

La ricezione di Sofocle nel teatro di Michèle Fabien: *Jocaste e Déjanire**

1. Il lavoro di riscrittura delle tragedie di Sofocle accompagna l'intero itinerario drammaturgico di Michèle Fabien, nell'ambito di una più generale strategia di revisione dei classici che mira ad interrogare il presente attraverso figure e archetipi che si sono sedimentati nell'inconscio collettivo¹. Per l'autrice belga, fautrice di un 'teatro di parola'², nutrito di strutturalismo e marxismo brechtiano, la rilettura dei classici nella postmodernità non può configurarsi come un'operazione di restauro, dal momento che, a suo avviso, le opere del passato sono galeoni inghiottiti dal mare, che noi riportiamo alla luce a pezzi, senza mai ricostituirli nella loro interezza, perché l'uso ne è perduto e quei pezzi saranno i tasselli di una nuova costruzione³.

Due eroine sofoclee prestano la voce alla Fabien in due momenti molto diversi della sua vita: Giocasta e Deianira. Nel 1981, quando esordisce con *Jocaste*, la Fabien ha appena concluso un dottorato di ricerca su Michel de Ghelderode ed è in contatto con i grandi animatori del Jeune Théâtre e con gli intellettuali della *Belgitude*. Quattordici anni dopo, quando scrive *Déjanire*, i suoi ideali giovanili

* In questo articolo citerò documenti del Fonds Fabien (d'ora in poi FF), consultabile presso gli Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles. Poiché tale fondo – recentemente donato dalla figlia di Michèle Fabien, Alice Piemme – non è stato ancora riordinato né catalogato, mi limiterò a segnalare di volta in volta il materiale che estraggo da esso, senza poterne indicare la precisa collocazione. Inoltre, farò uso anche degli appunti della Fabien preparatori alla stesura della *Jocaste*. Questi preziosi documenti sono stati generosamente messi a mia disposizione da Alice Piemme.

¹ «Les mythes appartiennent à l'inconscient collectif: les cosmogonies y sont toujours à peu près semblables, avec des hommes originels, des paradis perdus, des déluges... L'inconscient individuel s'y retrouve et s'y structure. Le mythe propose une explication de nos vies qui la plupart du temps est belle, riche, et surtout "ouverte"» (intervista realizzata da Yannic Mancel alla Fabien il 15.12.1994 [FF]).

² Significative sono le sue affermazioni riportate in N. Delhalle, *Fragments d'un discours sur le théâtre. Entretien avec Michèle Fabien*, «Alternatives théâtrales» LXIII (1999) 22-24: «Le théâtre que [...] j'essaie de pratiquer, c'est celui où le personnage se construit à partir de ce qu'il dit. Dans son *Manifeste pour un théâtre de parole*, Pasolini dénonce les illusions du théâtre dit "populaire", il affirme la primauté du langage, seul capable de rendre compte des nuances et du raffinement d'une pensée».

³ M. Fabien, *Amphitryon*, Bruxelles 1993, XV. La Fabien riprende da Antoine Vitez la metafora dei classici come galeoni sottomarini (cf. A. V., *Le Théâtre des idées*, Paris 1991, 188).

subiscono la stessa sorte della sua mitica coppia di Trachis: si dissolvono in un mucchio di cenere.

La fase della *Jocaste* è segnata dall'adattamento della *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. La Fabien illustra, nella corrispondenza epistolare del '79 con Bernard Dort, i motivi della sua sintonia intellettuale con lo scrittore tedesco. Il personaggio drammatico moderno, schizofrenico, diviso, frantumato, pietrificato, non è più caratterizzato dall'alternativa shakespeariana fra l'essere o il non essere, ma dalla convivenza, in una dimensione lacerata e sofferta, dell'essere e del non essere. L'altra problematica sulla quale la Fabien pone l'accento è quella del rapporto tra Amleto e Ofelia, uomo e donna: a suo avviso, essi sono inavvicinabili, perché volti verso traiettorie estranee l'una all'altra; la donna, che rifiuta lo schema del suicidio e di classificarsi come madre o puttana, constata la propria mancanza di collocazione in una storia e in un teatro 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 rappresentazione impostale dall'esterno, cerca la liberazione sull'unico terreno che sia in grado di produrla, quello del proprio corpo⁴.

Inaugurata dal lavoro di traduzione in francese del teatro di Pasolini, la fase della *Déjanire* si caratterizza per una riflessione teorica sul concetto di 'tragico', del quale l'autrice discute con Yannic Mancel nella corrispondenza del '95. In una lettera del 20 aprile, Mancel pone la scrittura della Fabien in funzione di due assi cartesiani: lungo l'asse delle ascisse si sviluppa il discorso che separa e riunisce i due sessi, nella tentazione tragica di un'impossibile fusione; lungo l'asse delle ordinate, invece, viene messa in tensione la dialettica tra passato e avvenire, memoria e utopia, lutto e pulsione di vita. Nel teatro della Fabien, l'intimo entra in armonia fragile con il politico, il privato con il pubblico, il principio di piacere con quello di realtà. Il giorno successivo, la Fabien risponde, individuando nel lutto il nucleo della tragedia di tutti i tempi:

Et tout d'un coup [...] je me disais qu'au fond, les grandes pièces [...] peuvent être lues à partir de ce fil-là, celui du deuil accompli ou raté.

Ne peut-on pas penser qu'Œdipe – dans la pièce de Sophocle, pas dans le mythe – est sommé de faire le deuil des 17 années de bonheur paisible et – pourquoi pas? – fusionnel qu'il a vécues en roi de Thèbes, auprès de son épouse Jocaste? [...]

Il me semble que si on cherchait un peu, on en trouverait des tas, des pièces qui, d'une façon ou d'une autre, évoquent un état de bonheur antérieur et racontent en fait comme on (sur)vit mal en-dehors de l'Éden perdu; comme on en meurt,

⁴ Cf. B. Dort-M. Fabien, *Tout mon petit universe en miettes; au centre, quoi?*, Bruxelles 1980.

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. Hasarderai-je cette hypothèse: au théâtre, deuil, désastre et déception commencent par la même lettre!⁵

Il momento tragico, tanto quello antico quanto quello moderno, sembra essere, dunque, quello in cui, dell'esistenza dell'uomo, viene rappresentata la fase della caduta, della perdita dell'εὐδαιμονία. Il lutto («deuil») richiama alla mente il pianto liberatorio e catartico del teatro antico, che si lega alla scoperta dell'inganno («déception»), del limite della capacità conoscitiva dell'uomo e, dunque, al rovesciamento tragico («désastre») della sua esistenza⁶.

Come mostra Judet de La Combe, su questi concetti si sono soffermati a lungo quei filosofi che, tra Otto e Novecento, hanno utilizzato la tragedia greca come modello per analizzare alcune dimensioni del reale. 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 porre razionalmente i valori e gli scopi dell'azione umana. Da una parte, vi sono le teorie (come quelle idealiste, da Schelling a Hegel) che vedono nella crisi un momento doloroso, ma fecondo, perché, dopo la sventura e grazie ad essa, si crea una realtà nuova, in una filosofia della storia orientata all'armonia dopo la catastrofe. Dall'altra, invece, contro le letture ottimiste, si staglia la concezione del tragico non come momento dialettico, ma come negatività pura. La crisi è, in questo caso, radicale, in quanto crolla l'intero ordine razionale e vivibile. La dialettica si ferma al disastro, alla separazione senza appello tra umano e divino. A questa concezione corrisponde un'ontologia negativa del carattere indeterminabile dell'essere, davanti al quale il linguaggio si mostra sempre mancante. La debolezza del linguaggio dei Cori e degli eroi testimonia questo iato insuperabile tra quello che si è veramente, secondo il destino imposto dagli dèi, e quello che si può dire. Il reale non si lascia razionalizzare e nessun discorso, dunque, è in grado di rappresentarlo. Hölderlin, Goethe, Solger aderirono a questa visione. Judet de la Combe nota come le teorie del tragico abbiano trovato applicazione non soltanto nella lettura interpretativa della tragedia antica, ma anche nella costruzione del dramma moderno. I registi hanno in un primo momento accolto la traduzione dei concetti hegeliani proposta da Brecht. In séguito, si sono orientati verso la decostruzione dell'idea brechtiana che il teatro avesse qualcosa di positivo da insegnare, e, dunque, verso una con-

⁵ La corrispondenza tra Yannic Mancel e la Fabien è contenuta all'interno del FF.

⁶ Nell'*Edipo re* il Coro piange sulla sorte di Edipo in termini di «déception» (vv. 1186-1192), «désastre» (vv. 1204-1206) e «deuil» (vv. 1218s.).

cezione più negativa del tragico. La catastrofe e il disastro diventavano il fulcro del loro teatro⁷.

