

BENEDETTA DE BONIS

L'utopia del ricongiungimento degli estremi
nella *Jocaste* di Michèle Fabien

«Mi chiamo Giocasta».¹ Con questo sigillo si alza il sipario del teatro di Michèle Fabien. È il 29 Settembre 1981, e *Jocaste* è la sua prima opera portata in scena dall'Ensemble Théâtral Mobile a Bruxelles, per la regia di Marc Liebens, direttore della compagnia. Alcune tra le personalità eminenti del panorama letterario del Belgio francofono vedono, in quel rito che si consuma sotto le arcate industriali di rue de la Caserne, l'inaugurazione di una nuova stagione teatrale e di un nuovo linguaggio, che, attraverso la storia di una donna del mito, porta all'attenzione del pubblico alcune problematiche del mondo contemporaneo.² *Jocaste* è un lungo monologo, nel quale la regina di Tebe, nel momento della sua morte o poco dopo, ripercorre il mito che l'ha voluta sposa di Edipo e madre incestuosa, chiedendosi se al giorno d'oggi sia ancora necessario che la donna antica porga il cappio alla donna moderna.

Un passo indietro: all'inizio degli anni Settanta, in quello Stato dall'identità sospesa nel vuoto che è il Belgio, nasce, con un vistoso scarto temporale rispetto al panorama europeo, già da tempo incamminatosi per il sentiero tracciato da Brecht e Artaud, la prima avanguardia teatrale. Nel momento in cui il ripensamento del ruolo del teatro nella società e della sua estetica si unisce al conflitto generazionale, sorge il Jeune théâtre, all'interno del quale il 'teatro critico' comincia a fissare le proprie coordinate: nutrito di strutturalismo e spesso impregnato di marxismo brechtiano, esso si oppone alla pratica della decostruzione totale e lavora sul potere della rappresentazione, nella convinzione che tutti gli elementi dello spettacolo siano portatori di senso, capaci di donare inflessioni altre al discorso, di aiutare a comprendere quello che il testo non dice o di modificare quello che pretende di affermare.³ Esso accoglie l'invito pasoliniano ad un 'teatro di parola', che può finalmente liberarsi dell'azione scenica e della messa in scena, per rifondare il teatro

¹ M. Fabien, *Jocaste, Déjanire, Cassandre, Bruxelles*, Didascalies, 1995, p. 7: «Je m'appelle Jocaste». In questo articolo citerò documenti contenuti all'interno del Fonds Fabien, consultabile presso gli Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles. Ringrazio Marc Quaghebeur e Luc Wanlin per avermi aiutata nell'esame del fondo, in corso di catalogazione. Farò, inoltre, riferimento agli appunti di Michèle Fabien preparatori alla stesura della *Jocaste*. Ringrazio Alice Piemme, figlia dell'autrice, per aver generosamente messo a mia disposizione tali documenti.

² Cfr. M. Quaghebeur, *En ton jardin, Michèle*, «Alternatives théâtrales», LXIII, 1999, pp. 37-38; J. Louvet, *Elle n'a joué qu'un seul été*, «Alternatives théâtrales», LXIII, 1999, p. 7.

³ Cfr. P. Aron, *La mémoire en jeu: une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, La lettre volée-Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1995; M. Quaghebeur, *Le devenir du jeune théâtre en Belgique francophone*, «Dossiers du Cacef», LXI, 1978, pp. 21-43.

come rito culturale. E questo perché oggi non è più possibile pensare il teatro come «il RITO POLITICO dell'Atene aristotelica, con i suoi 'molti' che erano poche decine di migliaia di persone: e tutta la città era contenuta nel suo stupendo teatro sociale all'aperto».⁴

L'esordio teatrale di Michèle Fabien è un esordio fatto di estremi. *Jocaste* è infatti la sua pièce più sperimentale e violenta, quella che risente maggiormente degli entusiasmi giovanili dell'avanguardia, portati fino al limite della provocazione: «Sono Giocasta, ma non mi sono ancora impiccata. E se la regina di Tebe decidesse di non uccidersi? Aspetto mio figlio, mio marito, il mio amante, il mio re. Passerebbe attraverso il mio corpo? No. Sarò opaca e compatta»,⁵ si chiede alla fine del dramma la donna tacciata dal marchio mitico dell'incesto.

