

10 | 2019

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française

Benedetta De Bonis et Fernando Funari (éd.)

Una singolare “totalità” : "Jocaste", di Michèle Fabien, dalla messa in scena alla traduzione italiana

Gianni Poli

Abstract Cet article examine la *Jocaste* de Michèle Fabien en suivant quatre pistes analytiques : la mise en scène du drame en 1981 et son inscription dans le contexte théâtral européen ; le rapport entre le langage du texte et celui de la musique ; la fonction de la musique dans la pièce en tant que danse verbale et aspiration à l'art total ; les problématiques liées à la traduction italienne du texte où le traducteur – dont le travail est artisanal et utopique – s'avère nécessairement le co-auteur de l'œuvre.

DOI: 10.17457/IF/10.2019.POL

Pour citer cet article: <http://interfrancophonies.org/nouvelle-serie/31-n°-10,-2019-réécriture,-traduction-et-adaptation-dans-le-théâtre-belge-de-langue-française,-benedetta-de-bonis-et-fernando-funari-éd.html>

Una singolare “totalità” : *Jocaste*, di Michèle Fabien, dalla messa in scena alla traduzione italiana

GIANNI POLI

IL MIO INTERESSE PER IL TEATRO BELGA CONTEMPORANEO è nato nel 1982 per sollecitazione di Mario Verdone, allora direttore della Rivista *Teatro contemporaneo* e curatore dell’opera omonima, per la quale mi chiese un contributo storico-critico su quell’argomento. Assolto il compito, che pareva risultare inabbordabile agli studiosi italiani dell’epoca, la mia ricerca in quel campo continuò, restando assidua fino a oggi. Il caso di Fabien risale invece alla partecipazione nel 1999 al Seminario estivo per Traduttori di Seneffe, con un progetto che prevedeva la traduzione di due *pièces* di Jean Louvet e una di Michèle Fabien. Louvet, che già mi conosceva, volle incontrarmi e discutere con me. Non potei conoscere personalmente Fabien perché si trovava in Francia in quel periodo e di lì a poco sarebbe morta. La traduzione di *Jocaste*, redatta in bozza a Seneffe anche grazie ai consigli di alcuni residenti di lingua madre francese, fu riveduta e conclusa al mio rientro a Genova. Restò d’allora inedita e mai rappresentata. Recentemente, in occasione della Giornata di studi di Bologna (*Michèle Fabien et l’Europe*, 16 avril 2018), ho potuto reconsiderarla e aggiornarla, anche alla luce degli interventi allora presentati.

Svolgerò il mio tema seguendo il titolo programmatico e, considerando *Jocaste* quale *metonimia* (la parte per il tutto) di un’Opera Completa, potrò risalire da un testo significativo a un’Opera, per illuminarla nell’insieme.

Tratterò i punti seguenti : 1. La creazione di *Jocaste* nel 1981 (Ensemble Théâtral Mobile, regia di Marc Liebens, musica di Marc Héroutet, interprete JaninePatrick), in relazione alla situazione della scena europea del suo tempo e alle condizioni estetiche e organizzative allora vigenti. 2. Il testo come composizione di parole in azione, ma nel rapporto specifico con una partitura musicale e i relativi problemi di linguaggio. 3. Accenni alla funzione della musica, nel Teatro e nella *pièce*, come danza verbale e aspirazione all’arte ‘totale’. Musica-di-scena

/ musica-in-scena. Esperienze di fusione, dalla musica “gestuale” al teatro-danza. 4. La traduzione : rivivere il *primo* evento, di concezione, di scrittura e di *performance*, per inventare il *secondo* evento, il nuovo testo. Azzardo una convinzione presuntuosa : che il traduttore sia il co-autore necessario dell’opera. Secondo una premessa pratica e di metodo, il suo lavoro sarà artigianale e utopico, in quanto il risultato tenderà a un ideale irraggiungibile.

1.

La mia testimonianza su un frammento di Storia del teatro belga, riferita al teatro europeo e italiano, è frutto d’una ricerca personale e non garantisce la verità della quale non fui testimone diretto. La mia ricostruzione mostra i limiti d’obiettività dei fatti e come lo spirito critico e una tendenza polemica orientino la mia versione di *quei* fatti. I Teatri allora si sentono e si vogliono europei e lentamente cercano di diventarlo, con l’Odéon-Théâtre de l’Europe e l’Union des Théâtres de l’Europe e l’attribuzione periodica del Premio Europa per il Teatro ai suoi massimi rappresentanti. Cerco di individuare e porre delle *balises*, segnali per capire i moventi del Teatro del tempo e in particolare quelli espressivi dell’autrice di *Jocaste*. Ella stessa riflette sulla situazione : « Au théâtre, pour l’instant, le théâtre parle beaucoup du théâtre¹ ». Inoltre, il contributo di Marc Quaghebeur e Alice Piemme (*À la pointe d’un théâtre belge et européen de la fin du XX^e siècle*) restituisce la situazione nella quale quell’opera s’inserisce ; quello di Benedetta De Bonis (*Réécritures au féminin d’Œdipe roi dans le théâtre francophone*) mi pare confermi, nella ricerca intellettuale e creativa dell’autrice, una *hantise* per la mitologia antica.