In effetti, anche *Jocaste* e *Déjanire* sembrano separate da uno iato ideologico molto forte in merito alla concezione del ‘tragico’: ciò emerge chiaramente alla luce del rapporto con gli ipotesti sofoclei.

2. Nel riprendere l'*Edipo re*, la Fabien sembra muovere da un forte intento polemico e dall'interesse per un personaggio femminile che rifiuta il suo ruolo di «mère» per assumere quello di «femme»:

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 Goethe⁸ [...]. 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 mère⁹.

L'autrice rivela di essere a conoscenza della vasta tradizione di riscritture del capolavoro sofocleo, cui rimprovera di avere focalizzato l'attenzione sempre su Edipo e mai su Giocasta¹⁰. Il suo rifacimento parte dunque da un silenzio, da quello che riprende un personaggio non associato a una sua specifica visione del mondo:

Dans le théâtre dit – par Brecht – aristotélicien, quand on s'identifie, c'est à un personnage constitué, il s'agit d'une identification psychologique à un personnage qui propose une vision du monde, et une vérité (la sienne) comme *la vérité*. Et Brecht a réagi contre cela, parce que cette vérité-là, qui passait pour universelle, n'était, la plupart du temps, dans le cas des auteurs du XIX^e siècle, que la vérité de l'idéologie de la bourgeoisie [...]. Or, Jocaste, c'est un personnage qui n'est pas constitué, justement, qui se cherche, elle ne donne ni une représentation du

⁷ P. Judet de la Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Montrouge 2010, 17-39.

⁸ La Fabien fa probabilmente riferimento alla lettera dell'11.11.1815 inviata da Schopenhauer a Goethe, nella quale l'onestà intellettuale di Edipo viene proposta come modello per il filosofo e contrapposta al non voler sapere di Giocasta: «Der Muth keine Frage auf dem Herzen zu behalten ist es der den Philosophen macht. Dieser muß dem Oedipus des Sophokles gleichen, der Aufklärung über sein eignes schreckliches Schicksal suchend, rastlos weiter forscht, selbst wenn er schon ahndet daß sich aus den Antworten das Entsetzlichste für ihn ergeben wird. Aber da tragen die Meisten die Jokaste in sich, welche den Oedipus um aller Götter willen bittet, nicht weiter zu forschen: und sie geben ihr nach, und darum steht es auch mit der Philosophie noch immer wie es steht» (*Arthur Schopenhauer. Gesammelte Briefe*, a c. di A. Hübscher, Bonn 1978, 18).

⁹ L'intervista è apparsa nel 1985 sul quarto numero del mensile «Liens» (FF).

¹⁰ «Quel personnage! Elle existe depuis 25 siècles dans l'imaginaire des gens. On a écrit des quantités d'*Edipe* (Corneille, Cocteau...); des *Jocaste*, à ma connaissance, il n'y en a que deux: Herman Teirlink et Hélène Cixous» (FF).

monde, ni une représentation de son moi, sa parole ne peut pas – je crois, je l'espère! – être persuasive, parce que c'est une parole tout le temps difficile et qui n'explique rien, qui ne démontre rien¹¹.

È di notevole interesse che, tra gli appunti preparatori alla stesura della *Jocaste*, l'autrice schematizzi il contenuto del saggio di Vernant sul mito e la tragedia nell'antica Grecia¹²: nell'opera di Sofocle si riflette il dibattito sulla volontà e la responsabilità dell'uomo nei confronti degli avvenimenti. Nella tragedia, in cui ἀνθρωπίνη φύσις e Τύχη costituiscono i due aspetti, opposti ma complementari, di una stessa realtà ambigua, gli atti umani acquistano il loro vero senso, quando arrivano a svelarsi come parte integrante di un ordine che supera l'uomo e gli sfugge; la colpevolezza tragica si istituisce tra l'antica concezione religiosa della colpa-macchia, della ἀμαρτία, malattia dello spirito, delirio inviato dagli dèi, e la nuova concezione, per cui il colpevole è definito come colui che, senza esservi costretto, ha scelto necessariamente di compiere un crimine. Nell'*Edipo re* causalità divina e iniziativa umana, che all'inizio sembravano contrapporsi, si ritrovano unite: ad Edipo, che da ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συμφοραῖς βίου / ... ἔν τε δαιμόνων ξυναλλαγαῖς (vv. 33s.) diventa τὸν ὄλεθρον μέγαν, / τὸν καταρατότατον, / ἔτι δὲ καὶ θεοῖς ἐχθρότατον βροτῶν (vv. 1341-1345), non rimane che riconoscere l'assoluta infelicità e precarietà dell'esistenza umana, di cui egli stesso è παράδειγμα (v. 1192). Edipo, che, innocente e puro dal punto di vista del diritto umano, è colpevole e macchiato dal punto di vista religioso, si è trovato a compiere, senza saperlo, quelle azioni che aveva cercato di scongiurare. Questo è l'Edipo che, nell'*Edipo a Colono*, giunto al termine della vita, può proclamare fermamente la propria innocenza: ἐγὼ φράσω· / καὶ γὰρ ἄνους ἐφόνευσσα καὶ ὄλεσα· / νόμῳ δὲ καθαρός, ἄϊδρις ἐς τόδ' ἦλθον (vv. 546-548). Partendo da tale analisi, la Fabien trasferirà queste caratteristiche dal personaggio di Edipo a quello di Giocasta.

Lo stesso Vernant nota che Sofocle non carica di connotati materni l'atteggiamento di Giocasta nei confronti di Edipo¹³. È negli 'Edipi' successivi che la figura di Giocasta è caratterizzata dalla presenza sempre più massiccia dell'elemento materno: «testi diversissimi e appartenenti a diversissime culture sono unificati da una costante: l'erosione sottile del rapporto che l'eroe di Sofocle intratteneva coi tabù, e un suo avviluppamento nell'angoscia, che marca la complicità con il destino. Attorno a questi spostamenti la civiltà teatrale europea colloca alcune tra le sue più rilevanti autoaffermazioni – Corneille, Dryden, Voltaire – ma non meno importante era stato al riguardo, nella vera soglia tra antico e moderno, l'antiso-

¹¹ B. Debroux, *Jocaste à l'Ensemble Théâtral Mobile. Entretien avec Michèle Fabien*, «Alternatives théâtrales» XI (1982) 2-9: 5s.

¹² J.-P. V.-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it. Torino 1976 (ed. or. Paris 1972).

¹³ Cf. Vernant-Vidal-Naquet, *o.c.* 26-98.

focleo *Oedipus* di Seneca»¹⁴. È contro questa tradizione che si scaglia la Fabien, che, senza preoccupazioni di ordine filologico, annoda in un unico fascio l'opera di Sofocle e i suoi tanti rifacimenti.

Nella *Jocaste*, la rielaborazione dell'*Edipo re* procede per diversi strati di lettura. L'autrice guarda agli esempi a lei contemporanei di scrittura al femminile – in particolare Christa Wolf – per mescolare citazioni tratte direttamente da Sofocle a suggestioni psicanalitiche e antropologiche. Il monologo è diviso in cinque frammenti. In ognuno dei primi quattro viene riproposta una tematica o una situazione della tragedia sofoclea, inquadrata dal punto di vista di Giocasta: la morte, la peste, l'oracolo, l'enigma. Conclude il dramma un quinto frammento (sull'utopia), che non trova riscontro nell'ipotesto, ma sembra essere piuttosto una dichiarazione di poetica.

Il primo frammento, spiega l'autrice nei suoi appunti, è una sorta di esorcismo di Sofocle. Per potersi liberare del ruolo materno impostole dalla tradizione, Giocasta deve, prima di tutto, liberarsi delle parole di Sofocle: «tout ce premier fragment, c'est, en gros l'émergence, l'irruption de Jocaste après 2.500 ans de refoulement [...]. Cette première partie a effectivement pour but de "chasser" Œdipe, comme si c'était la présence du fils qui la constituerait en mère. Pas si simple! Le départ d'Œdipe ayant déjà été raconté, tout ce que Jocaste peut faire, c'est de le ré-raconter en le reprenant à son compte, comme si elle avait décidé la même chose que la légende [...]. 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».

A tal scopo, l'autrice inserisce nel testo alcuni versi, ritagliati dalla tragedia sofoclea, per descrivere la morte di Giocasta e l'accecamento di Edipo (OT 1237-1257, 1268-1279):

Écoute... un tout petit écho, et qui vient de si loin...

