

MASSIMO FUSILLO

Corpi, performance, vulnerabilità. Riscritture femministe e post-femministe della tragedia greca (Cixous, Tempest)

1. Il femminismo è stato ed è una rivoluzione politica, culturale, antropologica: forse l'unica rivoluzione che non ha miseramente fallito, come si usa dire, anche se è certo ben lontana da aver concluso il suo compito. Ha quindi cambiato radicalmente anche il nostro modo di leggere il mondo antico e la tragedia greca, dando vita a uno straordinario fiorire di studi. Qui vorremmo affrontare un altro aspetto: come il femminismo abbia inciso anche sulla ricezione creativa della tragedia greca. Per farlo sistematicamente, ci vorrebbero uno spazio molto maggiore, e una ricerca di svariati anni; ci è sembrato comunque interessante offrire qualche spunto di riflessione attraverso due figure che provengono da due ambiti e da due epoche molto diverse. Una scrittrice che è stata una figura chiave degli anni Settanta e del cosiddetto pensiero della differenza, troppo spesso facilmente etichettata come teorica della scrittura femminile; e una persona non binaria, che vuole essere appellata in termini neutri, e che è una delle voci più significative dello spettacolo e della musica contemporanea. Una filosofa che scrive in modo denso e talvolta oscuro, rarefatto e allusivo; una rapper che grida e canta il suo impegno politico, e la sua poesia tutta performativa. Dal femminismo radicale al post-femminismo queer cambiano tantissime cose, ma restano fermi alcuni nuclei ossessivi con cui si riscrive il teatro greco: il corpo, il flusso magmatico di suoni e immagini, e la valorizzazione di nuclei antieroi-ci come la fragilità e la vulnerabilità.

2. Pubblicato nel 1970, quindi negli anni cruciali dei movimenti studenteschi e di liberazione gay e lesbica (la rivolta di Stonewall è del 1969), *Sexual Politics* di Kate Millet è una delle

opere più militanti del femminismo radicale. Nel libro Millet si dedica soprattutto ad analizzare e attaccare il sessismo di scrittori contemporanei famosi e osannati (Lawrence, Miller, Mailer), ma tratta anche il finale dell'*Oresteia*, con cui fa nascere simbolicamente il patriarcato. Dietro questa lettura c'è una lunga linea culturale che inizia con la celebre tesi di Johann Jakob Bachofen, che vedeva nell'*Oresteia* la lotta tra diritto matriarcale e diritto patriarcale, tesi che ha influenzato anche Freud e che fu tacciata di misticismo da Friedrich Engels; in realtà le Erinni non rappresentano esclusivamente il principio materno, ma difendono *tout court* la consanguineità (nella *Teogonia* di Esiodo l'Erinni è legata all'idea di vendetta del padre: v. 472), e la trilogia non racconta un passaggio fra diverse civiltà, ma una stratificazione conflittuale. Va anche ricordato che tutto il Novecento e la nostra epoca tendono a decostruire la progressione teleologica dell'*Oresteia*, che comunque contiene un buon margine di complessità e ambiguità; e lo fanno attraverso una temporalità che oggi si chiama queer: non lineare e non progressiva, che privilegia i «nicks of time» di cui parla Elisabeth Grosz, le fratture cariche di senso.

La lettura di Millet appare dunque oggi settaria e schematica: difetti comprensibili, perché frutto di una splendida stagione militante. Per trovare un approccio più sfumato, che diventa anche rilettura creativa, dobbiamo rivolgerci a una figura diversa: Hélène Cixous. Fondatrice nel 1974 del primo "Centre d'études féminines" in Europa, che diventerà poi "Centre d'études féminines et d'études de genre", collaboratrice della mitica rivista *Poétique* di Genette e Todorov durante la stagione semiologica e narratologica, amica e co-autrice di Derrida, Cixous ha sempre saputo far interagire scrittura creativa, pensiero femminista, e riflessione teorica sulle forme e sui linguaggi artistici, con una chiara attitudine alla sinergia intermediale. Richiamandosi al pensiero di Virginia Woolf, Cixous concepisce la scrittura femminile come un sapere androgino, che deve prendere le forme di un flusso tendenzialmente infinito che proviene dal corpo. Come sintetizza Paola Bono, la visione poetica e filosofica di Cixous mira a «un'economia pulsionale del dispendio che annulla la di-

stanza tra corpo e parola» (p. 7), valorizzando l'esperienza vocale e attoriale. Lo scritto teorico *Il riso della Medusa* propone una teoria che vuole andare oltre il due, oltre il gioco identità/differenza: si rifiuta di fissare maschile e femminile in una opposizione immutabile, ma li vuole invece «dinamizzati all'infinito da uno scambio incessante».

