

Serena Guarracino

## Impressioni di una spettatrice

*Lemnos*: uno sguardo femminista su Filottete

**ABSTRACT** How to narrate the experience of *Lemnos* from the point of view of an audience member, and of a feminist audience member at that? This contribution attempts to answer this question by moving between the analysis of sources and the experience of spectatorship, in order to show the specificities in the constitution of the audience's positionality brought about by the performance. Recent theory (Ubersfeld, Pustianaz) on theatre as a performative – and not only textual – form is put at the service of the theatrical text, in order to highlight the strategies of signification of bodies and stories. Thus, an intersection of narratives emerges that takes on a political meaning in the constitution of a community of spectators and in the passage of stories, which from the ancient resonate in the recent past, demonstrating their relevance for the present time.

**KEYWORDS** *Lemnos*, Philoctetes, spectatorship, feminism, rewriting.

Entrare nello spazio di *Lemnos* significa esistere nello scandalo: della rimozione storica, della dirompenza del mito, del proprio posizionamento come spettatrice (o spettatore). *Lemnos* innesca infatti con intenzione esplicita quella che Marco Pustianaz definisce come «istanza demotica del teatro»<sup>1</sup>: sia il testo, scritto da Giorgina Pi insieme al *dramaturg* Massimo Fusillo, sia l'allestimento<sup>2</sup> attivano la tensione dell'esperienza teatrale a fare *demos*, ossia a costituire un soggetto politico collettivo nel momento in cui gli individui diventano pubblico di uno spettacolo dal vivo. Di questa istanza *Lemnos* si fa detonatore consapevole e inflessibile, esplicitando e mettendo a valore la disparità di potere che vede il pubblico silenzioso e al buio mentre tutto accade, in quell'altrove presente che è la scena.

*Lemnos* si apre con il Coro (interpretato da Alexia Sarantopoulou) che, spalle alla platea, suona il piano su cui spicca la bandiera rossa del KKE, il Partito Comunista di Grecia; mentre la musica sfuma e il Coro accenna a qual-

<sup>1</sup> Pustianaz 2015a, p. 48.

<sup>2</sup> Credits dello spettacolo: Corradino in questo fascicolo, p. 141.

che passo di danza, una voce maschile registrata (del musicista Vassilis Dramountanis) declama un verso di Sofocle nell'originale greco: ἀλλ' ἀντιάζω, μή με καταλίπης μόνον (Soph. *Phil.* 809): «ma vi supplico, non lasciatemi qui solo»<sup>3</sup>. L'effetto di straniamento è immediato: nulla sembra esistere per il pubblico, né la performance del Coro, né la voce fuoricampo che parla in una lingua forse riconoscibile ma non comprensibile, né la figura pallida di Filottete, seduta in un angolo reclinata su una stampella, che esce di scena sulle ultime note di pianoforte. Dalla platea, da quel luogo buio dell'inazione e della testimonianza, si potrebbe pensare di star assistendo a una fine, più che ad un inizio – entrambi momenti crepuscolari, che ancora Pustianaz associa alla condizione spettatoriale, una condizione ambivalente, che può annunciare sia il tramonto che l'alba: «nel primo crepuscolo lo spettatore si avvierebbe al tramonto insieme al dispositivo che l'ha storicamente forgiato; nel secondo, lo spettatore rappresenterebbe una diffusa e tenue emergenza, fragile e appena percepibile»<sup>4</sup>.