“C'est moi qui vous dirai l'horreur de ce qui c'est passé, que vous n'avez pas vu. Mais vous saurez, autant que ma mémoire s'en souviendra, ce qu'a souffert la malheureuse. Folle d'horreur, elle a couru au lit nuptial, s'arrachant à pleines mains les cheveux. Elle entre, claque violemment les portes derrière elle, invoque Laïos, le roi défunt et son premier époux: elle se remémore le passé, cet enfant qu'il lui fit et par qui il mourut, et les enfants, qu'elle eut elle-même, de son fils parricide. Elle gémit, misérable, sur cette couche où tour à tour elle enfanta un époux de son époux, et des enfants de son enfant.

Après cela... je ne sais pas comment elle a péri, car Œdipe s'est précipité en hurlant, alors, ce n'est plus elle, mais lui qui a captivé nos regards”¹⁵.

Écoute-moi, Œdipe, c'est ta mère qui te parle.

“Œdipe arrache les agrafes d'or qui tenaient les vêtements de la morte, il les porte

¹⁴ G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re: Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994, 14.

¹⁵ Fabien, *Jocaste; Déjanire; Cassandre*, Bruxelles 1995, 7s.

à ses paupières, et il en frappe les globes de ses yeux. Et il crie que ses prunelles ne verront plus sa mère, et qu'elles ne verront plus son crime, et qu'elles ne verront plus non plus ceux qu'elles n'auraient jamais dû voir. Il répétait ce cri, et il frappait sous ses paupières. Et le sang de ses yeux ruisselait sur ses joues, giclant en une sombre averse, une pluie noire qui en caillots se déversait"¹⁶.

La Fabien conosceva il greco, ma leggeva Sofocle nella traduzione di Robert Pignarre per l'edizione Garnier (Paris 1947): le due citazioni mostrano numerose affinità lessicali con tale versione e le variazioni sono minime, probabilmente dovute a esigenze drammaturgiche. Tuttavia, in alcuni punti, la variazione è veicolo di una precisa scelta ideologica, oltre che linguistica. Nel testo greco, ai vv. 1271s., si legge: ἀδῶν τοιαῦθ', ὀθοῦνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν / οὔθ' οἷ' ἔπασχευ οὔθ' ὀποῖ' ἔδρα κακά. Pignarre traduce: «et il crie que ses yeux ne verront plus sa misère et ne verront plus son crime»¹⁷. La Fabien cambia in: «et il crie que ses prunelles ne verront plus sa mère, et qu'elles ne verront plus son crime». La sincope di *misère* in *mère* pone l'accento sulla codardia di Edipo e sull'incomunicabilità del mondo femminile con quello maschile, che si esprime attraverso il motivo dello sguardo mancato. La miseria e la grandezza dell'Edipo greco, per cui l'atto dell'accecamento è il culmine di una ricerca intellettuale al termine della quale l'uomo si rivela sconfitto, sono ridotte, nella rielaborazione moderna, all'incapacità di guardare la madre-sposa. La cifra distintiva di questo Edipo è, infatti, la piccolezza: «fais-toi petit, tout petit» (Fabien, *o.c.* 8).

Inoltre, la decisione di inserire la scena dell'accecamento in forma di citazione fa sì che questo momento di altissima intensità tragica dell'opera sofoclea sia scarnificato e depotenziato, ridotto a semplice dato testuale. Viene così soppressa tutta quella parte dell'ipotesto che contribuisce a delineare Edipo come essere straordinario nella sua doppiezza, nelle vesti del re, come in quelle del mendicante. Dopo essersi accecato, infatti, nel κομμός, Edipo proclamava che avrebbe preferito morire, piuttosto che compiere gli atti che gli furono assegnati in sorte (vv. 1354s.). Abbandonati i metri lirici, esprimeva il desiderio di mutilare ogni forma percettiva del proprio corpo (vv. 1386-1389). Infine, in un ultimo atto di pietà filiale, chiedeva a Creonte di dare sepoltura alla madre-sposa e di occuparsi delle figlie-sorelle, destinate a macerarsi nella sterilità e nell'assenza di un marito (vv. 1446-1514). La Fabien estrae dall'ipotesto le due scene in cui la tensione giunge al culmine; le riduce al grado minimo di narrazione, sfrondandole di tutto il contesto tragico che ne potenzia l'intensità drammatica e la portata culturale; le accosta, per poi far sentenziare ad una sterile Giocasta: «il est parti, mon ventre se resserre» (Fabien, *o.c.* 9). Qui, l'esorcismo nei confronti di Sofocle si identifica con questo serrarsi del ventre materno.

Nel secondo frammento, la peste, depauperata di qualsiasi connotato religioso, diventa la raffigurazione del senso di colpa di cui ci si deve liberare, se si vuole creare un'immagine di se stessi soddisfacente. Scrive l'autrice tra i suoi appunti: «ne pouvant rien faire pour sauver les mourants, elle va s'offrir elle-même en holocauste (ce n'est pas nouveau, le Christ l'avait déjà fait, mais on ne peut pas tout inventer et tout de suite!). Comme le géant Atlas qui supporte le poids du monde – ou le Christ ses péchés –, elle va supporter les morts, première victime au fond de la charrette. Bouc émissaire... comme Édipe, tiens, tiens! Après avoir exorcisé les mots de Sophocle, Jocaste exorcise la culpabilité qu'il y

¹⁶ Fabien, *o.c.* 9.

¹⁷ R. Pignarre, *Théâtre de Sophocle*, Paris 1947, 321.

a en elle, *le mot des autres...*». La malattia del mondo esterno diventa la malattia tutta interiorizzata di Giocasta, sulla quale passano alcune caratteristiche dell'Edipo sofocleo. Nell'*Edipo re*, al ruolo regale di Edipo si associa quello paterno nei confronti dei suoi sudditi. Egli li chiama τέχνα (v. 1) e, verso di loro, che si rivolgono a lui, supplicandolo di occuparsi del male che affligge la loro città, dimostra la premura e la preoccupazione di un padre (vv. 1-13). Se l'Edipo di Sofocle, dunque, è padre e re, la Giocasta della Fabien è sempre presentata come madre e regina. Il malessere si localizza nel ventre e Giocasta è invischiata in una lunga serie di immagini psicanalitiche di circolarità e ritorno, vuoto e cavità, deglutizione e assorbimento, da cui non riesce a liberarsi.

Giocasta è designata, negli appunti dell'autrice, come «bouc émissaire». Vernant, nel saggio letto dalla Fabien, riprendendo Gernet, che aveva indagato i rapporti tra Edipo e il φαρμακός, sostiene che Sofocle non ha inventato la polarità tra il re divino e il capro espiatorio. Essa era inscritta nella pratica religiosa e nel pensiero sociale dei Greci. Il poeta le ha però attribuito un significato nuovo, facendone il simbolo dell'uomo e della sua ambiguità fondamentale¹⁸. L'oscillazione tra la nobiltà della dimensione regale e l'abiezione del capro espiatorio passa alla Fabien, depauperata di qualsiasi connotato religioso, nell'ambito della descrizione della peste.

Nel terzo frammento, viene riproposto il nucleo centrale della tragedia di Sofocle: l'inchiesta. Creonte riferisce ai Tebani il responso di Apollo. La Fabien riscrive OT 83-146, alternando le parole di Creonte (vv. 96-98, 100s., 103s.), riportate nella traduzione di Pignarre, ai pensieri di Giocasta, personaggio che nell'ipotesto non figurava. Edipo e suo cognato incarnano il prototipo del tiranno, in un'atmosfera di delazione e di esibizione del potere, piuttosto che di altruistica ricerca della verità. Le riflessioni di Giocasta vanno a riempire lo spazio che, nel testo greco, era destinato alle risposte di Edipo a Creonte. Giocasta resta inascoltata, tanto che, alla fine del frammento, proclama: «la délivrance de Thèbes se passera hors Jocaste. Jocaste hors les murs, hors l'amour, hors la loi» (Fabien, *o.c.* 26). Fraenkel afferma che «il tema di tutte le sette tragedie di Sofocle è lo stesso: un essere umano che qualche volta prima della nascita, qualche volta per altri accidenti è fuori della polis umana»¹⁹: qui, attraverso il procedimento di sostituzione della voce di Edipo con quella di Giocasta, questa emarginazione scivola dal protagonista antico verso la protagonista moderna. La trasformazione di Giocasta a protagonista va quindi di pari passo con lo svilimento di Edipo, il cui ritratto è quello di un investigatore miserabile, che si accontenta di qualsiasi indizio, pur di trovare un colpevole.

