTEMPORANEE DI MITI FEMMINILI: GIOCASTA DAVANTI AL SUO PUBBLICO

*The rewriting of the Theban myth as a monologue, *Jocaste*, by the Belgian writer Michèle Fabien creates an empathic relationship with the audience in which the actress' body (key presence rather than representation) and her voice (conveying the phatic function which creates the theatre community) are involved. After being abandoned at the time of her suicide while the witnesses' attention was focused on Oedipus (in Sophocles), deprived throughout the centuries of a gaze revealing her intimate drama, Jocasta begs Ersatz and demands that the Spectator keeps on looking. The audience, closed within a constraining set, takes part in a triple event: a trial (he/she is accused of centuries-old blindness), a psychoanalytic session (his/her presence guarantees the efficacy of Jocasta's words), and an erotic encounter (a theatre performance has the same privileges as a love relationship: freedom from any form of finiteness, gratuity, ignorance of any time sequence).*

Questa riflessione sulla dimensione empatica presente nella *Jocaste* di Michèle Fabien¹ si iscrive in un più ampio studio dedicato alle ri-scritture del mito tebano e nasce, nello specifico, a partire da una interrogazione. Mi sono chiesta quali siano le modalità con le quali le diverse ri-scritture dell'ipotesto sofocleo si sono attrezzate rispetto alla 'grande mutilazione' di cui esse hanno dovuto farsi carico, rispetto cioè alla scomparsa di quelle particolarissime condizioni della rappresentazione che caratterizzarono il teatro ateniese del V secolo: premesse di ordine religioso, civile (*politico*) e agonistico che condizionavano l'esperienza teatrale dello spettatore, trasformandola in una vera e propria partecipazione rituale².

Di fronte al venir meno di questi presupposti, diversamente reagiscono tanto le messe in scena del testo sofocleo quanto le riscritture che si susseguono sul palinsesto tebano. In epoca contemporanea, sembrano fiorire in particolare due tipi di ri-

¹ M. FABIEN, *Jocaste*, «Didascalies», 1, 1981, poi *Jocaste. Déjanire. Cassandre*, Editions Didascalies, Bruxelles, 1995. Quest'ultima è la mia edizione di riferimento. L'opera è stata rappresentata per la prima volta a Bruxelles il 29 settembre 1981 dall'*Ensemble Théâtral Mobile*, per la regia di Marc Liebens, scene di Michel Boermans, musica di Marc Hérouet, con Janine Patrick nel ruolo della protagonista.

² Pur rappresentando essi stessi delle ri-scritture della materia epica, tuttavia i testi della drammaturgia greca del V sec. sollecitavano presso il pubblico un'esperienza partecipativa assai intensa e presentavano una dimensione performativa più marcata di quella presente nell'originale: ciò certamente per effetto del *medium* utilizzato, ma anche perché queste riscritture 'zoomavano' su singoli episodi di un mito che il pubblico già conosceva bene.



scrittura: da un lato quella *narrativa*, che almeno per una parte si sottrae al confronto e alla competizione con Sofocle, raggiungendo suggestivamente le forme più antiche del mito, cioè quelle dell'epopea; d'altra parte, nel quadro di una fedeltà al genere teatrale, la *trasposizione critica*, che utilizza il dato meta-letterario per operare una transvalorizzazione³ dell'ipotesto, una nuova modellizzazione culturale, una contestazione del paradigma condiviso. Non si tratta naturalmente di categorie stagne, ma di caratteristiche e tipologie che vengono per lo più a mescolarsi e a confondersi all'interno delle stesse opere. Nella prospettiva che qui ci interessa, appare in particolare significativa la scelta, compiuta da alcune scrittrici⁴, di riscrivere il mito tebano in forma di monologo attribuito a Giocasta.