Due momenti preparano la rivoluzione. Nel 1978, a Genova, in occasione di un convegno su Michel de Ghelderode, Michèle Fabien presenta un'interpretazione molto originale di *Hop Signor!*, nella quale scandaglia il discorso svolto dal drammaturgo sui due sessi, richiamandosi alle filosofie postmoderne. Con Barthes, chiama «parole à tendance phallique» una parola che esprime il potere, l'ordine, la classificazione, che suggerisce un senso unico, che chiude il senso e che totalizza il significato. Con Lyotard spera nell'avvento di un'altra parola, di un'altra logica fondata sulla base di quello che il filosofo chiama «le non-centralisme, la non-finalité, la non-vérité». Con le femministe, infine, concorda nell'affermare che la parola dominante sul sesso, sul desiderio, sul godimento è doppiamente fallica: da un lato, perché quasi sempre pronunciata da uomini e, dall'altro, perché modellata sul loro concetto di sesso, desiderio, godimento.⁶ Nello stesso anno dà consistenza scenica a tali teorie, firmando l'adattamento dell'*Hamletmaschine* di Heiner Müller, un'opera che, a suo dire, riesce a sintetizzare in poche pagine la nostra epoca, con tutti i suoi mali ed i suoi combattimenti, quelli reali e quelli che si situano al livello dell'immaginario. Intanto, spiega al critico teatrale francese Bernard Dort il motivo della sua sintonia intellettuale con l'autore tedesco. La questua teatrale del personaggio drammatico moderno, schizofrenico, diviso, frantumato, pietrificato, non è più quella dell'alternativa shakespeariana fra l'essere o il non essere, ma quella della convivenza, in una dimensione lacerata e sofferta, dell'essere e del non essere, e così il testo scoppia, come se volesse rendere drammaturgicamente l'estremo dolore. L'altra problematica sulla quale viene posto l'accento è quella dell'identità sessuale: Amleto e Ofelia, l'uomo e la donna, i due estremi inavvicinabili, perché volti verso traiettorie estranee l'una

⁴ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Milano, Mondadori, 1999, p. 2499.

⁵ M. Fabien, *Jocaste*, cit., p. 41: «Je suis Jocaste, mais je ne suis pas encore pendue. Et si la reine de Thèbes décidait de ne pas se tuer? J'attends mon fils, mon mari, mon amant, mon roi. Passerait-il au travers de mon corps? Non. Je serai opaque et compacte».

⁶ Cfr. Ead., *Marguerite Harstein, cette femme qui n'en était pas une...*, in *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, «Actes du congrès international de Gênes (22-25 novembre 1978)», a cura di R. Beyen et al, Bruxelles, Société Internationale des Études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 68.

all'altra. La donna, che rifiuta lo schema del suicidio, nonché la dicotomia di madre-puttana, constata la propria mancanza di collocazione nella storia e nel teatro, perché associati all'uomo e da lui governati. Il dovere etico dell'uomo, invece, è quello di uscire da questo teatro superato, per entrare nella storia e urlare la delusione del comunismo, le contraddizioni dell'intellettuale, la divisione del soggetto e la questione dell'azione. La donna, vittima di una simbolica e di una rappresentazione impressale, nel corso della storia, dall'Altro, si lancia all'assalto delle sue immagini e cerca la liberazione sull'unico terreno che sia in grado di produrla, quello del proprio corpo.⁷

L'asimmetria e l'inavvicinabilità dei due sessi è il presupposto da cui Michèle Fabien parte per la sua riscrittura dell'*Edipo re* di Sofocle. In un'intervista apparsa nel 1985 sul quarto numero del mensile «Liens», l'autrice spiega molto chiaramente lo spunto fornitole dall'ipotesto greco:

Quando si evoca Giocasta, si pensa a una figura di madre castratrice, essendo invece Edipo il prototipo dell'intellettuale che formula domande, che cerca, che vuole sapere. Questa è, in particolar modo, l'interpretazione di Goethe [...]. Ho pensato che ci fosse uno squilibrio. Non doveva essere un caso, se non se ne parlava mai. Lei è donna e madre. Nel mio testo, credo che Giocasta cerchi di gettar via la madre che è in lei per avere accesso alla donna e per esprimere il suo desiderio, per cercare anche di determinare se esiste una donna al di fuori della madre.⁸