Tema centrale del frammento è la parola. In Sofocle, le parole scambiate sulla scena non sono comunicative, ma delimitano i punti conflittuali tra i personaggi, che, fino alla fine, non comprendono il reale significato di quello che dicono (mentre per lo spettatore, e solo per lo spettatore, il linguaggio è trasparente a tutti i livelli). In particolare, nella tragedia, questo opera una netta separazione tra piano umano e piano divino (l'azione di Edipo e gli oracoli di Apollo), e solo alla fine questa barriera che separa due mondi ap-

¹⁸ Cf. Vernant-Vidal-Naquet, *o.c.* 105-110. L'applicabilità del concetto di *pharmakos* all'interno dell'*Edipo re* di Sofocle è stata rimessa in discussione da parecchi studiosi. Si veda, ad esempio, V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983, 130-138. Al di là della validità di tale concetto, ciò che occorre notare in questa sede è l'adesione della Fabien alla lettura dell'*Edipo re* svolta da Vernant e la sua produttività nella *Jocaste*.

¹⁹ *Due seminari romani di Eduard Fraenkel*, Roma 1977, 24.

parentemente inavvicinabili sparisce, per far posto a una loro tragica coincidenza²⁰. Nella *Jocaste*, il contrasto tra uomo e dio, che nella tragedia di Sofocle stabilisce un rapporto di tipo verticale nel quale sopra sta Apollo e sotto Edipo, lascia il posto ad un nuovo conflitto e ad un nuovo rapporto verticale, quello tra l'uomo (Edipo, Creonte), cui solo è concessa la parola, e la donna (Giocasta e, lo si vedrà, la Sfinge), da sempre privata di parola o destinata a parlare soltanto in funzione dell'uomo.

Così l'autrice commenta nei suoi appunti questo terzo frammento: «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». La Fabien rilegge in questa direzione la tragedia di Sofocle. In *OT 977-983*, contro la concezione di un universo ordinato dagli dèi, alla quale Edipo si sottomette totalmente e verso la quale guarda anche il drammaturgo, Giocasta sostiene una tesi eccentrica: poiché il mondo è dominato dal caso (τύχη, v. 977) e non vi è alcuna preveggenza chiara e manifesta (πρόνοια σαφής, v. 978) di ciò che accadrà all'uomo, è meglio vivere senza pianificare (εἰκῆ ζῆν, v. 979), come si può (ὅπως δύνατο τις, v. 979). La Fabien fa di queste parole il fulcro della sua riscrittura: la sfiducia di Giocasta negli oracoli, che nell'*Edipo re* sembrerebbe non avere carattere ideologico e intellettuale, ma rispondere soltanto a un movente di tipo difensivo, diventa nella *Jocaste* l'unica via possibile²¹.

Nel quarto frammento, Giocasta sottopone Edipo all'enigma della Sfinge. Sulla scorta della tesi espressa da Marie Delcourt nel saggio *Œdipe ou la légende du conquérant* (Paris 1944), la Fabien assimila la figura di Giocasta a quella della Sfinge. Negli appunti preparatori alla stesura della *Jocaste*, la Fabien annota alcuni passi dello studio della Delcourt e chiarisce i motivi dell'accostamento delle due figure femminili: «qu'il y ait entre la sphinx et Jocaste des correspondances, cela est attesté dans le mythe: d'aucuns considèrent d'ailleurs que dans certaines traditions, elles ne font qu'un (cf. Marie Delcourt). Mais ici, c'est Jocaste elle-même qui décide, en quelque sorte de se prendre pour la sphinx! Forcément. Je crois qu'il y a un drame de la sphinx: c'est qu'elle est, elle aussi, prisonnière d'une image [...]. Que Jocaste, dans cette parole qu'elle a aujourd'hui s'identifie maintenant à la sphinx, cela me paraît normal, d'autant, qu'en plus, structurellement, elles fonctionnent de la même manière: elles intronisent l'homme; la sphinx l'institue comme héros, Jocaste, comme roi».

Nel mito edipico, la Sfinge 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. Ibrido di donna e animale, la

²⁰ Cf. Vernant-Vidal-Naquet, *o.c.* 22-26.

²¹ Secondo Paduano (*o.c.* 110), che nell'εἰκῆ ζῆν della Giocasta sofoclea non si possa vedere una negazione della religione è evidenziato dal fatto che essa rivolga una preghiera ad Apollo, perché sciolga lei ed Edipo dalla contaminazione (vv. 911-923). Lo studioso spiega questa ambiguità affermando che il proposito di Giocasta di non guardare più, in futuro, per quel che concerne la divinazione, né a destra né a sinistra (vv. 857s.), non enuncia una tesi, ma un bisogno. Sulla problematica del contrasto, nell'*Edipo re*, tra la τύχη e i νόμοι olimpici, cf. C. Diano, *Edipo figlio della Tyche*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Venezia 1968, 119-165; W. Burkert, *Origini selvagge: sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, trad. it. Roma-Bari 1991 (ed. or. Berlin 1990), 83-108; G. Serra, *Edipo e la peste: politica e tragedia nell'Edipo re*, Venezia 1994, 23-60.

Sfinge esibisce tratti sia virginali che aggressivi²². Nella *Jocaste*, la sua caratterizzazione oscilla tra questi due estremi. Infatti, da un lato si rivolge ad Edipo attraverso una serie d'imperativi – «alors viens, approche-toi de mes bras [...]. Ne te laisse pas abuser par tes yeux. Ferme-les, oublie que je ressemble à ta mère. Ferme les yeux. Ne pose pas la main sur ton sexe innocent [...]. Ne dis rien [...]. Raconte. Dis-le moi, maintenant, que tu as entendu un oracle insoutenable» (Fabien, *o.c.* 28) – dall'altro esprime il desiderio di essere amata da lui – «ne pas écouter la sphinx ou bien la prendre dans tes bras?» (Fabien, *o.c.* 32). Inoltre, come per Marie Delcourt, anche per la Fabien la Sfinge è un essere a metà tra il *démon écrasant* – «tu as entendu parler d'un monstre qui tuait les jeunes gens aux portes d'une ville qui s'appelait Thèbes» (Fabien, *o.c.* 30) – e l'*âme en peine* – «Peut-être a-t-elle tant souffert qu'elle a voulu cette mort» (Fabien, *o.c.* 32).

La Delcourt (*o.c.* 131) segnala che tre dovevano essere le varianti mitiche dell'incontro di Edipo con la Sfinge – il possesso sessuale, il combattimento, l'enigma – e ritiene che Sofocle conservi solo quella della vittoria intellettuale di Edipo, perché più produttiva nell'economia del suo dramma sulla conoscenza. La *Jocaste*, invece, presenta tutte e tre le versioni. Infatti, nel quarto frammento, Giocasta pensa che la Sfinge desideri essere amata da Edipo. Poco prima, nel terzo, Giocasta aveva immaginato una lotta mortale contro Edipo. Da ultimo, nel quinto, la Sfinge-Giocasta pone l'enigma ad Edipo, la cui risposta sarà, alla fine del dramma: «toi, le vainqueur de la sphinx, toi qui as répondu à la question... Quel est l'animal qui... C'est l'homme! Eh bien moi, je suis la femme, la femme» (Fabien, *o.c.* 41s.). Pertanto, Giocasta è sia colei che pone l'enigma, come la Sfinge, sia colei che deve arrivare a prendere coscienza della propria identità, come Edipo.

L'altro spunto che la Fabien ha tratto dalla Delcourt è quello del carattere musicale della Sfinge. Nell'*Edipo re*, questa figura è più volte associata alla musica²³. Infatti, viene definita come *χορηγός* (v. 1200), *σκληρὰ ἀοιδός* (v. 36), *ποικιλωδός* (v. 130), *ῥαψωδὸς κύων* (v. 391). La Fabien gioca sull'elemento musicale. Se i dati ricavabili dal testo fanno pensare ad un'identificazione di Giocasta con la Sfinge, sul palcoscenico il ruolo della Sfinge sembra essere impersonato dal musicista²⁴. Inoltre, nel rapporto che si crea, durante il rito teatrale, tra platea e palcoscenico, è il pubblico a impersonare il ruolo della Sfinge, cui Giocasta si rivolge, senza ottenere risposta²⁵.

²² Cf. E. Pellizer, *La psicanalisi*, in *SLGA II* (1995) 791-822: 805.

²³ Cf. C.P. Segal, *The music of the Sphinx: the problem of language in Oedipus Tyrannus*, in *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ottawa 1981, 151-163.

²⁴ Nella prima rappresentazione della *Jocaste*, svoltasi nel 1981 in Rue de la Caserne, la protagonista, interpretata da Janine Patrick, era affiancata dal pianista Marc Hérouet, che ha composto alcune melodie per l'occasione. La Fabien scrive nei suoi appunti: «Que notre sphynx soit un homme, c'est intéressant, qu'il soit musicien l'est encore davantage, qu'il soit muet, c'est normal. Il est homme parce qu'elle est femme: par rapport au mythe, on renverse la vapeur. Il est muet parce que c'est bien là le problème de Jocaste: personne ne lui pose d'énigme, elle ne bénéficie pas, elle d'un "révélateur". Il est musicien parce qu'il est muet...».