L'approccio creativo di Cixous alla tragedia greca assume forme diverse, con un taglio fortemente intermediale, e si confronta con i miti più pregnanti dell'immaginario antico, a partire da quello centrale per la psicanalisi e per tutta la cultura del Novecento. *Le nom d'Œdipe. Chant du corps interdit* è un'opera lirica, che va in scena nel 1978 al Festival di Avignone con la musica di André Boucourechliev: il libretto di Cixous è un flusso continuo, diviso fra solo due personaggi, Edipo e Giocasta, che decostruiscono sistematicamente nomi, ruoli, identità, fino a produrre un «delirio panico di unione con un essere infinito che non è più né uomo né donna» (PADUANO 1994, 239).

Nella prosa *Sorties* (1975), che mescola autobiografia, saggio e racconto, Cixous esplora il suo rapporto intenso con il mito greco, che l'ha aiutata a mettere a fuoco la propria bisessualità, e si sofferma a lungo sulla figura di Achille, e poi infine anche sull'*Oresteia*, che viene definita l'alba del fallocentrismo. Una definizione che va oltre quella tutta politica di Millet, incentrata sul dominio sessuale dei maschi, anche perché si basa su un'interpretazione dei personaggi come fasci di pulsioni contraddittorie, come dispositivi ambivalenti e androgini.

Come accade sempre nell'opera di Cixous, la scrittura sul mito si lega strettamente con le collaborazioni artistiche e con la performance di testi tragici. Il ripensamento del mito degli Atridi era iniziato infatti grazie all'incontro con Andrei Serban, regista di origini rumene, che si era segnalato in patria per una rielaborazione del *Giulio Cesare* di Shakespeare in chiave kabuki, era poi emigrato nel 1969 negli Stati Uniti, dove fu accolto da Ellen Stewart nel mitico Café La Mama di New York, ed aveva frequentato a Parigi i corsi di Peter Brook (diventerà in seguito una delle figure chiave del teatro americano, per poi tornare in

Romania nel 1991 a dirigere il teatro nazionale; oggi è ancora attivo anche nella regia lirica).

Al Café La Mama – un tempio della sperimentazione che ha ospitato anche *Tango glaciale*, primo successo internazionale di un Martone giovanissimo – la *Medea* di Serban (1971) ha una grandissima risonanza: gli spettatori vengono portati in un sotterraneo dove trovano la protagonista legata che lancia urla e lamenti: quello che in Euripide resta fuori scena, all'interno della casa, diventa un esercizio di respirazione da cui emerge lentamente la parola. Molto spazio ottengono il rito con cui Medea prepara la sua vendetta, gli oggetti simbolici, i movimenti del coro, e la musica che proviene da strumenti non tradizionali. Come succede spesso in quello che si chiamava allora teatro d'avanguardia, la parola non è usata nella sua funzione comunicativa, ma per il suo valore fonico e musicale, per la sua sensualità, per le sue connotazioni rituali ed ancestrali. A differenza del mitico spettacolo *Dionysus in 69* di Richard Schechner (New York 1968-9), la *Medea* di Serban non cerca nessuna attualizzazione politica: valorizza al contrario la distanza dal mito (come farà in Italia Ronconi nell'*Oresteia* del 1972 e in tutti i suoi lavori sul mito), e rifiuta ogni caratterizzazione psicologica, ogni introspezione soggettiva a favore di un'azione oggettiva e stilizzata, che culminava nel trionfo finale del delitto. Lo straniamento viene anche dall'uso di diverse lingue: Medea recita in greco antico, Giasone in latino. Nello stesso anno della *Medea* di Serban, il 1971, nello Iowa, e poi in Francia al Festival di Nancy, Robert Wilson allestisce *Deafman Glance*, sette ore di straordinario teatro onirico che entusiasmano Louis Aragon (in una Lettera aperta a Breton scrive che qualcuno ha finalmente realizzato l'utopia surrealista); anche qui uno spettacolo il cui centro propulsore è l'infanticidio di Medea, non rappresentato drammaturgicamente, ma visualizzato, ripetuto e variato all'infinito.