La situazione che va dal 1978 al 1983 (da *Notre Sade* a *Jocaste*) si mostra sensibile a una penetrazione, direi a una colonizzazione di gusto e di estetiche, da parte del neorealismo anglosassone, per ciò che riguarda la scrittura drammatica. I modi della rappresentazione, invece, prevedono l’apoteosi della messa in scena, guidata dai registi demiurghi e creatori d’immagini, oltre che di parole. I loro campioni denunciano virtù e prerogative sempre più totalizzanti, nell’annettersi anche la funzione drammaturgica, come mostrano Patrice Chéreau (con gli interventi su diverse *pièces*) o Luca Ronconi (con l’adattamento per la scena di testi narrativi e letterari)².

Osservandolo dall’Italia, il fenomeno prevalente è l’affermarsi dei temi d’attualità tratti dalla più immediata situazione sociale. Non so

¹ Michèle Fabien, « Les textes de la parole », dans *Alternatives Théâtrales*, n°31-32, mai 1988, p. 28.

² Credo che in Belgio qualcosa di simile avvenisse con Henri Ronse o Armand Delcampe, Philippe Sireuil o Martine Wijkaert. Cf. *Quaderni di Francofonia*, n°4, *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XX^e siècle*, sous la direction de Anna Soncini, 1986.

valutarlo dal punto di vista del Belgio, ma penso che per la sua centralità, la visuale belga dovrebbe garantire l’approccio più efficace alla realtà europea. Eppure, è paradossale che le opere e il pensiero che sorgono colà, siano così trascurati e a volte invisibili al resto del mondo, almeno dell’arte teatrale.

Proprio negli anni che comprendono la mia indagine, emerge il monologo (e in estensione, il dialogo) quale forma privilegiata, per cui l’agente essenziale della produzione scenica non è più il gruppo della *troupe*, ma l’attore, singolo o in coppia. In Italia si proporrà vistoso il Teatro-di-Narrazione, nel quale l’autore anche attore non dovrà scrivere prima di recitare, ma immaginare di vivere direttamente la propria esperienza in palcoscenico, se pure distanziandola epicamente.

In Fabien all’esordio, la forma rivela un’esigenza espressiva intima, fra il *récit* e il teatro mentale (quello che forse nasceva in *Notre Sade*). L’autrice lo dichiara programmaticamente in una riflessione già tarda, convalidata dalla scrittura di *Jocaste* : « Le théâtre c’est aussi quelqu’un qui parle » e ricorda *Le récit de la servante Zerline* (1986), tratto da Hermann Broch, recitato da Jeanne Moreau e diretto da Klaus Michael Grüber. Ecco il nucleo genetico della situazione che sarà di *Jocaste* : Zerline agisce mediante parole, in presenza del personaggio muto di Monsieur A. : « Zerline – notava Fabien – [...] ni remake, ni lecture (critique), encore moins ravalement d’un texte ancien pour-le-remettre-au-goût-du-jour [...] renouait avec une autre tradition, celle qui consiste, pour le théâtre à tirer à lui l’ancien, l’Histoire et/ou le mythe aux fins de les interroger sur son propre présent. [...] Il a mis en scène une réflexion sur la parole³ ». L’autrice evidentemente si preoccupa della messa in scena, del rapporto fra scena e sala, prodotto dallo scambio fra parlante e ascoltatore. Oltre la necessità del testo, ha presente lo statuto convenzionale (nella varietà delle scelte e soluzioni concrete) della rappresentazione. Fabien cita ancora *Elvire – Jouvett 40*, dove « un personnage de fiction dialoguait avec un personnage de la réalité » e *Dans la solitude des champs de coton*, di Bernard-Marie Koltès. Pertanto, conclude osservando che « Ce qui s’inscrit à l’intérieur du texte de théâtre, c’est, entre autres/en plus, une stratégie de la parole !⁴ », consapevole dell’intersezione fra la Storia e l’immaginazione artistica personale.

³ Michèle Fabien, « Les textes de la parole », dans *op. cit.*, p. 25-26.

⁴ *Ibid.*, p. 29. Per il teatro mentale, si noti la suggestione fantasmatica (fantasma, simulacro immaginario), in *Notre Sade*, scritto nel 1978, dove la *hantise de l’image* è introdotta con *l’instrument de la voix*.

2.