²⁵ Cf. Debroux, *o.c.* 7: «ce qui est curieux, c'est que cette idée de départ, du sphinx, s'est complètement transformée dès l'instant où le texte a été mis en scène, en représentation, en espace. À ce moment, la parole de Jocaste s'est adressée aux spectateurs, et non plus au musicien, c'est le spectateur qui remplit le rôle du sphinx, il ne répond jamais... Le musicien, lui,

Al termine di questa riflessione teatrale, nel quinto frammento, Giocasta immagina un nuovo finale per la sua storia con Edipo. Nel momento dell'*utopie au théâtre*, i due amanti si incontrano. La regina è ora descritta in tutta la sua femminilità. Benché permangano alcuni connotati materni, la sospensione del corpo di Giocasta, impiccata nel primo frammento, diventa una sospensione di corpi nel momento del desiderio. La sintassi si fa più fluida e complessa, fino a che la parola, che non imbriglia più i personaggi in un ruolo, sfuma nel silenzio. Cogliendo un'ambiguità del personaggio già presente nel testo di Sofocle, dove rimane oscuro il dato della connivenza della regina di Tebe con l'incesto²⁶, la Fabien mette in scena una Giocasta che sembrerebbe aver intuito sin dall'inizio la vera identità di Edipo²⁷: «*Œdipe avait reçu de moi la vie, d'abord, puis le pouvoir, ensuite, je n'avais plus alors à lui donner que ma quiétude, complétude dont il s'arracherait chaque matin et dans laquelle il rentrerait chaque soir, pendant dix-sept ans. Dix-sept années pareilles, après la sphinx, et avant la peste*» (Fabien, *o.c.* 36). Tuttavia, la Giocasta della Fabien esprime ora la necessità, per lei e per Edipo, di liberarsi dei propri ruoli di madre e figlio, re e regina: «*vous serez nouveau pour moi, et je serai nouvelle pour vous [...]. Vous n'aurez plus de nom, ni de fonction, et moi, j'aurai perdu le mien. Nous n'attendrons rien l'un de l'autre sauf d'essayer, pour un temps, de s'empêcher de mourir*» (Fabien, *o.c.* 37). Per questa via, Giocasta giunge, alla fine della *pièce*, a ventilare l'ipotesi di non uccidersi, perché, tutto sommato, la colpa tebana è ormai lontana e il tempo ha rimarginato la ferita dell'incesto: «*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 amour, mon roi. Passerait-il au travers de mon corps? Non. Je serai opaque et compacte*» (Fabien, *o.c.* 41).

je le ressens plus maintenant comme cet espèce d'Oedipe fantasmatique dont Jocaste a besoin aujourd'hui comme objet transitionnel pour relancer sa quête».

²⁶ Secondo la Wiersma, il comportamento di Giocasta nell'*Edipo re* è molto ambiguo: la sua iniziale curiosità per ciò che accade intorno a lei si trasforma gradualmente in continue rassicurazioni a Edipo della sua estraneità al pericolo, acuendo in lui l'angoscia e il bisogno di fare emergere quella verità che ella, al contrario, consciamente o inconsciamente, sembra voler tenere lontana (cf. S. Wiersma, *Women in Sophocles*, «Mnemosyne» s. 4 XXXVII, 1984, 25-55).

²⁷ Gli autografi della *Jocaste* conservati tra gli appunti della Fabien rivelano l'indecisione dell'autrice quanto al dato della connivenza di Giocasta con l'incesto. Infatti, in alcuni manoscritti Giocasta afferma di avere da sempre conosciuto l'identità di Edipo, mentre in altri se ne dichiara totalmente all'oscuro. Riporto in questa sede soltanto due casi di oscillazione, che potranno valere a titolo esemplificativo. In uno degli autografi del terzo frammento Giocasta dichiara la volontarietà del suo incesto: «*je savais, moi, mais je n'ai rien dit. Forcément. Personne d'autre que moi ne devait savoir, ne pouvait savoir: j'aimais Œdipe, je voulais vivre avec lui, régner avec lui, faire l'amour avec lui, élever mes enfants...*». In un manoscritto del quarto frammento, invece, utilizza l'argomento dell'ignoranza, per discolarsi: «*Œdipe n'est pas mon fils! Il est le sauveur de la cité. Il a vaincu la Sphinx et parviendra à l'âge d'homme. Cent fois, le soir, il me disait, c'est l'homme... l'animal, tu sais bien, qui marche à quatre pattes au matin de la vie. – Oui, mon amour, je sais –. Mais il aimait le répéter. Et moi, je l'écoutais. Je n'ai fait qu'obéir à Créon, après, j'ai aimé Œdipe, de toutes mes forces. L'âge n'est pas un péché. Il était le fils d'une autre femme. Comment aurais-je pu savoir? Il n'y a pas eu de coup de foudre. Lui, devenait le roi en possédant la reine*».

In base a quanto si è detto, si potrà definire la *Jocaste* come una riscrittura al femminile dell'*Edipo re*: molte delle caratteristiche di Edipo passano a Giocasta, descritta come madre, regina, φαρμακός, destinataria dell'enigma della Sfinge, soggetto e oggetto dell'indagine conoscitiva. La riabilitazione di Giocasta si crea non in base all'argomento dell'ignoranza dell'incesto o a quello della sua glorificazione come sintesi suprema dell'esperienza amorosa, che sembrano essere le caratteristiche di alcuni degli 'Edipi' contemporanei alla *pièce* in questione²⁸, ma al prezzo di una svalutazione dell'eroismo e della tragicità del personaggio di Edipo.

3. Analogamente alla *Jocaste*, il motivo ispiratore del rifacimento delle *Trachinie* è quello della subalternità di Deianira rispetto ad Eracle. L'autrice rilegge la tragedia di Sofocle in maniera squisitamente personale:

Quant à Déjanire, elle occupe dans l'ombre d'Héraklès une place injustement secondaire. Et pourtant, si l'on veut interroger la jalousie féminine – qui n'est ni celle d'Othello ni celle de Dandin –, Déjanire offre un très intéressant point de vue. Au lieu par exemple de s'abandonner à la pulsion meurtrière et vengeresse de ses bas instincts animaux, Déjanire tente désespérément de vivre sa jalousie autrement, d'inventer une autre forme de réponse²⁹.

In realtà, per Sofocle, Deianira non è affatto un personaggio secondario rispetto ad Eracle. Il soggetto delle *Trachinie* è il destino unico e condiviso di un uomo e di una donna, che nei vv. 947-952 il Coro esplicitamente collega: πότερα πρότερον ἐπιστένω; / πότερα τέλεα περραιτέρω, / δύσκριτ' ἔμοιγε δυστάνω; / τάδε μὲν ἔχομεν ὁρᾶν δόμοις, / τάδε δὲ μένομεν ἐπ' ἐλπίσιν· / κοινὰ δ' ἔχειν τε καὶ μέλλειν (vv. 947-952). Deianira rimane sulla scena per i tre quarti del dramma, mentre ad Eracle sono riservate solo poche centinaia di versi. Tuttavia, l'eroe non è mai assente dai pensieri della moglie, che lo evoca continuamente, come, alla fine, lo spettatore non può fare a meno di rivolgere la mente a Deianira³⁰. Inoltre, una parte della critica nota che la simpatia di Sofocle sembra dirigersi proprio verso Deianira³¹. La Fabien sceglie, dunque, di forzare ulteriormente l'identificazione dello spettatore con Deianira, che diviene la protagonista assoluta del dramma.

Diversamente dalla *Jocaste*, la *Déjanire* segue più da vicino la trama della

²⁸ Si vedano a questo proposito le pagine dedicate da Paduano (*o.c.*) agli Edipi novecenteschi, ed in particolare a quelli di Friederich Dürrenmatt (pp. 223-227), Giovanni Testori (pp. 227-230), Hélène Cixous (pp. 234-239) e Steven Berkoff (pp. 239-242).

²⁹ Intervista di Yannic Mancel alla Fabien del 15.12.1994 (FF).

³⁰ Cf. C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1944, 116.