Tre anni dopo *Medea*, Serban mette in scena sempre al La Mama *Fragments of a Greek Trilogy* (*Medea, The Trojan Women, and Electra*): quindi una struttura più ampia, una trilogia incentrata sul mondo femminile, di cui però, come è tipico della poetica postmoderna, non ci possono giungere che frammenti. Anche

qui, come per il capolavoro di Wilson, si crea una sinergia fra Stati Uniti e Francia: Serban suscita un forte interesse a Parigi, che si concretizza nella sua partecipazione al *Festival d'automne*, dove presenta *l'Elettra* di Sofocle in greco antico, in un'edizione che vede la messinscena di uno degli spettacoli più memorabili della storia del teatro, *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski. La prestigiosissima casa editrice Gallimard pubblica per l'occasione un piccolo volume intitolato *Le travail d'Andreï Serban* (1973). Inaugurato da uno scritto di Ionesco, che esalta il teatro di Serban come ricerca di archetipi e sacralizzazione della parola, il volumetto ospita estratti tradotti dal rumeno da un lungo saggio inedito della Dramaturg di Serban, Anna-Maria Norti, che contrappone fra l'altro Medea come figura della paura più atavica, a Elettra come figura dell'attesa e del miracolo.

Ed è per questo volumetto che Hélène Cixous scrive due testi, che contaminano la riflessione femminista sul mito con la sua libera riscrittura, in un impasto affascinante e innovativo. Il primo, intitolato *L'Électre et l'après Médée*, evoca la fase del dopo Medea (dopo le donne potentemente agenti), come una fase di transizione e di sospensione. Oreste è il personaggio cerniera, compie un gesto fondativo che non è né femminile né maschile, né attivo né passivo. Il mondo delle madri è notturno e ambiguo: non gli pertiene il delitto, ma la colpa; sotto lo scenario classico, fallo-gocentrico, dell'eliminazione del re antico, del tradimento della donna e del dovere della vendetta, emerge un'energia nascosta e potente. Il finale segna il trionfo del regno del fratello, di un uomo non minacciato dal desiderio:

Reconnu par la sœur, et donc sans la lutte à mort que la différence sexuelle risque toujours de déclencher, Oreste, ayant pris soins d'écarter les complications incestueuses qu'une Électre délirante aurait pu susciter, calmant, anesthésique, impose la loi.

L'altro testo, *Le Crépuscule des mères*, è invece puramente letterario: è un monologo di Elettra in cui si incrociano e si fondono vita e morte, tempo vissuto e tempo allucinatorio, in un accaval-larsi di emozioni, ricordi, sensazioni che rientrano in quella vi-

sione della scrittura femminile come flusso corporeo che Cixous teorizzerà in *Prénoms de personne*, ispirandosi a Joyce.

Circa vent'anni dopo, Cixous partecipa come traduttrice a una messinscena veramente epocale dell'*Oresteia: Les Atrides* di Ariane Mnouchkine, per cui tradurrà *Le Eumenidi*, la tragedia conclusiva più lontana dall'idea moderna di tragico, e la più problematica per le riscritture moderne, che tendono sempre a decostruire il finale teleologico della nascita della democrazia, per quanto già in Eschilo carico di ambiguità. La regia di Mnouchkine utilizza tecniche e stilemi di vari teatri orientali, e dà un rilievo particolare alle componenti rituali e sacrali, ai linguaggi del corpo, della danza e della musica, e alla gestualità, ispirandosi direttamente alle teorie di Artaud, come avviene per tutta la sperimentazione teatrale del Novecento. Come ha dimostrato Anton Bierl, questo non implica affatto una cancellazione dell'impatto politico del testo, che nel 1992, poco dopo la caduta del muro di Berlino, era particolarmente acuto. La traduzione in prosa poetica di Cixous, scorrevole e incisiva, contribuisce pienamente (come anche la sua consulenza) a un finale della trilogia pienamente problematico. Da un'esaltazione del progresso verso la democrazia, guidato da un'Athena impersonata significativamente dalla stessa attrice che impersonava anche Clitennestra, si passa a un quadro finale meno ottimistico e luminoso. Nell'ultima immagine la dea è infatti di spalle, mentre in scena latrano le Erinni in forma animalesca: quasi a visualizzare come la repressione e il superamento dell'Altro dionisiaco, dello strato più arcaico e violento, non possono essere un processo lineare e trionfale.

Nello stesso anno, il 1992, Cixous inizia a scrivere un dramma, *La Ville parjure, ou le reveil des Erinyes*, che andrà in scena alla Cartoucherie di Ariane Mnouchkine nel 1995: un dramma corale con vertiginosi incroci temporali, in cui appare Eschilo come guardiano del cimitero municipale, una Madre, la Notte, e svariati altri personaggi anche contemporanei, che ruotano tutti sui temi del sangue e della contaminazione. L'eco frammentaria dell'*Oresteia* non smette di risuonare in una scrittura volutamente fluida e magmatica.