L'interesse di Fabien per il mito si presume nasca studiando il capolavoro di Sofocle e si sviluppi reagendo al testo con un'interpretazione intellettuale : da *dramaturg*, appunto, fidente nella "regia critica". È uno scontro con una *summa* del pensiero oltre che del dramma antichi, dal quale emerge il punto di vista femminile : Giocasta soffre una tragedia immane, primordiale, inimmaginabile, *injouable*, proprio perché, accanto al mito di Edipo, il mito di Giocasta non esiste. Mi domando se l'autrice concepisse subito sia la forma sia il tema della sua opera : un monologo immerso nel mito, da esso illuminato (o reso umbratile) e ibridato con la musica, anch'essa tendente a dimensione metafisica, assoluta. Pertanto, a *Jocaste* provo ad accostare due *pièces* d'un autore vicino a Fabien e compagno d'arte, Jean Louvet : *Jacob seul* (1989, rappresentato a Parigi nel 1990, regia di Nabil El Azan) non tanto per la relazione col mito, quanto per la struttura e il funzionamento scenico e *Ma nuit est plus profonde que la tienne* (2003). Nella prima, un Personaggio solo agisce in presenza d'un interlocutore invisibile. Nella seconda, una coppia vive nella tensione all'autocoscienza, guidata dalla sensibilità femminile. In *Jacob* è tipico l'andamento drammatico a *suspence* a causa della presenza invisibile, ma attiva scenicamente. Mi pare significativo che al momento della *mise en espace* italiana a Roma (in mia traduzione), lo spettacolo fosse integrato, in maniera continua e dal vivo, da una partitura musicale per fiati e percussioni⁵.

Interessanti affinità mi sembrano riscontrabili con i racconti *Le cri d'Antigone* (1999) e *Œdipe sur la route*, di Henry Bauchau⁶. O con l'opera di Jean-Marie Piemme, che, esordiente *dramaturg* presso l'Ensemble Théâtral Mobile, svolgerà la sua carriera d'autore e d'intellettuale rispecchiando le vicende della drammaturgia europea.

Il caso di Fabien diventa particolare perché concentra un'opera intera nell'azione d'un solo protagonista, un solo attore. Partito dal classico *Edipo re*, il suo testo origina una vicenda per una sola interprete, che oltre a quello di Giocasta, recita i restanti ruoli, evocati o sottintesi. Così è accaduto con *Le Baccanti*, di Euripide, elaborato da Luca Ronconi per Marisa Fabbri nel 1978, con conseguenze importanti sia per gli scopi drammaturgici del regista, sia per l'impegno dell'attrice. Il procedimento potrebbe accostarsi al metodo dell'OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), secondo il programma dettato da Raymond

⁵ *Giacobbe solo*, di Jean Louvet. Academia Belgica, Roma, 10 novembre 1995. Interprete Gianfranco Quero; percussioni Sergio Quarta ; sax tenore Sandra Ugolini ; luci Sandro Vittori. Sul rapporto fra Ideologia e Linguaggio in Louvet, cf. Michèle Fabien, « Lire Louvet », dans *Travail théâtral*, n°31, 1978, p. 74-82.

⁶ Ariane Mnouckhine sceglieva *Gengis Khan*, di Bauchau, quale *pièce* d'esordio. Cf. la nota editoriale in *Œdipe sur la route* (éd. Actes Sud) : « Dans cette quête, Henry Bauchau convoque tour à tour le chant, la danse, le rêve et le délire comme moyens de libération de son héros » ; Jean Danhaive, « Le Fond Henry Bauchau », dans *Textiles*, n°36-37, 2010, p. 279-286.

Queneau⁷, ma ritengo che Ronconi procedesse da ragioni artistiche più ambiziose, escludenti le *contraintes* del gioco puro. Altro indizio, la sua scelta di mettere in scena le *pièces* di Pier Paolo Pasolini inizia con *Caldéron* proprio nel 1978. Considerati gli scambi profondi dell’artista di cinema con i miti antichi (il suo film *Edipo re* è del 1967), si potrebbero rinvenire probabili influenze pasoliniane sull’opera di Michèle Fabien. Anche riferimenti all’opera di Marguerite Duras si trovano nella critica applicata a *Jocaste*, per i quali la protagonista apparirebbe “desiderante” Edipo fino all’incesto, con riscontro in *Ma mère*, di Georges Bataille⁸.

Nel caso di opere originali, come *Jacob seul*, la struttura nasce necessaria al progetto, nel condizionare il rapporto con la musica. E altri esempi se ne trovano in autori contemporanei viventi, quali Koffi Kwahulé, un autore africano trapiantato a Parigi che offre la rapsodia (o *jam-session*) di *Jaz* (1998), testo per un’attrice e un musicista. Anche qui la protagonista cerca l’identità attraverso il proprio nome, dialogando col musicista. Le regole del gioco sono come un « jazz qui, troue/est troué, enlace/est enlacé, par la voix de la femme ». La donna e il musicista, un corpo e un’anima distinte, intrecciano i loro linguaggi, si cercano, si sfuggono, con violenza o con dolcezza, fino ad abbandonarsi all’incontro ed essere un’unica voce⁹. Lo stesso autore riattualizza i classici antichi e usa il Coro della tragedia greca nella sua *Bintou* (1997), dove l’eroina contemporanea vive la sua drammatica esperienza nella *banlieue*. Del resto, i drammaturghi nominati sono eredi dei novecenteschi rianimatori di miti, da Cocteau e Giraudoux ad Anouilh e O’Neil. E volendo attenersi all’ambito italiano, potremmo soffermarci ancora su Pasolini, che gli Atridi ha frequentato, traducendo l’*Orestide* di Eschilo e ha affrontato Edipo e Medea cinematograficamente. Troveremmo scambi con l’opera di Fabien, a partire dalle sue traduzioni di testi dell’Italiano. Fra le più recenti prove, si ricordino quelle di Pippo Delbono, con *Il sangue*, concerto per voci e strumenti, creato al Teatro Olimpico di Vicenza nel 2013 ; di Jean-Pierre Siméon con *Antigone*, messa in scena da Christian Schiaretti al TNP di Villeurbanne (2016) ; di Robert Wilson con *Oedipus the King*, creato a Pompei nel luglio 2018 e ripreso all’Olimpico di Vicenza. O ancora, lo spettacolo di Stefano Massini al Piccolo Teatro di Milano (gennaio 2018), che ricostruisce l’opera di Freud e la confronta a sua volta con quel mito.