Di per sé il monologo rappresenta una *performance* teatrale di tipo empatico, perché il modello comunicativo e drammatico, in mancanza di destinatari interni, chiama in causa proprio lo spettatore: e ciò non soltanto nel caso di un monologo che dice «tu». D'altra parte anche la comunicazione veicolata dal corpo, nel caso di un monologo che non venga semplicemente declamato, interpella con forza lo spettatore e stabilisce con lui una comunicazione senza filtri: prevale, infatti, sull'elemento della 'rappresentazione del corpo' (corpo che narra, attività corporea che accompagna e mima una storia), quello della 'presentazione del corpo'. Come nella danza pura⁵, anche nel monologo la presentazione del corpo implica in maniera forte il riferimento a una esistenza concreta, quella dell'attrice che sta davanti agli spettatori ed agisce di fronte a loro per modificarne l'esperienza: e molto più che in una *pièce* nella quale i personaggi interagiscono fra di loro, nel monologo drammatico – anche in quello che non dice «tu» - ogni tentativo di astrazione si scontra con questa presenza ineludibile, con questo «residuo ineliminabile»⁶ che è il corpo, con una espressione che si offre agli spettatori non come statico oggetto di osservazione, ma come esperienza iscritta in un flusso temporale, evento che accade davanti a loro e al quale essi partecipano.

Del resto, al pari del corpo monologante anche la parola monologante possiede, e trasporta nel proprio rapporto con il pubblico, una importante dimensione materiale e pragmatica legata alla sua stessa presenza, al suo *esserci*: essa è manifestazione di se stessa, è ostensione, è azione che consiste nel dire «ci sono» e nello stabilire,

³ Per la nozione di *transvalorisation*, cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, LXXV.

⁴ Cfr. anche C. PUJADE-RENAUD, *Celles qui savaient*, Actes Sud, Arles, 2000.

⁵ Cfr. A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari, 2004, pp. 48-49.

⁶ *Ibidem*.



attraverso questa affermazione, un contatto con il pubblico. Come nel villaggio primitivo, anche nel teatro la comunicazione faticosa serve a identificare e a costituire una comunità che si riconosca come tale: appunto, la comunità teatrale. Vedremo più avanti come, nel caso della *Jocaste* di Michèle Fabien, tale dimensione faticosa della parola contenga anche implicazioni di altra natura.

Il monologo drammatico, inoltre, risolve in maniera radicale il problema del coro: facendo cadere la mediazione che il coro rappresentava, cancellando questa istanza narrativa collaterale che portava in sé una traccia dell'antico modo epico, il monologo lascia prevalere la dimensione della *performance* e stabilisce una relazione in-mediata tra il personaggio e il pubblico. Quest'ultimo tende a modificare la natura della sua partecipazione, rendendola probabilmente più emotiva: da un canto perché il coro, allorché era presente, de-responsabilizzava lo spettatore, facendosi carico delle sue istanze; d'altra parte perché, avendo il diritto di interrompere con i propri interventi il tempo dell'azione, esso introduceva nella *performance* delle pause di interrogazione, di riflessione e di meditazione: mentre qui il pubblico, legato al fluire di un'unica parola e costretto al ritmo dell'unico enunciatore, non dispone di quella pausa che gli consentirebbe di elaborare la propria reazione, di modificare la propria posizione nello spazio emotivo ed eventualmente, in ultima analisi, di prendere le distanze rispetto all'esperienza vissuta dal personaggio.

Nella *Jocaste* di Michèle Fabien il rapporto di tipo empatico con il pubblico viene istituito parallelamente sul piano linguistico e su quello spaziale. Sul piano linguistico ciò avviene essenzialmente attraverso un gioco di persone e di pronomi personali, e attraverso un certo numero di enunciati di natura iussiva, che vengono rivolti allo spettatore e richiedono da parte sua la messa in atto di un determinato comportamento: il quale, nella maggior parte dei casi, consiste nell'azione del guardare. Mentre chiede imperiosamente di essere guardata, di esistere per il pubblico, mentre interpella, *Jocaste* costituisce così lo spettatore nella sua prima, originaria, etimologica attitudine, quella di colui che guarda (*σκοπέω*), o che guarda attentamente (*σκέπτομαι*). E però il gioco dei pronomi crea una confusione di soggetti e, insieme, anche una scissione delle persone, grammaticali e drammatiche: così *Jocaste* è alternativamente «je» e «elle», secondo che si riconosca più o meno nell'immagine di sé che in quel momento la sua parola sta evocando; il suo interlocutore, o piuttosto il destinatario della sua comunicazione, è alternativamente individuale e collettivo («tu» e «vous»); il «tu» è anche un «vous», è lo spettatore



interpellato ma è anche Œdipe, è lo spettatore presente in sala ma è anche lo spettatore eterno, attraverso i secoli, del dramma di Giocasta e delle *pièces* dedicate al mito tebano; mentre il «vous», a sua volta, interPELLa gli spettatori ma anche la folla dei Tebani che nel testo di Sofocle si affollano intorno alla reggia e che costituiscono il coro. Nel complesso, una confusione di ruoli che richiede al pubblico di rimanere sempre vigile, pronto ad essere chiamato in causa, a decodificare, a non incorrere in non opportune risposte.