³¹ Cf. «there is no doubt that Sophocles treats Deianeira with far more sympathy than he does Heracles» (D. Wender, *The will of the beast. Sexual imagery in the Trachiniae*, «Ramus» III, 1974, 1-17: 2); «the sympathy which she wins is complete» (R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments*, V. *The Trachiniae*, Boston 1873, XXXVII).

tragedia di Sofocle, probabilmente perché, in questo caso, la Fabien non può confrontarsi con un grande numero di rifacimenti. La *pièce* è divisa in due atti. Il primo, intitolato *Attente*, corrisponde ai vv. 1-662 delle *Trachinie*, dunque all'azione drammatica che si sviluppa dal prologo fino alla fine del secondo stasimo: Deianira, che attende Eracle di ritorno dal compimento della sua ultima fatica, decide di inviare al marito un chitone trattato con il sangue del centauro Nesso, nella speranza di riconquistarlo. Il secondo, intitolato *Fins*, corrisponde ai vv. 663-1278 della tragedia di Sofocle, dunque all'azione drammatica che procede dal terzo episodio fino all'esodo: Deianira, scoperto il proprio errore, si suicida e ad Eracle non rimane che morire lacerato dalle sofferenze del chitone ardente. La prima parte si configura come un'attesa della morte, la seconda ne è la narrazione.

Diversamente dalla *Jocaste*, la *pièce* mantiene la struttura dialogata delle *Trachinie*, intrecciando il dramma – portato avanti dai personaggi principali – al suo commento, affidato a personaggi di cornice: «j'avais envie de travailler sur ce qu'on pourrait appeler une 'dramaturgie du commentaire'. Shakespeare nous a montré la voie: nombreux dans son œuvre sont les personnages qui, en marge de l'action, interrogent le sens, le pourquoi, le comment, les idées reçues»³². Sul palcoscenico agiscono tre personaggi sofoclei: Deianira, Iole e l'ἄγγελος («le Messenger»). Commentano l'azione e, all'occasione, vi prendono parte due personaggi inventati dalla Fabien: l'Imbalsamatrice e il Centauro. Il ruolo di queste due figure è ben chiarito dall'autrice:

Le Centaure est présent sur la scène en tant que double vivant de Nessos, comme sa trace, comme son ombre, son 'fils spirituel', l'héritier, le signe de l'archaïsme, de l'instinct animal de vengeance et de possession... À l'autre extrémité se trouve l'Embaumeuse, garante de civilisation et de modernité. À l'instar du photographe, en embaumant un corps, elle cherche à en donner une image fixe, nette, immuable, une sorte de présence-absence au-delà de la mort [...]. Le choix de ces deux personnages singuliers revenait à placer Déjanire entre deux pôles, l'un archaïque, l'autre contemporain. D'un côté le Centaure représente la force de l'instinct et la pulsion de mort, de l'autre l'Embaumeuse, en cherchant à tout prix à préserver la vie, ou du moins son image, représente le bon sens, la *doxa*, l'Histoire qui se répète³³.

³² Intervista di Mancel a Fabien del 15.12.1994 (FF).

³³ Intervista di Mancel a Fabien del 15.12.1994 (FF). Nell'introdurre due figure come l'Imbalsamatrice e il Centauro, rappresentanti rispettivamente della razionalità e dell'istinto, la Fabien si avvicina all'uso del mito greco fatto da parte di Pasolini, il quale vede nell'anatomia della dialettica tra mito e ragione l'origine dell'alienazione dell'uomo occidentale. Nella sua *Medea* è proprio un Centauro, Chirone, figura dalla duplice natura mitica e razionale, ad illustrare l'incompatibilità tra tempo mitico e tempo della razionalità ordinaria (cf. L. D'Ascia, *Poeta in un'età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia*, in E. Fabbro [ed.], *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. «Atti del convegno di studi. Udine-Casarsa della Delizia, 24-26.10.2002», Udine 2004, 27-39).

Nella lettera a Yannic Mancel del 21.4.1995 (FF), la Fabien suggerisce l'ipotesi di lettura della *Déjanire* come di un dramma del lutto e del disincanto. Ognuno dei cinque personaggi della *pièce* si confronta, a suo modo, con questi due concetti. Deianira crede nell'amore, nel matrimonio, nella bontà, nella ragione e nell'intelligenza: non resistendo al crollo, nel corso del dramma, di questi valori, si uccide. Il Messaggero, invece, è portato a poco a poco a capire che i messaggi che consegna sono inutili, se non mortiferi, e che non c'è alcuna possibilità di comunicazione tra i personaggi. Anche l'Imbalsamatrice, a metà tra un chirurgo plastico e una fattucchiera, deve constatare, alla fine della *pièce*, l'inutilità del suo mestiere: agli allettamenti della sua arte, apparentemente capace di fermare il tempo, Deianira preferisce le rughe di una vecchiaia dignitosa; suicidandosi con lo stesso tessuto del chitone di Eracle – e non più con la spada, come nelle *Trachinie* – riduce il suo corpo a un cumulo di cenere, di cui l'Imbalsamatrice non sa che cosa fare. Il dramma del Centauro è quello dell'eterna lotta dell'uomo contro i propri istinti bestiali: egli tenta fino all'ultimo di resistere alle proprie pulsioni omicide nei confronti di Eracle, ma, alla fine, cede al piacere della vendetta. L'unico personaggio che non assapora l'amaro gusto del disincanto è Iole, che non ha più nulla da perdere e diventa, per la Fabien, una personificazione del lutto.

Il nucleo centrale della variazione della *Déjanire* rispetto alle *Trachinie* è costituito dal lungo dialogo tra Iole e Deianira immaginato dalla Fabien e inserito a metà del dramma. Così l'autrice ha commentato questa sua scelta:

ce qui cependant ne m'a pas échappé dans la pièce de Sophocle, même si la mention en est très allusive, c'est que Déjanire subit le charme de Iole. Je n'ai fait en quelque sorte que forcer le trait jusqu'à la fascination, et j'ai souhaité que la confrontation ait lieu, attestant d'une complicité ambivalente partagée autour d'Héraklès – qui, lui, en revanche, n'apparaît pas – et de la douleur du vieillissement face à la menace de la jeunesse³⁴.

Dunque, diversamente dalla *Jocaste*, in questo caso non vi è una presa di posizione critica nei confronti di Sofocle, ma lo sviluppo di un motivo già presente nelle *Trachinie*. Infatti, in *Tr.* 293-334, alla vista del corteo di prigionieri inviato da Eracle, Deianira notava Iole, verso la quale manifestava pietà e allo stesso tempo curiosità: ὦ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων; / ἄνανδρος, ἡ τεκνοῦσσα; πρὸς μὲν γὰρ φύσιν / πάντων ἄπειρος τῶνδε, γενναία δέ τις. / Λίχα, τίνοσ ποτ' ἐστὶν ἡ ξένη βροτῶν; / τίς ἡ τεκοῦσα, τίς δ' ὁ φιτύσας πατήρ; / ἔξειπ' ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ᾤκτισα / βλέπουσ', ὄσπερ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη (vv. 307-313). La Fabien trasforma il silenzio e il pianto disperato della Iole sofoclea in un serrato confronto tra le due donne: laddove Deianira vede in Eracle un eroe semidivino, esecutore di imprese straordinarie, Iole scorge soltanto lo

³⁴ Intervista di Mancel a Fabien del 15.12.1994 (FF).

schiavo di Euristeo, sostenuto, durante le sue fatiche, da dee. Come nella *Jocaste*, la parola, che di solito porta morte e divisione, quando è in bocca alle donne, si carica di connotati positivi, tanto che Deianira si rifiuta di uccidere la ragazza, contrapponendosi programmaticamente a Medea: «L'EMBAUMEUSE – Et qu'-a-t-elle fait ensuite, Médée dont la vie s'était cassée? Elle a voulu anéantir l'avenir, étouffer le futur, empêcher descendance et pérennité, arrêter tout au-delà d'elle: elle a tué ses propres fils [...]. Tu peux tuer, Déjanire, le monde est indulgent pour les amours trahies. DÉJANIRE – Pas moi! Je ne veux pas cette violence bestiale» (Fabien, *o.c.* 71). Deianira tenta disperatamente di mettere da parte la gelosia ed affrontare la realtà razionalmente, ma, alla fine, prendendo atto dell'impossibilità per lei di concepire la propria vita senza Eracle, cede agli allettamenti della magia e invia ad Eracle il chitone del Centauro: «je devrais pleurer sur ton sort, Iole, et commencer à détester Héraklès, l'infâme. Nous pourrions nous parler, toutes les deux, et geindre, moi sur mon présent, toi, sur ton passé, et même peut-être ton futur. Mais je ne peux pas. Cette partie de moi qu'il représente est tellement forte, ce serait comme si je me haïssais moi. Impossible. Sculpte-moi dans l'impasse où je suis, une bête informe, immonde, effritée, mais avec une petite fumée qui s'élève par-dessus le mur, une petite fumée de lumière» (Fabien, *o.c.* 83s.). Di Benedetto (*Sofocle* cit. 148) ha efficacemente messo in luce l'originalità del discorso condotto da Sofocle attraverso il personaggio di Deianira: in questo personaggio vi è uno strato tradizionale e uno più 'moderno', nel senso di una ricezione di problematiche caratteristiche di una nuova cultura. Sul personaggio della moglie devota e affettuosa è innestato il personaggio che si pone problemi metodologici in relazione all'accertamento della verità. Tuttavia, questa nuova cultura viene rapidamente messa in crisi e la componente intellettualistica viene da subito inglobata in un contesto, ad essa estraneo, di paura e di infelicità. Nel personaggio di Deianira, $\pi\alpha\theta\epsilon\tilde{\iota}\nu$ e $\mu\alpha\theta\epsilon\tilde{\iota}\nu$ vengono costantemente associati, così come tra la $\pi\acute{\iota}\sigma\tau\iota\varsigma$ e il $\delta\omicron\kappa\epsilon\tilde{\iota}\nu$ si pone la $\pi\epsilon\tilde{\iota}\rho\alpha$. L'esigenza del conoscere si scontra con la realtà del fare e ne è sopraffatta³⁵. La Fabien sembra aver colto questa originalità del discorso condotto da Sofocle attraverso la figura di Deianira e ha messo in scena un personaggio il cui altruistico tentativo di conoscere razionalmente la verità e di riconquistare senza sangue l'amore di Eracle è frustrato nel momento dell'agire.