⁷ Cf. Oulipo, *La littérature potentielle : créations, re-crétions, récrétions*, Paris, Gallimard, 1973. Jacques Jouet, fedele a quel programma, ha pubblicato in *La scène est sur la scène (Théâtre 1)*, Paris, Éditions du Limon, 1994) un esempio di rifacimento shakespeariano, *Hamlet, une parallèle*.

⁸ Danielle Bajomé, « La reine déchirée ou le délire de l’origine », dans *Didascalies*, n°1, septembre 1981, p. 70 ; Georges Bataille, *Ma mère*, Paris, U.G.E., 1973.

⁹ Daniela Giordano, dans Koffi Kwahulé, *Bintou-Jaz*, trad. par Gianni Poli, Perugia, Ed. Corsare, 2002, p. 7-8.

La messa in scena di *Jocaste* richiama comunque esperienze insolite, ma appunto significative, eccentriche al consueto teatro di compagnia e di regia, da valutare a partire dalla creazione, nello spazio bianco, gradinato del Théâtre de Rue de la Caserne¹⁰. Il dispositivo consisteva infatti in un arco gradinato affacciato alla platea e da essa e dallo spettatore separato da una corda ; in cima ai gradini, la pedana della strumentazione azionata dal musicista. L'attrice si muoveva salendo, scendendo o spostandosi lateralmente sulla gradinata, « comme une lionne en cage ». Nell'edizione seguente (Petit Odéon, Parigi, febbraio 1983), il musicista in scena spariva e ne restava la sonorizzazione registrata. Lo spettacolo era ripensato in funzione di Giocasta sola : « Au Petit Odéon, dans un espace différent, la présence physique du musicien était impossible¹¹ » e ne derivava un « plaidoyer passionné pour revendiquer sa sexualité¹² ». Altre due versioni seguirono : a Bruxelles nel 1985, s'aggiungeva il ruolo d'una Sfinge (Nicole Hanot) come un analista che ascolti la confessione di Giocasta stesa sul lettino. Infine, nel 1995 l'ambientazione era in un salotto dove l'attrice Nathalie Cornet (Giocasta) narrava la sua storia direttamente agli spettatori « en une sorte d'épreuve d'initiation¹³ ». Sull'analisi del testo ho notato che è il racconto dell'interpretazione, preludio all'esperienza di ricreazione che si chiama traduzione. La difficoltà sta nella struttura, nell'interdipendenza fra testo-da-recitare e partitura musicale, ancora integrati da didascalie per la loro connessione funzionale. Già la tipografia – in due pagine accostate – comporta novità, stabilendo sincronie stringenti fra i diversi elementi testuali. Dall'inizio, il traduttore, concentrato sulla “parte” dell'attrice, deve considerare continuamente la presenza musicale e tener conto degli effetti di un elemento sull'altro. Nel mio approccio per individuare la struttura linguistica, parto dal principio del testo e lo confronto con la fine. Da quel moto di comprensione, dal significato al senso, sorgerà la congruente continuità delle azioni, viste quasi già rappresentate. La parte verbale, priva di didascalie, appare semplice, di fronte alle notazioni dell'apparato sonoro e musicale ; causa di maggiore complessità, nel funzionamento dei rapporti fra i personaggi e il loro linguaggio. La struttura circolare si palesa appunto nella coincidenza dell'inizio con la fine : « Je m'appelle Jocaste. / Regarde-moi, ni reine,

¹⁰ Francis Chenot (« *Jocaste III* », dans *Le Drapeau Rouge*, 13 février 1986) sottolineava la presa di parola di colei che esprimeva, in un anfiteatro antico, una « révolte souveraine ». Cf. Marcelle Marini, « Sommes-nous toutes des *Jocaste* qui s'ignorent ? », dans *Didascalies*, n°1, *op. cit.*, p. 55-63.

¹¹ Michèle Fabien, *Jocaste*, dans *Didascalies*, n°4, janvier 1983, p. 2. Mise en scène Marc Liebens, interprete Laurence Février, scenografia Claude Lemaire. Francis Chenot indicava nel dispositivo « recréé en 1983 l'entrée d'un tombeau grec ».