Je m'appelle Jocaste.
Regarde-moi.
Ni reine, ni veuve, ni épouse, ni mère.

Elle s'appelle suicidée, cette femme immonde et qui est morte seule et souillée sans que les regards de la cour et des devins, des bergers et des messagers n'aient cherché la trace de son corps. Transparente pour cause d'horreur.
Muette ...

Écoute ... un tout petit écho, et qui vient de si loin ... «C'est moi qui vous dirai l'horreur de ce qui s'est passé, que vous n'avez pas vu...»⁷

[...]

Je suis ta mère, Œdipe.

Mes mains descendent le long de mon corps nu, car je suis nue, Œdipe, n'oublie pas. Mes mains ensemble sur mon sexe, humide et gonflé tu te souviens, ce sexe dont tu as aimé le goût et l'odeur. Tout cela reste, Œdipe, rien n'a changé. Tu peux encore tout reconnaître en moi.

Je m'appelle Jocaste.⁸

La *pièce* si apre e si chiude con due affermazioni - «Je m'appelle Jocaste» - solo apparentemente identiche ma in realtà ben altrimenti pregnanti, perché in mezzo ad esse si dispiegano le evoluzioni drammaturgiche della parola; perché, nel tempo che separa i due enunciati, qualcosa è accaduto; perché, accedendo finalmente a quella parola che le era stata fin qui negata, la vera Jocaste ha finalmente potuto esistere: e

⁷ M. FABIEN, *Jocaste*, cit., p. 7. Si tratta dell'*incipit* della *pièce*.

⁸ Ivi, p. 49. Si tratta dell'*explicit* della *pièce*.



naturalmente l'evento della *prise de parole* (che il personaggio di Fabien condivide peraltro con altre Giocaste contemporanee), si contrappone come opzione incompatibile alla morte per impiccagione che è simbolo efficace di castrazione, di soffocamento di sé, e soprattutto di soffocamento di quel desiderio che rappresenta la prima forma di definizione identitaria. Se dunque l'affermazione conclusiva è realmente riempita dalla figura della protagonista, l'enunciato iniziale funziona, invece, come pura designazione, mette in scena una forma vuota di prima persona, un involucro grammaticale di «je» che viene agito da altri soggetti («Je m'appelle Jocaste» significa, per il momento, «On m'appelle Jocaste»): poiché l'immagine di sé che Jocaste possiede all'inizio della *pièce*, e nella quale rifiuta di riconoscersi, è quella dell'«impiccata»⁹, quella che il filtro della letteratura le rinvia, quella che Sofocle ha voluto che fosse, nel momento in cui ha deciso di farla uscire precocemente di scena, esaurendo la sua soggettività in quel gesto e legandola per sempre a quella rappresentazione. Peraltro il regale suicidio non soltanto è assente dalla scena, in ossequio alla convenzione drammatica, ma risulta parzialmente oscurato anche nel racconto testimoniale. Il messaggero che precipitandosi fuori dalla reggia comunica ai Tebani la morte della loro regina¹⁰, ammette infatti che la sua narrazione è lacunosa, confessa che il suo ricordo manca del fotogramma decisivo, che il suo sguardo non ha saputo accompagnare Giocasta fino alla fine, che l'arrivo di Edipo sconvolto ha catturato l'attenzione di tutti i presenti distogliendola da colei che moriva. E che solo in un secondo tempo dunque, seguendo gli spostamenti del re, essi hanno preso contezza del corpo ormai impiccato :

Che cosa avvenne poi, non lo so.
Non so come morì, la regina. Edipo
irruppe nel palazzo urlando
e non riuscimmo a vedere la sua fine.
Il nostro sguardo ora è su di lui
che senza tregua si aggira, e va e viene,
[...]
Torce le sbarre, le scardina e irrompe nella stanza.
E lì vediamo la regina, appesa a un laccio

⁹ *Jocaste la pendue* è infatti il titolo della prima sezione dell'opera. I titoli delle altre quattro sezioni sono *La peste de Jocaste*, *Jocaste: scène primitive et révélation*, *L'énigme de Jocaste* e *Utopie au théâtre*.