Interessante è anche l'elaborazione del personaggio di Eracle fatta dalla Fabien. Di Benedetto nota che, nelle *Trachinie*, Eracle – figura dalla scarsa propensione tragica, a causa del lieto fine delle sue fatiche, dei suoi eccessi nel bere e nel mangiare e delle sue prodezze amatorie³⁶ – assume un forte spessore tragico: Sofocle si fa portatore di un'innovazione radicale nei confronti del mito, pur nel rispetto dei suoi contorni esterni. Per potere inserire Eracle nelle coordinate del suo teatro, il drammaturgo ritaglia dalla sua storia solo un momento, quello che precede la

³⁵ *Sofocle. Trachinie, Filottete*, a c. di V. Di Benedetto, Milano 1990, 22-26.

³⁶ Cf. V. Ehrenberg, *Polis und Imperium*, Zürich 1965, 381s.

sua morte. L'eroe arriva sulla scena soltanto per morire tra atroci tormenti. Per lui, le sue imprese gloriose, le sue fatiche sono ormai relegate al passato e il futuro, d'altra parte, non sembra essere motivo di conforto. L'esclusione dell'apoteosi dall'orizzonte della rappresentazione chiude la tragedia in una dimensione di cupa disperazione (*Trachinie* cit. 27-31). Nella *Déjanire*, lo spessore tragico di Eracle è fortemente ridimensionato. Innanzitutto, egli è eliminato come personaggio: le sue gesta sono solo riferite. Inoltre, se si escludono le parole di Deianira, accecata dalla visione eroica del marito, i discorsi fatti sulla scena pongono sempre l'accento sulla sua componente ferina, che lo avvicina al Centauro. Si tratta di una caratteristica già presente nelle *Trachinie*. Infatti, secondo Segal, l'eroe che ci è prima mostrato, attraverso gli occhi di Deianira, come fondatore della famiglia, padre e marito, vive ancora tra le figure di un passato anarchico che annullano, nella sua vita, il risultato civilizzatore delle fatiche da lui compiute³⁷. Se Deianira è dotata di una sensibilità che la inserisce pienamente in un contesto civilizzato, Eracle non riemerge mai interamente dalla remota mitologia e dagli antichi poteri della natura che sconfigge³⁸. La Fabien potenzia questo dato e, per sottolinearlo, inserisce anche episodi desunti dal mito e non raccontati nelle *Trachinie*. Viene narrato, ad esempio, l'episodio – desunto da [Apollod.] II 5,4 – della morte di Folo e Chirone. Accolto molto ospitalmente da Folo, Eracle, «mégalomane et monstreux, ivre de vin et de lui-même» (Fabien, *o.c.* 53), insiste per aprire la giara di vino custodita dal Centauro, causandone la morte. La sottolineatura della prepotenza di Eracle, descritto nel suo «triomphe de l'arrogance» (Fabien, *o.c.* 53), e l'esclusione dalla narrazione dei particolari positivi della storia – Eracle causò involontariamente la morte di Folo e, in séguito, gli diede sepoltura – determinano lo svilimento della natura eroica del personaggio. Nella reinterpretazione della Fabien, Eracle diventa l'eroe che, giunto alla soglia del 'pensionamento', non riesce a darsi pace. Le fatiche a lui imposte da Euristeo con il beneplacito di Zeus, padre tanto divino quanto severo, avevano sì funestato la sua vita, ma l'avevano anche resa straordinaria. Nel momento in cui esse sono portate a compimento, Eracle non si sente nemmeno più un eroe: egli è tornato ad essere un uomo qualunque. Meglio allora trovarsi una nuova moglie più giovane, con la quale esibire la propria virilità: «il ne disait pas merci, non, merci pour la victoire, merci pour le retour et pour la fin de l'esclavage, non. Il disait, il criait qu'il était malade d'avoir fini [...]. Qu'il ne voulait pas ce retour stupide et inutile. Qu'Héraklès sans travaux n'était plus Héraklès. Que si Héraklès n'était plus Héraklès, Déjanire n'était plus Déjanire non plus. Alors, il a hurlé qu'à un homme nouveau, inconnu, il fallait un nouvel amour» (Fabien, *o.c.* 80).

Il processo di svilimento di Eracle culmina nella narrazione della sua morte. Egli è l'uomo, preda dell'egoismo, incapace di sopportare il proprio destino: «il n'a

³⁷ C.P. S., *Sophocles' Trachiniae. Myth, Poetry and Heroic Values*, «YCIS» XXV (1977) 99-158: 116.

³⁸ Cf. Segal, *Sophocles' Trachiniae* cit. 100.

jamais parlé de lui, jamais, ne s'est pas interrogé sur lui-même. La haine d'Héra lui suffisait, expliquait tout. C'était un Héraklès petit, tout petit, misérable, qu'on n'aurait jamais pu imaginer» (Fabien, *o.c.* 93). La dimensione che caratterizza l'eroismo maschile è quella della piccolezza: non a caso, la Fabien utilizza per Eracle lo stesso sintagma aggettivale «petit, tout petit» che aveva impiegato per caratterizzare l'Edipo che nella *Jocaste* aveva deciso di accecarsi per viltà. La Fabien vede nell'Eracle sofocleo un eroe senza spessore, senza accenti di pietà per nessuno, incapace di alcuna forma di pentimento e di avanzamento conoscitivo³⁹. Eracle non comprende il volere del padre Zeus, cui rimprovera, con accenti biblici, di essere stato abbandonato: «alors il a crié plus fort que Zeus l'avait abandonné»⁴⁰. La Fabien non lascia intuire che vi sarà alcuna gratificazione o apoteosi per l'eroe dopo la morte, orientandosi così verso una lettura estremamente pessimistica delle *Trachinie* di Sofocle⁴¹. La tragedia della Fabien si chiude dunque in un'atmosfera di cupa rassegnazione. L'eroe che doveva salvare il mondo è morto e a suo figlio Illo, dolce e nobile d'animo quanto Deianira, non resta che soccombere e annullarsi di fronte al padre, che gli impone di sposare Iole, la sua concubina⁴². All'interno

³⁹ La Fabien si orienta, dunque, su un'esegesi del personaggio simile a quella data da Rodighiero, il quale sottolinea che, nelle *Trachinie*, la morte di Eracle non riesce a commuovere la sensibilità moderna, né a riscattare il personaggio alla nostra simpatia. Sofocle non intende fornire un ritratto di Eracle che riveli una profondità d'animo. L'esperimento di interiorizzazione condotto sul personaggio di Deianira viene sostituito da un'immagine senza spessore. Proprio in virtù della natura monolitica e disumana del marito, è con il personaggio di Deianira che il lettore-spettatore si identifica (*Sofocle. La morte di Eracle: Trachinie*, a c. di A. Rodighiero, Venezia 2004, 22s.). Diversamente, per Di Benedetto, Eracle, al pari di Edipo, si caratterizza per un procedimento schiettamente conoscitivo, che si estrinseca nell'impiego di un vocabolario della conoscenza, cui si accompagna lo scavo nel linguaggio della sofferenza. Tanto nell'*Edipo re*, quanto nelle *Trachinie* è la presa di coscienza che consente al protagonista di sopportare un dolore al di là dei limiti umani (*Trachinie* cit. 27ss.).

⁴⁰ Fabien, *o.c.* 93. Il ricordo di *Mt.* 27,46 e *Mc.* 15,34 è evidente.