3. Drammaturga, rapper, performer, Kate (poi Kae, per esprimere meglio il suo essere non binaria, soggetto plurale) *Tempest* è una delle voci più interessanti della scena britannica contemporanea, scena che si è misurata più volte con il mito (basta pensare al *Thyestes* e a *A Mouthful of Birds* di Caryl Churchill, o a *The Love of the Nightingale* di Timberlake Wertenbaker). Il suo rapporto con le letterature antiche emerge già nelle prime raccolte poetiche, in *Brand New Ancients* e poi nel poemetto, *Resta te stessa (Hold Your Own, 2014)*, in cui rielabora e rilegge il mito di Tiresia, ambientandolo ai giorni nostri e facendone il veicolo metaforico di fragilità, disagio, vulnerabilità, e di una sessualità fluida e cangiante. Interessante il rapporto intertestuale diretto con Ovidio: *Tempest* segue da vicino lo schema narrativo ovidiano, dilatandolo e riempiendolo con scavi psicologici di vario tipo, e soprattutto si misura direttamente con la descrizione della metamorfosi fisica e psichica, in un modo dettagliato piuttosto anomalo nel quadro contemporaneo di questo tema, dandoci così una versione in soggettiva della doppia metamorfosi transessuale di Tiresia che nemmeno lo stesso Ovidio ci aveva dato.

Su commissione del National Theatre di Londra, nel 2021 *Tempest* si misura con una tragedia relativamente meno battuta, ma segnata comunque da una ricezione molto interessante (studiata da Francesca Boero e Margherita Rubino), che ne ha valorizzato gli strati latenti: il *Filottete* di Sofocle. *Paradise. A new version of Sophocles' "Philoctetes"* è ambientato in un'isola di detenzione, un campo profughi pieno di rifiuti, e ha al suo centro un coro di donne emarginate che all'inizio non interagisce per nulla con l'azione dei tre eroi sofoclei, poi inizia lentamente a commentare e suggerire scelte e sviluppi, e infine si scontra apertamente con loro. Nella messinscena della prima assoluta un cast tutto femminile affrontava la performance di una mascolinità sempre dipinta come proterva ma fondamentalmente fragile, attraverso una drammaturgia secca e scabra, composta da battute brevi, martellanti e taglienti, alternate con squarci narrativi o lirici (soprattutto da parte del personaggio Aunty). È una versione fortemente antierica: lo stesso *Filottete*, che è sempre, anche

nella tradizione moderna, una figura nobile e dignitosa, diventa qui un personaggio negativo, anche se non mancano tratti di *pathos* e di empatia provenienti da Sofocle, spesso seguito in modo aderente, con solo alcune modernizzazioni; ma l'analessi con cui Odisseo ci racconta l'origine della sua ferita ci descrive una brava spavalda, che ha messo in pericolo la vita dei compagni, e che era dettata solo da «selfishness» (p. 107).

È una lettura apertamente politica, che guarda ai problemi contemporanei dell'immigrazione (le donne non possono lasciare l'isola perché non hanno i documenti), con vari eccessi didascalici che rendono il testo troppo esplicito e programmatico. Nel finale, Filottete arriva anche a denunciare come falso il suo statuto eroico, a rifiutare quindi in pieno il mito greco, per poi finire aggredito e colpito da Neottolemo, come avveniva anche nella riscrittura più acra e politica che abbia avuto questa tragedia: quella di Heiner Müller. Anche l'arco non avrà nessuna utilità per le donne che resteranno sole attorno al fuoco, a mangiare il loro riso e i loro pomodori di vari colori, e ad ascoltare il canto poetico e ritmato di Aunty, contente del loro sistema di vita. Tempest ha scelto una tragedia unicamente maschile, che esaltava la diversità di un eroe dalla tenacia granitica (un'esaltazione accentuata nella riscrittura metaletteraria di Gide, o nella messinscena tragica e solipsistica di Martone, in cui Neottolemo e Odisseo sono solo allucinazioni di un eroe vicino alla morte); e l'ha trasformata in una contrapposizione un po' manichea fra mondo maschile della guerra e mondo femminile della terra e dell'emarginazione. Molto più queer la riscrittura di Giorgina Pi nello spettacolo *Lemnos* (2020), in cui Filottete ed Eracle sono donne, e Neottolemo ed Odisseo uomini, mentre sullo sfondo risuona l'esperienza del confino durante la dittatura dei colonelli. Tempest ha lasciato comunque a Filottete una lunga battuta nichilista, che dipinge il mondo contemporaneo come vuoto, e pericolosamente incline verso il fascismo, di cui leggiamo l'inizio:

It's just emptiness! Emptiness at the expense of emptiness to increase emptiness for the pursuit of emptiness and you can see it in everyone's eyes. Our country is nothing more than a cradle for

tyranny. In her cities, the mean-spirited coward gains the world, and integrity is punished with despair. You want me to go and fight? Unholy, unhumble, unaware, unappreciative, unthankful, unkind, undone (p. 115).