Raccontare la mia esperienza di spettatrice di *Lemnos* richiede di tornare ad abitare quel momento crepuscolare, grazie a supporti memoriali più o meno affidabili: appunti e ricordi, foto e video di scena nonché, inevitabilmente, il lavoro di affiancamento alla ricerca di dottorato di Giorgina Pi, di cui questo spettacolo è uno dei risultati. Essere spettatrice dei lavori emersi dalla sua ricerca sulla ricezione del mito nelle scritture politiche del Novecento ha voluto dire, negli anni, giocare sul crinale sottile delle relazioni asimmetriche di potere dentro e fuori dall'accademia. Se il mio ruolo di tutor ha richiesto l'assunzione di una responsabilità di guida rispetto al percorso dottorale, essere tra il pubblico dei suoi spettacoli mi ha messo dalla parte non di chi agisce ma di chi testimonia: il ruolo della spettatrice. Questo ha voluto dire, per *Lemnos* – come per *Tiresias*, per il *Pilade* pasoliniano e per la *Guida immaginaria*<sup>5</sup> – farsi abitare dall'inazione attiva intrinseca all'esperienza spettatoriale come primo moto di relazione con il testo spettacolare<sup>6</sup> – relazione insieme emotiva, intellettuale, politica.

*Lemnos* opera nel perimetro di una continua ridefinizione delle relazioni di potere, senza negarle ma interrogandole e ristrutturandole continuamente. L'incipit, come si è visto, non solo mantiene la distinzione 'tradizionale' di palco e platea, performer e pubblico, corpi agenti e corpi passivi, ma la enfatizza mettendo in atto strategie esplicitamente anti-comunicative, come

<sup>3</sup> Tutte le citazioni dal copione di *Lemnos* sono tratte dal copione pubblicato nel presente fascicolo alle pp. 71-101.

<sup>4</sup> Pustianaz 2015b, p. 99.

<sup>5</sup> Corradino 2024, p. 127.

<sup>6</sup> Così come definito in Ubersfeld 2008, p. 35.

la mancanza di dialogo e l'uso del greco antico senza sovratitolazione. Questa strategia viene però contrastata da altre di segno opposto: all'incipit segue un filmato proiettato in dimensione cinematografica e immersiva, un crepuscolo che è un'alba, l'inizio di questo spettacolo e anche della storia. Il filmato, in soggettiva, è accompagnato dalle voci fuori campo di Neottolemo e Ulisse che danno le coordinate principali della vicenda: una lunga guerra quasi persa, un ex commilitone abbandonato sull'isola dieci anni prima, un'arma da recuperare per capovolgere le sorti del conflitto. Il dialogo, sulla falsariga del testo sofocleo ma con interpolazioni originali tratte da intercettazioni di comunicazioni militari durante la guerra in Ucraina<sup>7</sup>, permette un riconoscimento immediato degli attori in scena, non solo nel senso di corpi attorici, ma delle soggettività agenti identificate dal mito. Ulisse (Giampaolo Judica), Neottolemo (Gabriele Portoghese) e Filottete (Gaia Insegna) sono i poli psichici e simbolici di questa storia triangolare, con il Coro e Deux ex (Aurora Peres) a marcare – in qualche modo a sorvegliare – la soglia: tra la finzione narrativa e la cornice metateatrale, il mito e la storia, 'noi' in platea e 'loro' sulla scena.

I monologhi del Coro, con l'eccezione di un unico caso su cui mi soffermerò più avanti, raccontano la tessitura relazionale che lega i personaggi (maschile intenzionale, trattandosi di personaggi narrativamente maschili). Questa parte del testo è tutta in neogreco, con sovratitolazione come forma di traduzione 'in presenza' dei molteplici testi fonte: la drammaturgia di *Lemnos* si basa infatti su una struttura palinsestica e citazionale, che si muove per frammenti attraverso il montaggio di fonti molto variegata – Sofocle, Kae Tempest, Heiner Müller, Derek Walcott, Adrienne Rich, Cesare Pavese, Yannis Ritzos, Hélène Cixous, Antonis Fostieris, e Nasos Vaghenàs – che attraversano le battute di tutte le personage e i personaggi. In antitesi all'italiano dei dialoghi, la scelta del neogreco con sovratitolazione per i monologhi avvicina e insieme allontana, permette la comunicazione ma allo stesso tempo rende lo spettacolo – pensato in lingua italiana per un pubblico italiano – abitato da un'entità esplicitamente straniera al testo stesso e al suo pubblico.