¹⁰ «Si è uccisa. A voi è risparmiato / il dolore di averla vista. Ma io, / per quel che posso ricordare, vi narrerò / le sofferenze di quella sventurata», SOFOCLE, *Edipo re*, traduzione di M.G. Ciani, in SOFOCLE, SENECA, DRYDEN E LEE, COCTEAU, *Edipo. Variazioni sul mito*, a cura di G. Avezzi, Marsilio, Venezia, 2008, p. 112.



di fili ritorti che le stringeva il collo.

Impiccata.

La vede l'infelice re, e con un sordo gemito
allenta il cappio che la tiene appesa.¹¹

Con queste parole (che Fabien incastona, in traduzione, entro il monologo della sua protagonista) Sofocle assegna un *dénouement* alla vicenda drammatica di Giocasta e al tempo stesso, tagliando i fotogrammi della sua morte, fa scendere una pesante censura sull'orrore del gesto da lei compiuto. Di tale censura tutti i Tebani sono adesso accusati di essere complici: familiari e dignitari di corte, indovini, pastori e messaggeri, che sono rimasti sordi alle sue richieste d'aiuto e non hanno mai cercato il corpo di Giocasta, esso stesso censurato come colpevole, sebbene in esso risiedesse – o proprio perché in esso risiedeva - la sua più vera identità, quella che viene adesso rivendicata. Il che spiega anche tutta l'importanza del corpo di carne presente sulla scena:

Et voilà qu'un long mur de glace et de temps oublié me sépare de tous ceux-là
qui...

La cour, les devins, les bergers, les messagers, *le chœur, le choryphée*.

Et moi, je suis de glace aussi, mais eux ne le voient pas.

J'appelle à l'aide et à l'amour mon fils, mon mari, le devin, les bergers, les
messagers, *le coryphée, les Thébains*, mais saturés d'horreurs, leurs oreilles sont
sourdes à mes cris. Leurs yeux blanchissent et se cachent sous leurs paupières.¹²

La cecità di Edipo ha contagiato tutti gli altri soggetti e in questo elenco di colpevoli (il secondo proposto nel testo) uno slittamento metalettico e cronologico estende l'accusa di correatà non più soltanto ai Tebani ma anche al coro e al corifeo in quanto tali (cioè in quanto interpreti) e certamente, attraverso di loro, agli spettatori: che per secoli hanno lasciato cancellarsi questa figura senza interrogarsi su di lei, senza trarla fuori dal silenzio 'impiccato' al quale Sofocle l'aveva condannata.

Il riscatto è adesso nelle mani del pubblico, del pubblico presente, in quel 29 settembre 1981, nella sala dell'*Ensemble Théâtral Mobile* di Bruxelles. Il pubblico - che è l'altro per eccellenza, ma anche l'amato per eccellenza - deve adesso guardare, non può più distogliere lo sguardo, non può più rendersi cieco, deve prendere atto della non-trasparenza di Jocaste e del suo *esserci*, deve riconoscere la ineludibilità del

¹¹ Ivi, pp. 112-113.

¹² M. FABIEN, *Jocaste*, cit., p. 11 (il corsivo è mio).



suo corpo, la dimensione fisica della sua parola: che è anche dimensione fatica, come si diceva, perché in essa consiste e si realizza l'*esserci* di Jocaste, che si configura appunto come 'essere-in-relazione', come 'essere-con l'altro', cioè con il pubblico. E proprio il pubblico, rendendosi disponibile a guardarla e ad ascoltarla, aiuterà la protagonista ad esistere in quanto altro dalla suicida, la aiuterà a riempire di contenuto autentico il suo nome:

Ne détourne pas les yeux, toi aussi...

Transparente parce qu'insoutenable?

Facile à dire!