Per quanto mi è stato possibile verificare grazie alla consultazione degli appunti preparatori alla stesura dell'opera, ho constatato che l'autrice aveva letto *Mito e tragedia* di Vernant e Vidal-Naquet. In particolare, aveva annotato il passo in cui Vernant legava l'inizio della parabola del genere tragico al momento in cui «nel quadro della città l'uomo comincia a sperimentarsi come agente, più o meno autonomo nei confronti delle potenze religiose che dominano l'universo, più o meno padrone delle proprie azioni, più o meno responsabile del proprio destino politico e personale».⁹ Poche righe più in basso trascriveva, in caratteri greci, la parola *pharmakos* (capro espiatorio). Nella tragedia, in cui *anthropine physis* (natura umana) e *tyche* (sorte) costituiscono i due poli di una stessa realtà ambigua, gli atti umani acquistano il loro vero senso, ignorato dall'agente, quando arrivano a svelarsi come parte integrante di un ordine che supera l'uomo e gli sfugge.¹⁰ Causalità divina e iniziativa umana, che

⁷ Cfr. B. Dort, M. Fabien, *Tout mon petit universe en miettes; au centre, quoi?*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 1980.

⁸ L'intervista è conservata all'interno del Fonds Fabien: «Quand on évoque Jocaste, c'est une figure de mère castratrice, Œdipe étant alors le prototype de l'intellectuel qui pose des questions, qui cherche, qui veut savoir. C'est notamment l'interprétation de Goethe [...]. J'ai pensé qu'il y avait un déséquilibre. Ça ne devait pas être un hasard si on n'en parlait jamais. Elle est femme et mère. Dans mon texte, je crois qu'elle essaie de jeter la mère en elle pour avoir accès à la femme et pour dire son désir, pour essayer aussi de déterminer s'il existe une femme hors la mère».

⁹ J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 67 (ed. or. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Parigi, 1973).

¹⁰ Ivi, pp. 26-27.

all'inizio sembravano contrapporsi, si ritrovano unite e, per un gioco sottile di lingua, si opera, in ogni momento in cui Edipo sceglie, lo slittamento fra l'aspetto di azione e quello di passione.¹¹ In Edipo i due estremi convivono: da «il primo fra gli uomini così nelle vicissitudini dell'esistenza come negli eventi causati dagli dei» diventa «questa piaga enorme, questo maledetto, quest'uomo che fra gli uomini tutti è il più odioso agli dei»,¹² qualificandosi come paradigma dell'esistenza umana. Innocente e puro dal punto di vista del diritto umano, colpevole e macchiato dal punto di vista religioso,¹³ Edipo si è trovato a compiere, senza saperlo, quelle azioni che, partendo con un cammino misurato sul corso delle stelle, aveva cercato di scongiurare. Questo Edipo è lo stesso che, nell'*Edipo a Colono*, giunto al termine della vita, può proclamare fermamente la propria innocenza: «Perché uccisi, ammazzai senza sapere. Sono innocente davanti alla legge: ignaro arrivai a tanto».¹⁴ Ben diversa è invece la personalità di Giocasta, il cui carattere si rivela determinante soprattutto ai fini dello sviluppo dell'azione drammatica: i suoi tentativi di eludere le complicazioni ottengono l'effetto contrario di quello che si proponevano. La sua iniziale curiosità, che, gradualmente, si trasforma in continue rassicurazioni ad Edipo della sua estraneità al pericolo, acuisce in lui l'angoscia ed il bisogno di fare emergere quella verità che, al contrario, Giocasta sembra voler tenere lontana o, addirittura, rimuovere. Questa presenza nel personaggio di un'ambigua volontà di sapere e di rassicurare, che si ripiega in un intimo senso di angoscia, fa sì che la cifra assegnata da Sofocle a Giocasta sia quella dell'ombra, di un mistero che segue la regina anche nel momento della morte.¹⁵ È questa modalità del non detto, della sospensione – per cui lo spettatore non ha chiaro esattamente quando Giocasta comprenda la verità, o se, forse, l'abbia sempre saputa – ad innescare la riflessione teatrale di Michèle Fabien, dunque la decisione di dare la parola al personaggio più silenzioso, come a riempire un vuoto, a fare giustizia di quel vuoto.

Immersa in un'atmosfera quasi 'purgatoriale', che la rende sospesa, come il cappio al quale si è impiccata, Jocaste parla per la sua prima e ultima volta. La pièce riprende temi e situazioni dell'*Edipo re*, senza presentare gli eventi in maniera lineare e oggettiva. Come in una seduta psicanalitica, gli eventi vengono ripensati e sofferti da Giocasta, che li narra, seguendo le pieghe, i respiri e le contorsioni del suo pensiero. L'opera si articola in cinque frammenti, incatenati l'uno nell'altro. Non vi è continuità, quanto piuttosto contiguità. Solo le estremità si toccano. In ognuno dei primi quattro viene riproposta una tematica della tragedia classica, inquadrata dal punto di vista di Giocasta: la morte, la peste, l'oracolo, l'enigma. Conclude il monologo un quinto frammento, sull'utopia, che non trova alcun riscontro nell'ipotesto, ma sembra,

¹¹ Ivi, pp. 58-59.