¹² Francis Chenot, *op. cit.* Cf. Véronique Willemaers, « *Jocaste* : ce mythe qui n'en est pas un », dans *Didascalies*, n°1, *op. cit.*, p. 55.

¹³ Claire Diez, « *Jocaste parle* », dans *La Nouvelle Libre culture*, 29 septembre 1995. Le quattro variazioni sono esemplari del metodo di ricerca di Marc Liebens e del suo Ensemble, secondo Chenot.

ni veuve, ni épouse, ni mère. / Elle s'appelle suicidée, cette femme immonde. [...] Je suis ta mère, Œdipe. / Mes mains descendent le long de mon corps nu, car je suis nue, Œdipe, n'oublie pas. [...] Œdipe, rien n'a changé. Tu peux encore tout reconnaître en moi. / Je m'appelle Jocaste¹⁴ ». All'inizio, all'origine sonora, sorge la Musica, poi interviene la Parola. La vicenda continua così, segnata da linee punteggiate di collegamento che attraversano lo spazio della pagina scritta. Pure all'interno di dimensioni concettuali (si parla e si ragiona in corso d'azione), più essenzialmente prevale la Forma, organizzata dalla sua autonomia musicale. Infatti, riecheggiano colpi sordi e regolari – di sintetizzatore e percussioni – ai quali è dato un metronomo preciso. L'esordio è rivolto al Musicista : « Je m'appelle Jocaste » e la chiusura ancora a lui, nella nuova identificazione : « Je suis ta mère, Œdipe. [...] Je m'appelle Jocaste ». Quindi nell'identità d'una Parola fluita nel tempo (tempo drammatico), un evento è accaduto, un mondo s'è trasformato. E la vita, diventata Storia, sarà una sequenza immaginaria di parole, di vicende analogiche di qualcosa d'inventato. Teatralmente avremo assistito a una Rivelazione, anzi a *due* Rivelazioni: nelle situazioni dell'inizio e della fine, mediante la tragedia comprensiva di dolore orrore e morte (ma dal nucleo di Edipo) le 'rivelazioni' di Jocaste saranno tentativi di conquistare identità, affermate nella costruzione scenica : « La tragédie il faut la vivre, pas la jouer », ammoniva Jean Genet, mostrando l'inganno forse insuperabile della finzione sulla (presunta) realtà della vita. Lo stesso Genet che, per la scena del suo *Les Paravents*, sognava gradini scavati, alla greca, su un pendio e chiedeva : « Au texte des *Paravents* devrait être joint quelque chose ressemblant à une partition¹⁵ ».

Ma altre esigenze, più teatrali che metafisiche, mi aiuteranno ad allestire la traduzione : saranno passaggi drammatici, interventi musicali, effetti che mirano allo spettatore, sicché una vicenda di linguaggio scritto diventi intelligenza ed emozione partecipata.

Il testo è composto di cinque scene : *Jocaste la pendue*, *La peste de Jocaste*, *Jocaste : scène primitive et révélation*, *L'enigme de Jocaste*, *Utopie au Théâtre*. A ciascuna corrisponde la titolazione distinta della parte musicale¹⁶. Quei titoli paiono paradossalmente falsi, ingannevoli, come certe affermazioni della protagonista, « Je suis nue », che non si verificano. Ma dalla menzogna della scrittura sorge la maggiore pregnanza della verità sulla scena, genetica del 'dramma'. Ho cercato del testo più antico, i materiali, cioè i frammenti usati, modificati e ricreati. Ad esempio, due citazioni da Sofocle, quella subito introdotta dal Messaggero : « C'est moi qui vous dirai l'horreur » (*Jocaste*, 1981, p. 7 –

¹⁴ Michèle Fabien, *Jocaste*, dans *Didascalies*, n°1, op. cit., p. 7 e p. 53.

¹⁵ Jean Genet, *L'étrange mot d'...*, dans *Œuvres Complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 18 e *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 28.

¹⁶ I titoli delle “sonorizzazioni” sono in greco, che così approssimo : Ritmo di marcia e di danza con armi, Canto funebre (in due possibilità, fra coro e solista), Esortazione al movimento, La Sfinge, Separazione e sprofondamento.

Corrisp. a *Esodo*, ed. BUR, 1951, p. 86) e quella conseguente che descrive l'accecamento di Edipo (*Ibid.*, p. 9 – Corrisp. ed. BUR, p. 87)¹⁷.