Questa centralità della traduzione tematizza la questione sul diritto ad esistere delle soggettività – femminili, migranti, queer – e delle storie di *Lemnos*. L'atto traduttivo sottolinea infatti che quello ad esistere è un diritto non 'naturale' perché conquistato, secondo una cornice ermeneutica che risuona della teoria postcoloniale di Homi K. Bhabha: «le forme di identità sociale debbono poter offrirsi nella differenza di (un) altro e sotto forma di tale differenza, tra-

<sup>7</sup> Pi 2024, pp. 71-101.

sformando il diritto a significare in un atto di traduzione culturale»<sup>8</sup>. Il diritto a significare è il diritto a significare un'estraneità in prossimità radicale con il mito: così la distanza che la traduzione mette tra la declamazione in neogreco del Coro e i sovratitoli in italiano esplose, verso la fine dello spettacolo, insieme alla quarta parete, con l'ingresso di Deus ex. A sua volta traduzione al femminile dell'Ercole sofocleo, Deus ex è una divinità senza "machina", senza il potere assoluto di sciogliere positivamente l'intreccio: la sua funzione diventa invece quella di interprete, di mediatrice tra il Coro e il pubblico, tra la storia di Filottete e quelle del passato recente. Dopo un monologo tratto dall'ottavo dei *Twenty-One Love Poems* di Adrienne Rich<sup>9</sup> (a sua volta una riscrittura di *Filottete*), Deus ex si fa infatti interprete, tramite traduzione consecutiva, di un lungo monologo del Coro che, strappandosi dal ruolo ancillare di narratrice delle vicende mitiche, racconta di un'altra isola, quella di Makronisos, e del campo di concentramento che lì ebbe sede dal 1946 al 1974.

La vicenda del mito e quella della storia si scoprono differenti ma prossime, estranee ma in traduzione reciproca: Makronisos è e insieme non è Lemno, e gli intellettuali che vi vennero internati non sono e insieme sono Filottete o Neottolemo. La diffrazione della storia è insieme dentro e fuori la cornice, raccontata direttamente al pubblico in questi due momenti 'soglia': il monologo del Coro con traduzione di Deus ex a metà spettacolo, e il discorso sempre del Coro dopo la fine dello spettacolo, dove si racconta che una delle torture più diffuse nel campo di prigionia era il 'passo della cicogna': camminare su un piede solo, come dei novelli Filottete. Ma la stessa diffrazione è intrecciata nella tessitura intertestuale della drammaturgia: il monologo che Yannis Ritsos, uno degli artisti internati, scrive per il suo *Filottete* (1965)<sup>10</sup>, diventa il discorso centrale di Neottolemo sulle responsabilità della generazione dei figli rispetto a quella dei padri eroi (anche qui maschili non sovraestesi, come vedremo più avanti).

Tuttavia, proprio grazie al modo in cui la soggettivazione storica viene messa in scena in un movimento di traduzione continua, non è necessario che la spettatrice, che guarda ma anche ascolta, riconosca e identifichi tutte le fonti del testo perché esso faccia senso. Le figure del mito si coagulano efficacemente intorno alle loro funzioni narrative, mettendo in scena il dialogo con la storia attraverso i corpi attorici che le incarnano e le relazioni dicotomiche che mettono in scena: quella tra generazioni e quella tra i generi sessuali, i due

<sup>8</sup> Bhabha 2001, p. 325.

<sup>9</sup> Rich 2013, pp. 16-17.

<sup>10</sup> Ritsos 2013.

assi sui quali si muovono le disparità di potere che *Lemnos* insieme racconta e decostruisce.