¹² *Edipo re*, vv. 33-34; 1341-1345 (cfr. Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, a cura F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 19942, pp. 165 e 257-258).

¹³ J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia...*, cit., p. 98.

¹⁴ *Edipo a Colono*, vv. 546-548 (cfr. Sofocle, *Antigone...*, cit., p. 317).

¹⁵ Cfr. S. Wiersma, *Women in Sophocles*, «Mnemosyne», XXXVII, 1984, pp. 25-55.

piuttosto, essere una dichiarazione di poetica. Giocasta si immerge nel labirinto dell'anima e l'estremo si fa ora dimensione interiore, limite che è necessario toccare, per riemergere fortificati dalla catarsi teatrale.

Nel primo frammento, la scena della morte di Giocasta, «trasparente per orrore. Muta...»,¹⁶ e il conseguente accecamento di Edipo sono citati quasi alla lettera dall'*Edipo re*.¹⁷ L'autrice spiega, nei suoi appunti, che Giocasta sta tentando di uscire dalla parola dell'Altro: «La morte di Giocasta è scritta, bisogna dunque esorcizzare le parole di Sofocle, farle uscire da sé come se fossero proprie, per mostrare a se stessi che non sono immediate, per mostrare anche che si è state rimosse... Sapere da dove si viene...».¹⁸ Giocasta esprime insistentemente il suo disperato bisogno di uno sguardo, nel momento in cui, per non vedere ciò che non andava visto prima, un Edipo che non ha più nulla di eroico, si cava gli occhi. Giocasta rivela l'urgenza di una parola che non può venire, né dal mito né dall'altro. Quella mancanza di parola è dolorosa. Dolorosa perché vuota. Vuota come la cavità degli occhi di Edipo. L'attrice passa poi allo specchio e strappa con la lama i ruoli che più non riescono a vestirla: la regina di Tebe, la sposa di Laio, la madre-sposa di Edipo. Il suo sangue è lo stesso dell'Ofelia di Müller.

In seguito, viene descritta la peste. Giocasta sembra vomitare il proprio corpo di donna, piuttosto che riappropriarsene. È l'estremo dell'abiezione. La piaga non ha più alcun valore religioso. Il problema del mondo esterno diventa un problema del mondo interiore dell'individuo, o, meglio, è come se il mondo entrasse nell'individuo. La scrupolosità dell'Edipo antico si trasforma nella nevrosi della Giocasta contemporanea. La regina di Tebe – scrive Michèle Fabien nei suoi appunti – si offre in olocausto, come Atlante che regge il peso del mondo, come Cristo che lo solleva dai suoi peccati, come Edipo che ne è il capro espiatorio. Tuttavia, questo *pharmakos* non ha più nulla di rituale. Nell'«Occidente che ha inventato l'ateismo»,¹⁹ la nozione di responsabilità umana è ormai pienamente sviluppata. Essa è a tal punto presente, che l'uomo è soffocato nel rimorso e nel senso di colpa. Ne è un emblema questa Jocaste, che è malata senza esserlo, che vive sul suo corpo il dramma di Edipo, che ingoia dentro di sé la peste, in quanto fuori non vi è alcun dio a giustificarla. Interiorizzato Dio, interiorizzata la peste, se si vuole continuare a vivere, non resta che liberarsi del senso di colpa.

Nel terzo frammento, è ripercorso il momento dell'inchiesta, al termine della quale, in un magro trionfo, il dio del mondo moderno si rivela essere il caso. Scrive,

¹⁶ M. Fabien, *Jocaste*, cit., p. 7: «transparente pour cause d'horreur. Muette...».

¹⁷ Michèle Fabien leggeva le tragedie di Sofocle nell'ed. Garnier frères del 1947, da cui riprende, per inserirlo nella *Jocaste*, il passo della morte di Giocasta e dell'accecamento di Edipo, con alcune modifiche rispetto alla traduzione di Robert Pignarre.

¹⁸ «La mort de Jocaste est écrite, il faut donc exorciser les mots de Sophocle, les sortir de soi comme s'ils étaient à soi, pour bien se montrer qu'ils ne sont pas évidents, pour bien montrer aussi qu'on a été refoulée... Savoir d'où on vient...».