Dunque, al principio la madre-moglie suicida del racconto originale (qui citato, p. 9) “tradisce” il vecchio mito (di Edipo) per edificare il proprio (di Giocasta). Chiede d’essere interrogata, affinché la sua risposta possa fondare il mito nuovo. Il percorso (presa di coscienza) è tortuoso e supera domande tormentose. La fatalità del suicidio viene deviata, in un’alternanza d’introspezione e di effusione al pubblico ; in una dialettica fra la Donna irricognoscibile, “trasparente” perché “insostenibile” e quella che, rappresentandosi, si definisce partendo dal suo Nome : « Jocaste n’est plus que son nom » (p. 13). Mentre le immagini da pulsioni sessuali s’aprono un primo, allarmante varco (p. 13). L’interlocutore, ascoltatore-testimone, deve sapere, affinché la verità si manifesti. Segue un altro tentativo di suicidio (col pugnale), mosso dal senso di colpa, che fallisce (p. 15). *La peste* è narrata ora da una voce, ora da se stessa. Bisognerà averla attraversata nell’orrore, per viverla e sopravvivere. Nella *Scène primitive* si alternano varie rivelazioni possibili : quella della Giocasta ‘nuova’, quella dell’Oracolo che tutta Tebe aspetta : « Tombe le nom, s’efface... Reste la mère d’Œdipe, la mère de... la merde » (p. 23). Durante l’adunata per la cerimonia, c’è un momento in cui l’autrice stessa sembra emergere con uno sguardo critico sull’incommensurabilità della storia in corso. Infine, uno snodo drammatico s’impone in *Utopie au théâtre*, che prevede una soluzione ‘positiva’, per cui è possibile cambiare la vita, non attraverso la catarsi canonica, ma mediante la coscienza : il Musicista potrebbe essere l’Uomo nuovo di fronte a Jocaste rinnovata : « Si des hommes comprennent...¹⁸ ».

¹⁷ Rif. alle pagine in Fabien, *Jocaste*, ed. 1981 e a Sofocle, *Il mito di Edipo*, Milano, BUR, 1951.

¹⁸ Cf. l’originale ipotesi di Marcelle Marini (« Sommes-nous toutes des Jocaste qui s’ignorent ? », dans *Didascalies*, n°1, *op. cit.*, p. 54-55 e p. 62), basata sul rapporto Donna /Uomo, o Giocasta / Musicista, Orphée / Eurydice, prodotto della rottura del silenzio, nell’impasto di musica e parola.

3.

Qualche osservazione sulla musica. Qui la musica è componente creativa integrata, non musica-di-scena, d’accompagnamento e commento, ma voce-personaggio (o personaggio-in-voce). Ciò si chiarisce meglio perché, stampata a fronte, assume la consistenza d’un *livre de conduite* (nel gergo novecentesco, il protocollo d’uso del *régisseur* per luci e musica). Il momento internazionale ha visto e vedrà le integrazioni della musica allo spettacolo *tout court*, con ricorrente aspirazione all’arte totale. È pure il tempo del teatro-danza, artefici Pina Bausch e Lindsay Kemp. La danza s’appropria di tensioni e scansioni provenienti dalla voce e non soltanto dal ritmo. Contemporaneamente si rinnova l’*opéra*, a partire dalla richiesta di cantanti-attori, guidati ormai dal regista teatrale e non solo voci avulse da ruoli scenicamente completi. Spettacoli totalizzanti e polivalenti sono concepiti e allestiti da interpreti come Jan Fabre, Alain Platel e Win Vandekeybus, creatore nel 2011 di *Oedipus/bêt noir*, su testo di Jan Decorte. Da certa avanguardia, si rivendica la teatralità del valore ‘gestuale’ dell’esecuzione musicale. Promosse da Luciano Berio e Pierre Boulez, s’affermano le ricerche più avanzate di interazione fra musica e poesia nel teatro, per le quali si esalta la capacità della musica di reinventare il testo¹⁹. Per Edoardo Sanguineti, collaboratore di Berio, « Era forte il sentimento di una drammatizzazione e d’una teatralizzazione della parola poetica. [...] La parola era sentita molto come parola detta [dal cantante-attore], come fatto vocale, come fatto corporale », nel processo che nel musicista mirava a far sì che la parola poetica condizionasse « completamente il fatto musicale²⁰ ».

La bellezza singolare dell’opera musicale di Marc Hérouet, in specifico, mi pare risieda nell’improvvisazione di un contrappunto ; nell’intuizione, cangiante ad ogni replica, del rapporto da stabilire col clima scenico e la risposta dello spettatore : una specie di sismografo del sentimento di partecipazione, di registratore della reazione emotiva del pubblico. L’impianto sonoro è integrato alla disposizione scenica e diventa *décor*, fa parte del progetto della *plantation*²¹. Hérouet sembra considerare le esperienze precedenti, radicali nel trattamento acustico ad uso scenico della musica. Alludo all’avanguardia predicata dalla Scuola di Darmstadt e dall’IRCAM parigino, dagli anni Cinquanta. Forse gli stessi Fabien e Liebens sollecitarono il compositore a tali soluzioni.

¹⁹ Cf. Mila De Santis, ‘Organizzare il significato di un testo’. *Aspetti del rapporto Musica/Parola nell’opera di Luciano Berio*, dans Angela I. De Benedictis (éd.), *Luciano Berio. Nuove prospettive*, Firenze, Olschki, 2012, p. 238.