J'irai chercher Jocaste qui n'est plus que son nom.¹³

I temi della privazione della parola e della privazione della vista, già intrecciati nel modello originario – Giocasta impiccata, Edipo accecato – vengono qui ripresi, modulati, parzialmente ribaltati: perché Jocaste diventa l'unica fonte di parola, mentre il pubblico, in solido con Edipo e con i Tebani, viene accusato di una colpevole cecità. E il monologo, come si vede, si va costruendo al tempo stesso come 'un processo', nel quale gli spettatori presenti in sala rispondono anche per conto di tutte le generazioni che li hanno preceduti e per conto dello stesso Sofocle; come 'una seduta psico-analitica', nel corso della quale il personaggio fa progredire e svela, a se stesso e agli altri, la propria costruzione personale (vedremo più avanti che in realtà il monologo si costruisce anche come 'un incontro erotico'). E ovviamente le due modalità del processo e della seduta psico-analitica non si contraddicono, ma anzi si attribuiscono reciprocamente senso nella misura in cui, almeno per una parte, la messa in causa degli spettatori, la loro chiamata in correità, è il risultato di un *transfert*, di uno spostamento dell'emozione compiuto dalla protagonista, di una proiezione sul pubblico dell'ostilità originariamente concepita nei confronti di Edipo, di Laio, di Sofocle. In quanto polarizzatore di questo sentimento dirottato, il pubblico si trova chiamato ad assumere il ruolo che in principio è di pertinenza dell'analista, e la sua presenza fisica accanto a Jocaste diventa indispensabile per permetterle l'elaborazione della materia psichica e garantire così l'efficacia della sua parola.

Questo elemento condiziona sensibilmente la messa in scena, che prevede una doppia costrizione spaziale: da un lato l'attrice si muove entro uno spicchio di teatro

¹³ *Ibidem.*



antico ridipinto di bianco (per una scelta cromatica che rinvia al tema della cecità¹⁴ e, insieme, a quello dell'innocenza); entro, e lungo, ripide gradinate che la imprigionano come dentro a un pozzo (l'immagine è di alcuni spettatori intervistati), un baratro nel quale è stata buttata come una prigioniera e dal quale durante tutto il monologo cerca di tirarsi fuori, percorrendo i gradini senza sosta, in su e in giù, proprio come la sua parola percorre e ripercorre gli scenari noti, senza potersi allontanare da essi, ma al tempo stesso avendo ragione di essi proprio attraverso l'insistente ripercorrerli (secondo il dettato del procedimento psicoanalitico). Quanto agli spettatori, vengono anch'essi collocati entro la scena, a strapiombo su di essa, in cima alle gradinate: legati alla protagonista da un rapporto fisico strettissimo nel quale la traiettoria dello sguardo è pressoché obbligata, ed il *détournement* impossibile («Ne détourne pas les yeux, toi- aussi »)¹⁵. Non solo la parola della protagonista, dunque, ma anche la messa in scena contribuisce a costringere lo spettatore, che al tempo di Sofocle aveva distolto lo sguardo, entro il ruolo etimologico di 'colui che guarda', e che guarda attentamente¹⁶. D'altra parte, l'accesso del pubblico alla sala teatrale avviene dall'alto, e quindi gli spettatori fin dal loro ingresso vengono ad essere catturati (riferisco ancora una volta le loro impressioni) dalla sagoma nera dell'attrice che essi scorgono, ancor prima che il monologo abbia inizio, sul fondo di questo imbuto bianco: la reazione empatica è dunque immediatamente avviata, l'*esserci* di Jocaste ed il suo interpellare consistono già in questo corpo ancora muto, ma ampiamente ingombrante.

L'estrema forma di coinvolgimento messa in atto da Jocaste, il suo ultimo invito, il suo ultimo tentativo (riuscito) di intervenire sull'esperienza dello spettatore, sono rappresentati dal segmento che conclude il monologo e che nel testo scritto si intitola *Utopie au théâtre*. Qui Jocaste intreccia la propria relazione con il pubblico nella contingenza della rappresentazione («en cet instant privilégié») e lo costringe entro una relazione d'amore straordinariamente intensa, che per molti versi ricorda

¹⁴ «Leurs yeux blanchissent et se cachent sous leurs paupières», *ibidem*.