¹⁹ «Nous vivons depuis une époque assez récente dans un monde sans Dieu. C'est au XVIII siècle que l'Occident a inventé l'athéisme. Notre regard sur les mythes a donc changé» (Fonds Fabien, intervista con Yannic Mancel su una possibile rilettura dei classici).

infatti, l'autrice nei suoi appunti: «Si cerca la parola di un dio, si ritrova il racconto di un servo... Tutte le responsabilità umane si diluiscono, resta il caso, sotto ogni punto di vista».²⁰ Lo scetticismo di Giocasta nei confronti degli oracoli, che in Sofocle non sembra avere carattere ideologico e intellettuale, ma soltanto difensivo e desiderativo,²¹ diventa la cifra ideologica della Giocasta moderna, che proclama la filosofia dell'*eike zen* (vivere a caso) nel Novecento senza Dio. Nel momento in cui la dimensione religiosa crolla, la parola – essa in Sofocle era come una moneta a due facce, quella umana e quella divina, di cui l'illusione tragica mostrava un lato, per poi svelarne, alla fine, crudelmente, anche l'altro – ha valore soltanto per gli uomini che convenzionalmente la utilizzano. Essa crea immagini e stereotipi all'interno dei quali si rischia di rimanere imprigionati, viene manipolata dal più forte, al solo fine della sopraffazione: «Ci sono parole che uccidono».²² La barriera invalicabile non è più quella tra l'uomo e il dio, ma quella tra l'uomo e la donna. Ancora oggi la parola sembra essere una prerogativa maschile. Le uniche voci che il popolo è in grado di udire sono, infatti, quelle di Creonte e di Edipo. Ma la parola dell'uomo è una lama affilata.

Nel quarto frammento, Giocasta compie il primo passo verso Edipo. Tenendo a mente la tesi di Marie Delcourt,²³ Michèle Fabien stabilisce una corrispondenza tra la Sfinge e Giocasta. Strutturalmente, infatti, la Sfinge e Giocasta hanno lo stesso ruolo, quello di intronizzare l'uomo. La prima legittima il conquistatore come eroe, la seconda come re. In termini psicanalitici, poi, l'agire di Edipo è un agire contro la madre, che egli spinge al suicidio, nel suo doppio ruolo di Sfinge e di Giocasta.²⁴ La Sfinge, nella storia, compare nel momento in cui l'eroe deve affrontare la prova che lo porterà all'assunzione dell'identità. In quanto antagonista, essa è una figura mostruosa che può essere interpretata come il fantasma femminile di un'immagine materna ostile, o almeno di una femminilità inquietante e castratrice.²⁵ Strano ibrido di donna e animale, la Sfinge esibisce tratti sia virginali sia aggressivi. I dati ricavabili dal testo fanno pensare ad un'identificazione di Giocasta con la Sfinge – ma anche con la figura dello psicanalista – e del 'tu' a cui lei si rivolge con Edipo, l'uomo, il musicista, portatore di un'alterità che rende impossibile qualsiasi tipo di comunicazione verbale. Sul palcoscenico, invece, la tradizionale associazione nella cultura greca della Sfinge alla musica porta piuttosto a vedere come Sfinge il musicista. Infine, nel rapporto che

²⁰ «On cherche une parole de dieu, on trouve un récit de domestique... Toutes les responsabilités personnelles se diluent, reste le hasard, à tous points de vues».

²¹ Cfr. G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re: Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994, p. 110.

²² M. Fabien, *Jocaste*, cit., p. 18: «Il y a des mots qui tuent».

²³ Cfr. M. Delcourt, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

²⁴ F. Manieri, *Edipo: un sogno. La matrice di un'ipotesi strutturale della Personalità*, in *Edipo: il teatro greco e la cultura europea*, «Atti del convegno internazionale di Urbino (15-19 novembre 1982)», a cura di B. Gentili, R. Pretagostini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 164.

²⁵ E. Pellizer, *La psicanalisi*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. II, Roma, Salerno, 1995, p. 805.

si crea, durante il rito teatrale, tra platea e palcoscenico, è il pubblico a riempire il ruolo della Sfinge, cui Giocasta si rivolge, senza ottenere risposta.