«Non abbiamo avuto neanche un'ora per noi, abbiamo pagato debiti e ipoteche altrui. [...] Ci hanno lasciato in eredità modelli troppo grandi: chi glieli ha chiesti?»<sup>11</sup>, declama Neottolemo nel monologo di chiusura. Con i suoi occhiali da intellettuale di sinistra deluso e un cappotto troppo, troppo grande – che più avanti si toglie a mostrare un corpo gracile, non da soldato ma da poeta – Neottolemo incarna, come già ne *La seconda generazione* (*Neottolemo*) di Mario Martone<sup>12</sup>, le giovani generazioni tradite dai genitori che hanno svenduto il loro futuro: una questione antica eppure quanto mai attuale, in un momento di crisi economica e climatica globale in cui appare sempre più evidente che a pagare il benessere del presente saranno le generazioni a venire. Ma Neottolemo è anche il figlio maschio dell'eroe, la sua gioventù schiacciata dal modello testosterone e insieme (auto)distruttivo del padre Achille, verso il quale nutre un desiderio edipico omoerotico di cui l'armatura – evocata ma non presente in scena – rappresenta uno scintillante feticcio.

Feticcio posseduto da Ulisse, che di quella maschilità eroica rappresenta la sopravvivenza nel compromesso politico, nell'astuzia diplomatica, e in una violenza che non è più (solo) corporea, ma di Stato. Sempre in scena, in uno spazio laterale da cui ascolta i dialoghi tra Neottolemo e Filottete, Ulisse indossa una divisa militare che, come un'armatura, sembra impedirgli movimenti fluidi: e infatti parla spesso immobile, sull'attenti a fronte palco come davanti al suo esercito. La sua fine non è quella della fonte sofoclea, dove Ulisse, piegato dal volere di Ercole *ex machina*, lascia l'isola per tornare alla guerra; ma nemmeno quella che gli riserva Kae Tempest, in cui ferito ad una coscia da Neottolemo con l'arco di Filottete prende il suo posto in esilio sull'isola, in una ciclicità che evoca la leggenda del Re Pescatore<sup>13</sup>. Al contrario, in *Lemnos* Ulisse viene accompagnato fuori – dalla scena, da Lemno – da Neottolemo, durante il suo monologo.

La stessa sorte tocca a Filottete: un'uscita di scena crepuscolare, senza violenza e senza direzione; un tramonto, o forse un'alba, anche per questo eroe a cui è stata tolta la possibilità ultima dell'eroismo, la morte epica in battaglia. In *Lemnos*, sulla falsariga di Tempest ma prima ancora di Adrienne Rich, Filottete è interpretato da un'attrice: e il binder bianco che le fascia il petto assume i contorni di una medicazione, come se la femminilità facesse eco alla piaga alla

<sup>11</sup> Pi 2024, p. 92.

<sup>12</sup> Martone 2024, pp. 21-64.

<sup>13</sup> Il Re Pescatore evoca a sua volta la terra desolata di T.S. Eliot, una delle interferenze nella riscrittura sofoclea di Tempest; vedi Tempest 2021.

gamba che è costata al soldato greco l'esilio e l'abbandono sull'isola. Sono entrambe ferite che posizionano Filottete nella differenza, nella lotta antagonista al potere: e infatti l'opposizione tra maschile e femminile non si articola sui ruoli biologici o l'espressione sessuata del genere, bensì sulla posizionalità rispetto al potere, rispetto al quale non c'è parità. Ulisse e Neottolema, pur nella loro diversità, sono almeno al principio emanazioni del potere – più convinto il primo, ambivalente il secondo. Il Coro, Filottete, Deus ex sono le voci della dissidenza e, contigualmente, del trauma della Storia che continua ad abitare il presente; e sono infatti le voci che permangono, nel finale, dopo il tramonto degli eroi.