¹⁵ Nella messa in scena di *Jocaste* è presente sulla scena anche un terzo soggetto, un musicista silenzioso che, ripetutamente interpellato dal gesto di Giocasta e dai «tu» che si affollano nel suo discorso, rimane però sempre muto e allude così al fallimento di una comunicazione: forse quella tra Edipo e Giocasta, forse quella, mancata per secoli, tra Giocasta ed i lettori/spettatori.

¹⁶ Già nelle precedenti regie Marc Liebens aveva interrogato il rapporto tra lo spettatore e l'attore: ne *Les Bons Offices* di Pierre Mertens aveva rinchiuso gli spettatori in una gabbia di plexiglas, in *Oui* di Thomas Bernhard aveva riunito attori e spettatori all'interno di un salone.



quelle vissute dai personaggi di Marguerite Duras¹⁷: una relazione fatta d'ignoto e di alterità, di un «vous» indefinito che il soggetto attende, e verso il quale egli si protende (come la protagonista durassiana de *Le Marin de Gibraltar*); una relazione nuova e perennemente rifondata («Aujourd'hui, j'ai tout oublié», «Vous serez nouveau pour moi, et je serai nouvelle pour vous»), fatta di sguardi erotici, di desiderio di toccare il corpo del pubblico fino a che si compia una appagante penetrazione che escluderà ogni soggetto mediatore¹⁸, fino a che si raggiunga un godimento che non consisterà nella fusione dei due soggetti – l'attrice e il pubblico -, ma nel mantenimento della loro irriducibile alterità e nella possibilità, per ciascuno, di godere del mistero dell'altro, rimasto se stesso¹⁹.

Questo desiderio si costituisce come evento unico e assoluto, capace di spogliare lo spazio di ogni sentimento o circostanza secondaria («Bientôt, nous n'entendrons plus le bruit de la fête qui nous a rassemblés»); questa relazione si inebria degli straordinari privilegi che appartengono all'amore e al teatro: la libertà da ogni finitezza («Vous n'aurez plus de nom, ni de fonction, et moi, j'aurai perdu le mien»), la gratuità («Nous n'attendrons rien l'un de l'autre sauf d'essayer pour un temps, de s'empêcher de mourir»), l'assoluto dell'evento ignaro di ogni sequenza temporale («Donc, à chaque fois recommencer, et depuis le début, et pour un temps limité»). E vive, durante il tempo dell'incontro amoroso, nello (e dello) sguardo desiderante dell'altro: «Je me verrai enfin avec ces yeux-là, les vôtres, qui m'aiment et me désirent». Sguardo amante che, funzionando come *Ersatz* di un antico sguardo mancato, può adesso ri-generare e fare esistere Giocasta; traiettoria visiva che, arrestandosi infine sul suo corpo, ha il potere di escludere l'opzione del suicidio:

Passerait-il au travers de mon corps? Non. Je serai opaque et compacte. Densité de Jocaste, la femme-mère aux formes pleines de lait, de sueur, de chaleur, de moiteur. Incontournable. Ou alors, qu'elle meure!²⁰

¹⁷ Del cui testo *Aurélia Steiner* l'autrice belga ha curato un adattamento teatrale. Cfr. M. DURAS, *Aurélia Steiner*, regia di Michèle Fabien (versione scenica pubblicata in «Didascalies», 3, 1982).

¹⁸ «...et quand vous entrerez en moi sans rien savoir de moi, sauf, peut-être, parce qu'il n'y a pas moyen de l'empêcher, que je suis la reine, mais cela, vous arriverez bien, je pense, je l'espère, à l'oublier très vite, parce qu'il sera question de tant d'autres choses entre nous qui n'appartiendront qu'à nous...». M. FABIEN, *Jocaste*, cit., p. 39 (il corsivo è mio); «Vous, présent à vous-même et à moi, totalement, sans plus rien d'extérieur» (Ivi, p. 37).

¹⁹ «Ne pas s'anéantir, surtout, ni vous dans moi ni moi dans vous. Rester chacun afin que l'un et l'autre puissent chacun jouir soi du mystère de l'autre. Ne pas savoir... Et moi, je dis que je ne dirai rien de ce que je sais. Jocaste se tait depuis si longtemps!». Ivi, p. 39.

²⁰ Ivi, p. 41.