Dopo aver percorso i diversi strati di (ri)lettura del mito edipico, dal fondo dell'abiezione si risale ormai in superficie. Spiega l'autrice nei suoi appunti:

Per la prima volta Giocasta esprime del desiderio. Non è più l'oggetto del desiderio (di omicidio), né la posta in gioco del potere, ma è il soggetto del desiderio (d'amore). [...] La lunghezza delle frasi indica [...] una sorta di serenità, di piacere per una parola che dice cose complesse e delicate, ma con grande facilità. Il percorso è compiuto, si è usciti dalla parola di Sofocle, dalla "parola" degli altri e dalla storia di Edipo. [...] Mi sembra che qui si assista – coup de théâtre – a un ribaltamento rispetto agli altri copioni: prima, anche quando inventava situazioni nuove (essere la Sfinge, per esempio), non si liberava dagli antichi modi di relazione; qui, rifà una situazione nota: la morte di Giocasta, ma con una relazione con Edipo che è totalmente differente. È dunque passata dal corpo trasparente al corpo compatto.²⁶

In questo ultimo frammento, una «utopie au théâtre»,²⁷ si giunge all'affermazione di un valore positivo della parola, nel momento in cui essa, sospesa, perde i propri contorni e non appone etichette ai personaggi. La sospensione del corpo di Jocaste, impiccata nel primo frammento, diventa così una sospensione di corpi nel momento del desiderio: identità, sapere e desiderio si ritrovano ora connessi in un discorso fluido e unitario. È nel quadro di questa nuova relazione con l'altro, liberata da ruoli e da nomi, che si può immaginare un incontro nuovo, talmente vero, che la parola sfuma nel silenzio della sensazione. Le parole si sgretolano e gli estremi si ricongiungono, mentre Giocasta immagina la sua prima notte di nozze con Edipo. La parola è depurata della sua carica di morte, perché la donna, attraverso il teatro, è arrivata ad una forma di conoscenza di sé e di presa di consapevolezza della propria storia. Non c'è alcun ribaltamento del mito. Giocasta muore, Edipo si acceca. Tuttavia, nel momento utopico del teatro, è permesso morire più dignitosamente. La conclusione di questo iter liberatorio è l'accettazione di quanto è stato compiuto, e insieme la presa di coscienza che qualche istante non può cambiare un sentimento nutrito per anni, al di là della complicità del matrimonio con il potere ed un destino da incestuosi: «Tutto ciò resta,

²⁶ «Pour la première fois, Jocaste exprime du désir, elle n'est plus l'objet du désir – de meurtre –, ni l'enjeu du pouvoir, elle est le sujet du désir – d'amour. [...] La longueur des phrases indique [...] une sorte de sérénité, de plaisir à une parole qui dit des choses complexes et délicates, mais avec une grande facilité. Le trajet est accompli, on est sorti de la parole de Sophocle, du "mot" des autres et de l'histoire d'Œdipe. [...] Il me semble qu'ici, on assiste – comme à un coup de théâtre –, à un renversement par rapport aux autres scénarii: auparavant, même quand elle inventait des situations nouvelles (être la sphinx, par exemple), elle ne se dégageait pas des modes anciens de relations; ici, elle refait une situation connue: la mort de Jocaste, mais dans une relation à Œdipe qui est tout à fait différente. Elle est donc passée du corps transparent au corps compact».

²⁷ Michèle Fabien scrive nei suoi appunti: «Utopie au théâtre: en inventer une autre, d'histoire? Peut-être... Pourquoi pas, puisqu'on est au théâtre».

Edipo, niente è cambiato. Puoi ancora riconoscere tutto in me. Mi chiamo Giocasta».²⁸ Congedato dal teatro, lo spettatore non può fare a meno di continuare a meditare sull'inquietante interrogativo posto da Jocaste alla fine dell'opera: «E se la regina di Tebe decidesse di non uccidersi?».²⁹

Dall'analisi della pièce e degli appunti dell'autrice, si può ricavare che il motivo portante di questa ripresa del mito sia l'inversione dei ruoli. Giocasta è capro espiatorio, salvatrice di Tebe, protagonista, soggetto e oggetto dell'enigma, vero e proprio 'anti-Edipo'.