Il finale con le donne serene sull'isola sembra concretizzare il lato "represso" del modello di Sofocle: un'autosufficienza dello spazio dell'isola, che può assumere tratti sorprendentemente utopici all'interno di un testo fondamentalmente distopico.

4. Figura chiave del pensiero della differenza, Cixous riscrive in chiave femminista il grande affresco dell'*Oresteia* intessendo riflessioni filosofiche, traduzioni, riscritture creative, alla ricerca di paradigmi storici e stratificazioni antropologiche. Nella nostra epoca post-femminista, *Tempest* contamina musicalità rap, umorismo, attualizzazioni, traduzioni dirette da Sofocle e denunce politiche, alla ricerca del tragico contemporaneo. In entrambi i casi la prospettiva femminile, femminista, queer o post-femminista dona una nuova vitalità alla tragedia greca, straniandola, rovesciandola, espandendola, rivivendola nel corpo, nel ritmo, nel pensiero e nel suono.

MASSIMO FUSILLO
Scuola Normale Superiore
massimo.fusillo@sns.it

ENGLISH TITLE

Bodies, Performance, Vulnerability. Feminist and Post-feminist Rewritings of Greek Tragedy (Cixous, *Tempest*)

ABSTRACT

Feminist culture has been intensively dealing with the semantic density and profound anthropological value of Greek tragedy, offering several critical interpretations and creative rewritings. This paper analyzes two writers that belong to different phases of feminist theory: Hélène Cixous, philosopher, writer and translator, represents the so-called

theory of sexual difference and dealt with Aeschylus' *Oresteia* from various perspectives, shared in Arienne Mnouchkine's revolutionary mise-en-scene. Kae Tempest stands for contemporary post-feminist queer thinking: the recent *Paradise* is an innovative re-interpretation of Sophocles' *Philoctetes*.

KEYWORDS

Tragedy — Rewriting — Performance — Feminism — Queer

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHOFEN J.J., *Das Mutterrecht* (1861), in *Gesammelte Werke*, vol. II.1, Basel 1948 (tr. it. *Il matriarcato*, Torino 1975).
- BIERL A., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart 1996 (tr. it. *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni tecniche e realizzazioni sceniche*, Premessa di M. Fusillo, Postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana, Roma 2004).
- BOERO F., RUBINO M., *L'ultimo eroe. Filottete, straordinarie fortune di un arciere greco*, Roma 2017.
- BONO P. (ed.), *Scritture del corpo. Hélène Cixous variazioni su un tema*, Roma 2000.
- CIXOUS H., *Prénoms de personne*, Paris 1973.
- CIXOUS H., *L'Électre et l'après Médée. Le Crépuscule des mères*, in *Le Travail d'Andreï Serban*, Paris 1973.
- CIXOUS H., *Sorties*, in *La jeune née*, con C. CLÉMENT, Paris 1975.
- CIXOUS H., *Il riso della Medusa* (1975), tr. it. in R. BACCOLINI, M.G. FABI, V. FORTUNATI, R. MONTICELLI (edd.), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna 1997, 221-45.
- CIXOUS H., *La Ville parjure, ou le reveil des Erinyes* (1994), Paris 2010.
- ENGELS F., *Die Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluss an Lewis Morgans Forschungen* (1884), Stuttgart 1891 (tr. it. *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Milano 2015).
- FREUD S., *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen* (1934-38), in *Gesammelte Werke*, vol. XVI, Frankfurt am Main 1999; poi ed. J. ASSMAN, Stuttgart 2010 (tr. it. *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, in *Opere*, vol. XI, Milano 1979).

GROSZ E., *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*, Durham 2006.

MILLET K., *Sexual Politics*, Chicago 2000² (1970; tr. it. *La politica del sesso*, Milano 1970).

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

TEMPEST K., *Hold Your Own. Poems*, New York-London 2016 (tr. it. *Resta te stessa*, Roma 2017).

TEMPEST K., *Paradise. A new version of Sophocles' "Philoctetes"*, London 2021.