Quando Ulisse e Filottete vengono gentilmente accompagnati fuori da un Neottolema che a sua volta rinuncia all'eredità eroica del modello paterno, a raccogliere gli oggetti di scena cantando a cappella una canzone in greco resta la divinità impotente, Deus ex: «posso dire che mi sbagliavo?», chiede nel monologo che precede il racconto del campo di prigionia di Makronisos, ispirato al poema di Adrienne Rich. Versione dolente della Divinità senza nome e senza genere del monologo *Uccidi* di Caryl Churchill, che davanti alla litania di orrori della saga degli Atridi chiede inutilmente «no non farlo basta così non ci piace adesso non farlo diciamo fermati per favore fermati»<sup>14</sup>, Deus ex individua la divinità nell'estraneità all'orrore dell'umano, di cui si fa interprete in un doppio movimento della lingua. Deus ex è infatti sia, come precedentemente accennato, interprete del monologo del Coro sugli orrori del regime dei colonnelli; ma si fa anche veicolo di quello stesso neogreco, in un canto elegiaco che nega al pubblico la trasparenza – anche solo illusoria – della traduzione. Questo canto, in neogreco senza sovratitolazione, chiude lo spettacolo su una nota non narrativa ed esclusivamente emotiva, in cui l'impotenza davanti all'orrore è insieme comunicabile e detonatore di empatia.

Lo spettacolo chiude però di nuovo sull'italiano in un dialogo con il pubblico dopo la chiusa, nello spazio crepuscolare prima dell'uscita dal teatro. È l'ultimo gesto di rottura: della quarta parete, delle convenzioni dello spettacolo teatrale, dell'identità linguistica. Come nel monologo di chiusura della *Tempesta* shakespeariana in cui l'attore, ancora e non più Prospero, chiede al pubblico un applauso che gli permetta di lasciare l'isola del suo esilio e insieme lo spazio del teatro, Alexia Sarantopoulou, ancora e non più Coro, e Aurora Peres, ancora e non più Deus ex, parlano direttamente al pubblico, entrambe in italiano. Il loro discorso porta Makronisos fuori da Lemno, nelle vite di chi ascolta; ma portano anche Lemno dentro Makronisos, ricordando il tentativo

<sup>14</sup> Churchill 2021, p. 119.

dei detenuti di mettere in scena un *Filottete* censurato dal regime che punì la compagnia con ulteriori violenze e torture. Intanto, la compagnia distribuisce tra il pubblico delle ‘cartoline da Makronisos’: piccoli oggetti-feticcio, immagini memoriali di un passato che non passa, per il quale il teatro si fa traduzione, rinarrazione, mito.

### Bibliografia

- BHABHA H. K. 2001, *I luoghi della cultura*, (ed. or. *The Location of Culture*, London-New York, 1994), Roma.
- CHURCHILL C. 2021, *Uccidi*, in Id., *Teatro VII*, Spoleto, pp. 113-120.
- CORRADINO A. C. 2024, *Lo spazio mitico di Giorgina Pi: Lemnos (2022) e Tiresias (2020)*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 123-146.
- MARTONE M. 2024, *La seconda generazione (Neottolema)*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 21-64.
- PI G. 2024, *Lemnos*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 71-101.
- PILOZZI G. 2024, *Cosa può un mito? Riscritture contemporanee di Filottete e Tiresia* (tesi di dottorato in Letterature, arti, media: la transcodificazione, XXXV ciclo, Università dell’Aquila).
- PUSTIANAZ M. 2015a, *Lo scandalo dello spettatore. Teatro e democrazia secondo Jacques Rancière*, «*leússein*» III, pp. 45-62.
- PUSTIANAZ M. 2015b, *Crepuscoli dello spettatore. Attività, inattività e lavoro dello spettatore nell’economia performativa*, in C. M. Laudando (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Trento, pp. 97-116.
- RICH A. 2013, *Twenty-One Love Poems VIII*, in Id., *The Dream of a Common Language*, London, pp. 16-17.
- RITSOS Y. 2013, *Filottete*, in *Quarta Dimensione*, trad. di N. Crocetti, Milano.
- TEMPEST K. 2024, *Paradiso. Una nuova versione del Filottete di Sofocle*, (ed. or. *Paradise*, London-New York, 2021), trad. di F. M. Pontani, Pisa.
- UBERSFELD A. 2008, *Leggere lo spettacolo*, (ed. or. *Lire le théâtre*, Paris, 1996), Roma.