In una lettera a Yannic Mancel, scritta durante il periodo della composizione della *Déjanire*, Michèle Fabien dichiara che ai suoi occhi il momento tragico è quello in cui dell'esistenza umana viene rappresentata la fase della caduta, la perdita dell'*eudaimonia* (felicità). L'autrice usa, per definire questo rovesciamento, la parola «*désastre*», 'catastrofe'.³⁰ Come mostra Judet de La Combe, su quest'ultimo concetto si sono soffermati a lungo quei filosofi che, tra Ottocento e Novecento, hanno utilizzato la tragedia greca come modello rigoroso per meglio analizzare alcune dimensioni precise del reale.³¹ Nella loro diversità, le definizioni che sono state via via proposte di tragico si sono ritrovate concordi nello stabilire la necessità di un momento negativo nell'esistenza umana, e nel fare della catastrofe dell'individuo eroico l'evento fondamentale nel quale si rivela l'irrazionalità che da sempre mina ogni nostra pretesa di definire razionalmente i valori e gli scopi dell'azione umana.³²

Da una parte, vi sono le teorie della conciliazione – da collocarsi nella scia delle filosofie della storia orientate all'armonia dopo la catastrofe (Schelling, Hegel) – che vedono nella crisi un momento doloroso, ma fecondo, se dopo la sventura, e grazie ad essa, si crea una realtà nuova.³³ Dall'altra parte, invece, si staglia la concezione del tragico non come dialettica, ma come negatività pura. La crisi, in questo caso, è radicale, se è l'intero ordine razionale e vivibile che si trova così a crollare. La dialettica si ferma al disastro, alla separazione senza appello tra umano e divino (Hölderlin, Goethe e Solger).³⁴ A questa concezione corrisponde un'ontologia negativa del carattere indeterminabile dell'essere, davanti al quale il linguaggio si mostra sempre

²⁸ M. Fabien, *Jocaste*, cit., p. 42: «Tout cela reste, Œdipe, rien n'a changé. Tu peux encore tout recon-naître en moi. Je m'appelle Jocaste».

²⁹ Ivi, p. 41: «Et si la reine de Thèbes décidait de ne pas se tuer?».

³⁰ Michèle Fabien scrive a Yannic Mancel, il 21 Aprile 1995: «Il me semble que si on cherchait un peu, on en trouverait des tas, de pièces qui, d'une façon ou d'une autre, évoquent – entre autres choses –, un état de bonheur antérieur et racontent en fait comme on (sur)vit mal en-dehors de l'Eden perdu; comme on en meurt, aussi. Comme si le théâtre était là pour montrer la douleur à vif, la perte d'un aveuglement, d'une illusion, qui conditionne un état d'innocence dans lequel il n'est pas de héros de théâtre. Mais aussi comme si le théâtre montrait une voie, celle de la lucidité, difficile, certes, mais praticable: tous les "héros" n'en meurent pas. Oserai-je avancer l'hypothèse qu'au théâtre, deuil, désastre et déception commencent par la même lettre?». La corrispondenza è contenuta nel Fonds Fabien.

³¹ P. Judet de la Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Montrouge, Bayard, 2010, p. 24.

³² Ivi, pp. 80-81.

³³ Ivi, p. 83.

³⁴ Ivi, pp. 83-84.

mancante.³⁵ Le teorie del tragico hanno trovato applicazione non soltanto nella lettura interpretativa della tragedia antica, ma anche nella costruzione del dramma moderno:

Gli artisti, risuscitando il tragico sotto forme nuove, tenevano a far presa sul reale, a dire qualcosa sul mondo, con tutta la distanza critica che il tragico loro offriva. I registi hanno accolto la traduzione dei concetti hegeliani che proponeva Brecht, poi, contro la tradizione brechtiana, si sono lanciati in una decostruzione dell'idea che il teatro avesse un qualche cosa di positivo da insegnare. Si sono interessati di più ai materiali stessi della rappresentazione, a ciò che faceva di essa un evento radicale e impressionante sufficiente a se stesso, con il corpo aggredito, le grida, i silenzi, le ombre, con tutto ciò che sembrava sfuggire all'influenza troppo chiarificatrice e banalizzante del senso e del linguaggio articolato. Il testo perdeva parte della sua forza, perché si sospettava che le sue costrizioni andassero verso l'ammirazione obbligata, la cultura in piazza o la filosofia universitaria, e per questa via strappassero alla tragedia la sua forza di evento scabro e irriducibile. Ma, facendo ciò, questi artisti non hanno rigettato il concetto di tragico. Al contrario. Soltanto, presentavano un tragico più duro, più immediato e negativo di quello che Brecht riprendeva da Hegel. La catastrofe, il crollo, come esperienza senza limite e senza uscita, veniva messo al centro del loro teatro. Le mostruosità del nazionalsocialismo e le violenze, spesso negate, delle società che, uscite dalla seconda guerra mondiale, si proclamavano libere fornivano e forniscono loro ancora un argomento di un certo peso per adottare di fronte al mondo dominante il punto del nulla. Gli uomini di teatro si riallacciavano per questa via a una concezione filosofica del tragico già percorsa, non come dialettica, ma come negatività pura, come evento disastroso che fa crollare ogni forma di senso.³⁶

Rodighiero sostiene che la caratteristica degli eroi di Sofocle è quella di abitare in una realtà ingannevole, in un'apparenza che è nel contempo la sola realtà possibile. La lacerazione di questo velo non apre a un processo di liberazione, ma induce l'eroe a

³⁵ Ivi, p. 39.