⁴¹ Il finale delle *Trachinie* è forse il punto più controverso del dramma. La critica si trova in disaccordo a proposito dell'apoteosi di Eracle. Da una parte, alcuni studiosi non vedono nell'esodo alcuna presenza di una gratificazione dell'eroe dopo la morte (cf. Ehrenberg, *o.c.* 390ss.; J.-R. Dumanoir, *La moisson d'Héraklès: le héros, le domaine et les enfants dans les Trachiniennes*, «REG» CIX, 1996, 381-409: 408; Rodighiero, *o.c.* 24); dall'altra, alcuni critici riconoscono che Sofocle ha eliminato dall'orizzonte tragico l'apoteosi, ma notano la presenza, nel testo, di una serie di allusioni ad essa, attraverso un codice di segnali condivisi dall'autore e dal suo pubblico (cf. Bowra, *o.c.* 159s.; Segal, *Sophocles' Trachiniae* cit. 148; T.F. Hoey, *Ambiguity in the exodos of Sophocles' Trachiniae*, «Arethusa» X, 1977, 269-294; C. Fuqua, *Heroism, Heracles and the Trachiniae*, «Traditio» XXXVI, 1980, 1-81; P.E. Easterling, *The end of the Trachiniae*, «ICS» VI, 1981, 56-74; M. Finkelberg, *The second stasimon of the Trachiniae and Heracles' festival on mount Oeta*, «Mnemosyne» s. 4 XLIX, 1996, 129-143).

⁴² Molto sottile è l'interpretazione proposta da Di Benedetto per il rapporto tra Eracle e Illo nelle *Trachinie*. Il critico fa notare che sarebbe sbagliato restringere il rapporto tra Eracle e Illo entro i limiti della ripresa di un modulo tradizionale. Il senso dell'autorità paterna non può

del Fonds Fabien sono contenuti alcuni fogli nei quali l'autrice doveva aver preso i suoi primissimi appunti per il rifacimento delle *Trachinie*. In essi, Eracle è paragonato a Cristo, «fils de Dieu et d'une femme». Egli è definito come il benefattore dell'umanità, «celui qui a ôté les maux de la terre, a rendu aux humains la paix et le bonheur». Tuttavia, il suo sforzo immane si rivela inutile. Egli è infatti chiamato «Christ inutile». Dunque, se l'asse drammaturgico essenziale su cui la Fabien lavora nel suo adattamento dell'*Amphitryon* di Kleist è quello della sovrapposizione del mito della nascita di Eracle con quello della nascita di Cristo⁴³, il motivo portante del finale della *Déjanire* sembra essere quello della morte di Cristo, per il quale non sembrano in nessun modo aprirsi spiragli di resurrezione.

4. In conclusione, l'uso che la Fabien fa di Sofocle nella *Jocaste* e nella *Déjanire* appare molto diverso. Al di là della persistenza di alcuni temi sviluppati dall'autrice nel corso di tutta la sua opera, sia come drammaturgo che come traduttrice e adattatrice per il teatro – il decentramento al femminile, la riabilitazione

essere messo in discussione, ma pian piano Eracle viene ad apparire come un essere indifeso, profondamente bisognoso dell'aiuto del figlio. Il dato della sofferenza diventa nelle mani di Sofocle lo strumento attraverso il quale il rapporto tradizionale padre-figlio viene rovesciato (cf. *Sofocle* cit. 149-154). Tuttavia, di questa possibilità interpretativa la Fabien non sembra tener conto, probabilmente perché poco consona alla sua poetica. In questa scena finale della *Déjanire* la Fabien deve avere probabilmente avuto come riferimento l'*Affabulazione* di Pasolini, da lei tradotta in francese. Qui, con un rovesciamento della storia edipica, l'individuo/figlio è schiacciato dal potere/padre, proprio come nelle *Trachinie*. L'ombra di Sofocle, infatti, fa notare al Padre come il suo caso non assomigli a quello della presa del potere di Edipo, ma a quello del funerale di Eracle nelle *Trachinie*: «Bene. Immagina di essere sordo o di non capire il greco; / e di sederti nella platea, davanti al palcoscenico, / in cui si rappresentano... le Trachinie. / (Poiché il tuo caso non coincide tanto con la presa del potere di Edipo, quanto, piuttosto, col funerale di Ercole). / Ebbene, mio barbaro, / tu mi capiresti lo stesso. / Ecco, forse non capiresti, / in una rappresentazione teatrale, / cosa dice Ercole a suo figlio, quando gli chiede / di portarlo, coi suoi compagni, in cima al monte / e lì bruciarlo, con le sue mani di ragazzo? / Oh sì, in qualche modo, tu lo capiresti!» (P.P. P., *Teatro I. Calderón – Affabulazione – Pilade*, Milano 2010, 234).

⁴³ Cf. J. Birmant, *Un décentrement au féminin. Entretien avec Yannic Mancel*, «Alternatives théâtrales» LXIII (1999) 17-21: «l'axe dramaturgique essentiel de sa vision de l'*Amphitryon* de Kleist comme de celui de Molière était celui d'une Annonciation. Elle a toujours cherché à rapprocher le mythe grec d'Héraklès du mythe chrétien de la naissance de Jésus. Il était clair que ces deux mythes se superposaient et qu'il fallait offrir aux spectateurs une lecture à plusieurs niveaux d'interprétation; et cela, sans volonté de distorsion, sans chercher à faire entrer un mythe dans un autre. En même temps que l'on retrouvait très précisément dans son adaptation le mythe antique d'Alcmène, Amphitryon, Zeus et de la naissance d'Héraklès, on était amené à lire cette histoire comme une préfiguration archaïque – très présente dans notre inconscient collectif – de la fable de Marie, de Joseph, du Saint Esprit et de la naissance de Jésus» (p. 17). La sovrapposizione della figura di Eracle a quella di Cristo non è di certo un'invenzione della Fabien, ma trova le sue origini nei primi secoli della nostra era. Su questa tematica, cf. M. Simon, *Hercule et le christianisme*, Paris 1955; M. Naldini, *I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica*, «CCC» XIV (1993) 331-343.

dei personaggi più deboli, lo svilimento dell'eroismo maschile, il lavoro sulla parola – ritengo che tra le due *pièces* vi sia uno iato ideologico molto marcato. Nella *Jocaste*, la Fabien sembra aderire alle filosofie ottimistiche del 'tragico', come lo furono quelle di Schelling ed Hegel. L'opera, che riscosse un grande successo di pubblico, risente degli ideali e degli entusiasmi della sua giovane autrice di formazione brechtiana. Giocasta distrugge l'Edipo di Sofocle, utilizzato sempre come bersaglio polemico, per poi ricostruire una relazione nuova, anche se utopica, con il suo uomo. La parola, nel finale, si carica di valenze positive e Giocasta giunge, attraverso la riflessione teatrale, alla presa di coscienza del proprio destino e all'accettazione del suo smisurato dolore, compiendo quel percorso di riabilitazione che Edipo realizzava nell'*Edipo a Colono*. Nella *Déjanire*, invece, la Fabien aderisce ad una concezione tragica più pessimistica. Come per Hölderlin, Goethe e Solger, la dialettica si ferma allo stadio negativo, aprendo una frattura tra l'uomo e il mondo che si rivela insanabile. La parola, che con Iole si era per un attimo caricata di valenze positive, pone barriere insormontabili tra un personaggio e l'altro. Nessuno arriva mai a comunicare veramente; il dialogo è fittizio, poiché ogni personaggio ragiona in maniera 'monologica'. La *pièce* segue da vicino la struttura delle *Trachinie* e la ripresa non è mai linguistica, ma tematica. Con Sofocle non vi è più polemica, ma sintonia intellettuale. L'universo contemporaneo ha i contorni della Trachis di Sofocle.

Dip. di Filologia Classica e Italianistica
Via Zamboni 32, I – 40126 Bologna

BENEDETTA DE BONIS
benedetta.debonis2@unibo.it

Abstract

Michèle Fabien worked at the rewriting of Sophocles' tragedies in two moments of her life: in 1981, when she debuted with *Jocaste*, a monologue based on *Oedipus the King*, and in 1995, a few years before her death, when she created *Déjanire*, a remake of the *Trachiniae*. In these two plays, she dealt with the theme of female emancipation. The analysis of Fabien's texts and notes preserved in the Fonds Fabien shows that these works are separated by a remarkable ideological hiatus. In *Jocaste*, Fabien adhered to an optimistic idea of the 'tragic': in opposition to Sophocles, Jocasta frees herself from her role of incestuous mother and takes on that of Oedipus' partner. In *Déjanire*, the concept of the 'tragic' is more pessimistic: the crisis of Deianeira's certainties is not followed by any moment of reconstruction and dialectical synthesis, so that she remains, as in the *Trachiniae*, dominated by her husband Heracles.