²⁰ Cf. Edoardo Sanguineti, cit. in Angela I. De Benedictis (éd.), *op. cit.*, p. 452 e Luciano Berio, « Poesia e musica – un’esperienza », dans *Incontri Musicali*, n°3, 1959, p. 98. Giordano Ferrari (« Berio e lo spazio drammaturgico », dans Angela I. De Benedictis, éd., *op. cit.*), osserva l’uso dello spazio nel musicista e risale a *Passaggio* (1963) e *Laborintus II* (1965) di Sanguineti.

²¹ Cf. la fig. *Les instruments de musique (Jocaste)*, dans *Didascalies*, n°1, *op. cit.*, p. 5).

4.

Per la traduzione, mi attengo alla prima edizione (1981), nella quale inserisco qualche didascalia musicale. Ormai è chiaro che la traversata mentale del testo ha determinato la parte più importante della mia ricreazione. Resterà soltanto da trovare il corrispettivo verbale d'ogni movimento ed episodio così enucleati. Mancherà la verifica puntuale, non potendo giudicare il risultato completo che mediante la prova della... rappresentazione. Dal lavoro del critico nasce per me quello del traduttore. Se il critico è anche un poco drammaturgo, si trova agevolato nel comporre la sua partitura destinata alla scena²². Tra il suono francese e il suono italiano, nessuna identificazione, soltanto affinità percepibili alla mente e al cuore, ma non dalla pagina : sulla pagina – a riprova della ri-creazione – il risultato è differenza assoluta. Nel titolo alludevo a un artigianato di parole, un lavoro empirico e insieme tendenza a un modello. Azione desiderante *in progress*, costruita su menzogne. Un'azione per la quale nessuna parola – nessun significante – resta uguale nel trapasso, nemmeno l'*et* (e congiunzione) resta intatto. Ci troveremo dunque a prendere atto della produzione di un "falso", di fronte al quale sia l'autore sia il pubblico saranno complici. Ammetto che un'ottima conoscenza della lingua d'origine sia auspicabile, ma credo che debba prevalere la *maîtrise* della lingua d'arrivo, l'italiano nel caso. La traduzione può procedere, appunto come voce (*altra*, ma intonata) e siccome la voce ha obiettivi da raggiungere, agisce. Da una lingua all'altra, deve appunto fidarsi della convenzione per ottenere un salto, il più possibile inventivo.

La scelta del lessico per *Jocasta*, di fronte a tanta classicità e attualità di temi e significati, in tale contesto psicoanalitico, deve evitare il rischio del calco nell'aderenza solo scientifica, oltre che filologica. Nell'insieme, due tonalità s'inseguono : quella della classicità armoniosa e quella della sconnesione perturbante del subconscio. Il flusso sulla pagina è quindi variabile e discontinuo. Istintivamente, accetto la tendenza a *surtraduire*, cara a Antoine Vitez, per dare pregnanza coerente e legittima a una scrittura che, se letteralmente trattata, letteralmente morirebbe²³. Colgo qualche esempio appena di due modalità espressive : quella razionale (o speculativa) e quella pulsionale (o emotiva) che pure spesso in Fabien concorrono. Infatti, sono discorsivi e raziocinanti sia il racconto, sia l'indagine ; ma appare strano e impreveduto il registro che connota gli impulsi più espliciti d'un erotismo che si giustifica proveniente da una profondità onirica, delirante. Il lessico sessuale ricorre a particolari fisiologici e anatomici

²² Sul ruolo del traduttore, teatrale in particolare, s'è espressa magistralmente Rosalba Gasparro, « Teatro ed insegnamento universitario », dans *Farfalle di carta. Saggi e ricerche sul teatro francese della modernità*, Messina, Ed. Di Nicolò, 2004.

²³ Antoine Vitez, « Le devoir de traduire », dans *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 2015, p. 287-298. Jean-Michel Déprats (éd.), *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Montpellier, Climats-Maison Antoine Vitez, 1996.

addirittura, quando la concretezza delle immagini evoca e invoca l'amplesso. E mi sorprende che certe forze perturbanti possano essere dominate con tanto equilibrio, in quest'opera di tensioni opposte e forse irrisolvibili. Poiché sulla scena si incontra un'inattesa ieraticità della recitazione : in quell'alternanza dell'attrice, ascendente e discendente sulla gradinata bianca, nessuna gestualità traumatica, nessuna esasperazione declamatoria. Uno stile, una poetica in raggelante contraddizione con il magma pulsante nelle frasi in eruzione, nello scarto straniante fra il detto e l'agito.

Leggiamo, accanto all'originale, la versione italiana :

Farò come se non lo sapessi che lei ha paura. Facciamo che nemmeno lo so ? E poi non ci sarà più differenza fra ciò ch'è tenero e brutale, tutto sarà come un calore, tutto un umidore e quando in me entrerà senza sapere nulla di me, eccetto forse – non essendoci modo d'impedirlo – che sono la regina, questo però, riuscirà penso, spero, a dimenticarlo molto in fretta, perché vivranno in noi tante altre cose che riguarderanno soltanto noi... E quando m'entrerà qua dentro, anch'io dicevo, sarò altrettanto tesa verso il suo ventre, tutta premuta contro, e poi saremo immoti e stupiti d'essere lì così e tanto avidi di starci.