³⁶ Ivi, pp. 16-17: «Les artistes, en ressuscitant le tragique sous des formes nouvelles, tenaient à être en prise sur les choses, à dire quelque chose sur le monde, avec toute la distance critique que le tragique leur offrait. Les metteurs en scène ont accueilli la traduction des concepts hégéliens que proposait Brecht, puis, contre la tradition brechtienne, se sont lancés dans une déconstruction de l'idée que le théâtre ait quoi que ce soit de positif à enseigner. Ils se sont plus intéressés aux matériaux mêmes de la représentation, à ce qui faisait d'elle un événement radical et impressionnant se suffisant à lui-même, avec le corps mis à mal, les cris, les silences, les ombres, avec tout ce qui semblait échapper à l'emprise trop clarifiante et banalisante du sens et du langage articulé. Le texte perdait de sa force, car ses contraintes étaient soupçonnées d'aller dans le sens de l'admiration obligée, de la culture en place ou de la philosophie universitaire, et par là d'arracher à la tragédie sa force d'événement abrupt et irréductible. Mais, ce faisant, ces artistes n'ont pas rejeté le concept de tragique. Au contraire. Seulement, ils présentaient un tragique plus dur, plus immédiat et négatif que celui que Brecht reprenait de Hegel. La catastrophe, le désastre, comme expérience sans limite et sans issue, était mise au centre de leur théâtre. Les monstruosité du national-socialisme et les violences, souvent déniées, des sociétés prétendument libres qui sont issues de la Seconde Guerre leur fournissaient et leur fournissent encore un argument de poids pour adopter face au monde régnant le point de vue du néant. Les gens de théâtre se rallient par là à une conception déjà balisée et philosophique du tragique, non comme dialectique, mais comme négativité pure, comme événement désastreux ruinant toute forme de sens».

scorgere la rete che lo attanaglia, trascinandolo alla rovina.³⁷ Violenza, persuasione e inganno sono gli unici modi con cui si può piegare la sua volontà. Incapace di cedere, perché consapevolmente votato alla caduta e allo scacco, l'eroe non trova più un luogo in cui collocarsi. Infatti, con Goethe, dove è possibile una compensazione, vien meno la tragedia.³⁸

Ecco, dunque, i due estremi che a poco a poco si rivelano inconciliabili in Sofocle: l'animo tragico in opposizione al sistema che lo circonda. In Michèle Fabien l'animo tragico ha quasi sempre volto femminile, mentre il sistema è costruito a uso e consumo dell'uomo. Così, *Jocaste* racconta di come una donna viva l'emergere di una verità insopportabile, tenuta – consciamente o inconsciamente – lontana per tanti anni, e il conseguente allontanamento del proprio uomo. *Jocaste* è la *pièce* più incisiva dell'autrice, quella a cui si lega il suo nome alla storia della letteratura belga, perché è la *pièce* più marcata dagli entusiasmi giovanili della sua formazione brechtiana. Sia pure nella logica di una certa utopia del teatro, nella *Jocaste* è forte e chiara l'idea di una possibilità di cambiamento del mondo: là dove non arriva la ragione, subentra il desiderio, e proprio al desiderio è affidato un solido valore cognitivo. La dialettica giunge così fino allo stadio della sintesi: la prosa assume nel finale un andamento fluido, all'interno di un discorso che tende all'armonia e alla conciliazione, aderendo a quelle che Judet de la Combe definisce le filosofie ottimiste del tragico. Gli estremi si ricongiungono, ma solo per un attimo, perché, già quando scrive la *Déjanire*, l'altro dramma basato su Sofocle, Michèle Fabien sembra aver collocato su due binari inesorabilmente paralleli il destino dell'uomo e della donna. Eracle e Deianira non si incontreranno mai.

benedetta.debonis2@unibo.it

(Università di Bologna)

³⁷ A. Rodighiero, *La parola, la morte, l'eroe: aspetti di poetica sofoclea*, Padova, Imprimatur, p. 153.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 156-160.