[...]

Rottura dell'immobilità ; mani che scorrono sui fianchi, sulle cosce, dita immerse nel morbido delle spalle, sospiri rotti insinuanti all'imbocco delle orecchie. Tenersi per sentirlo, oppure che sia l'altro, a mettersi in ascolto del mio ansito o della voglia del mio sesso che l'aspetta e poi gode di questa attesa e questo ascolto.

Giocasta-specchio rimanda l'immagine rovesciata. Perdita d'equilibrio. Tensione, orgasmo.

Brivido impercettibile. Sospendere il mio corpo, così che mi sfoci dalla testa o esca dalla sua, e possa vederlo come un altro. Giocasta è lì e cessa di pensare, mentre lei continua a far l'amore. E come finalmente mi vedrei con gli occhi suoi, occhi innamorati che mi desiderano. Un fremito lo sento non lo sento che mi porta a questa realtà dei nostri corpi che si sciolgono per aderire meglio nuovamente.

No non uscire ! Non uscire da me ! Ancora !

[...]

Non dir nulla, innanzi tutto, non impicciarsi. Lei deve sapere che spetta a lui soltanto decidere se è il caso di stringerla o morderla, che il desiderio di lui diventa il piacere di lei e viceversa. E lo impari insomma a lui non passa neanche per la mente di tenersi, ne ha ancora tanta voglia, dello spasmo umido del sesso e a provocarlo ancor più si eccita.

Lei sa.

Guarda, Edipo, tua madre è una donna !²⁴.

²⁴ Di seguito, l'originale (Michèle Fabien, *Jocaste*, dans *Didascalies*, n°1, *op. cit.*, p. 47-51) : « Je ferai comme si je ne savais pas que vous avez peur. Peut-être même ne le sais-je pas ? Et puis, il n'y aura plus de différence entre ce qui est tendre et ce qui est brutal, tout est chaleur, tout est moiteur, et quand vous entrerez en moi sans rien savoir de moi, sauf, peut-être, parce qu'il n'y a pas moyen de l'empêcher, que je suis la reine,

I drammaturghi-poeti ci mostreranno la Storia anche presente, sempre leggenda alla luce del Mito nel linguaggio della poesia. Roberto Succo, l'assassino vero, è trasformato da Bernard-Marie Koltès in *Roberto Zucco. Un Faust*, di Jean Louvet, è così inserito nella storia del Belgio da superare la leggenda e farsi cronaca poetica. Fors'anche, la rivoluzione culturale mondiale di Freud ci giunge per immagini e frammenti nell'opera recente di Stefano Massini. La vicenda dell'umanità turbata nella ricerca più profonda di se stessa si rappresenta ancora oggi nell'ossimoro, mentale e scenico, di *Jocaste*, analisi e sintesi attorno a un punto in espansione che sa mantenere il mistero, ma per la necessità di unificare, pena la caduta nella nevrosi, sentimento e conoscenza d'una nuova bellezza conquistata.

GIANNI POLI

(Associazione Nazionale dei Critici di Teatro)

mais cela, vous arriverez bien, je pense, je l'espère, à l'oublier très vite, parce qu'il sera question de tant d'autres choses entre nous qui n'appartiendront qu'à nous... Et quand, disais-je, vous pénétrerez dans mon corps, je serai moi aussi autant que vous tendue vers votre ventre, à sa rencontre à lui aussi, et puis ce sera l'immobilité comme étonnés d'être là et désireux de le rester. [...] Rupture de l'immobilité ; des mains bougent le long des flancs, le long des fesses, des doigts s'enfoncent dans la chair des épaules, des souffles inégaux s'infiltrant au creux des oreilles. Se retenir pour l'entendre, ou alors qu'il se mette, lui, l'autre, à l'écoute de mon haleine ou du désir de mon sexe en attente puis en jouissance de cette attente et de cette écoute. *Jocaste-miroir renvoie l'image inversée. Perte d'équilibre. Tension, orgasme.* Imperceptible frémissement. Suspendre mon corps, qu'il sorte de ma tête et de la vôtre, pour que je le vois comme un autre. C'est Jocaste qui s'arrête de penser, c'est vous qui continuez d'aimer. Je me verrai enfin avec ces yeux-là, les vôtres, qui m'aiment et me désirent. Imperceptible frémissement qui me ramène à cette réalité-là de nos corps qui vont se disjoindre pour mieux s'ajuster à nouveau. Non, ne sors pas ! Ne sors pas de moi ! Pas encore ! [...] Ne rien dire, surtout, ne pas interférer. Qu'elle sache qu'il peut aussi décider seul de la serrer ou de la mordre, que son désir à lui est son plaisir à elle, et inversement. Qu'elle apprenne enfin qu'il ne peut pas penser à se suspendre parce qu'il veut encore le clapotis de son sexe humide et que c'est de le provoquer qu'il le désire encore. Elle sait. Regarde, Œdipe, ta mère est une femme ! ».