

Anna Chiara Corradino

Lo spazio mitico di Giordina Pi: *Lemnos* (2022) e *Tiresias* (2020)

ABSTRACT The article examines the deployment of mythical space in two contemporary theatre productions by Italian director Giordina Pi: *Lemnos* (2022) and *Tiresias* (2020). Through detailed analysis, it demonstrates how Pi transforms ancient Greek mythical spaces into powerful metaphors for contemporary political and social concerns. In *Lemnos*, Pi reimagines Sophocles' *Philoctetes* by superimposing the mythical island of Lemnos onto Makronisos, a prison camp during the Greek Civil War, crafting a profound commentary on political oppression and resistance. In *Tiresias*, Pi constructs space through bodily presence and transformation, employing minimalist staging to explore gender fluidity and temporal displacement in an imaginary conversation with José Esteban Muñoz's concept of queer futurity. The article argues that Pi's spatial techniques establish a dialogue between ancient and contemporary narratives, where mythical spaces become vehicles for addressing present-day issues, simultaneously resemantizing myths while expanding their possible interpretative scopes.

KEYWORDS Giordina Pi, Bluemotion, reception of *Philoctetes*, reception of *Tiresias*, Kae Tempest.

Nel 1990 Massimo Fusillo pubblicava un contributo dalla straordinaria lungimiranza – riproposto in questo fascicolo in versione aggiornata – che trattava uno degli aspetti più interessanti della tragedia greca in generale e, più nello specifico, del *Filottete* di Sofocle: lo spazio. Per Fusillo la centralità dello spazio nella tragedia si deve al suo essere «un campo di tensioni e di rapporti di forza (così come il tempo è sempre presente carico di passato e di futuro), dove sono attivate soprattutto [...] la funzione simbolica e la funzione oppositiva dello spazio drammatico»¹. Quest'attrazione centripeta esercitata in tragedia dalla spazialità ha influenzato buona parte della sua ricezione contemporanea. Ed è proprio negli interstizi delle dialettiche dello spazio drammatico che abbiamo visto inserirsi molti dei suoi adattamenti e *mise en scène* più recenti, come quelli diretti da Giordina Pi.

Due considerazioni preliminari saranno qui necessarie prima di occuparsi

¹ Corradino, Fusillo 2024, p. 162.

dell'adattamento delle vicende di Filottete di Giorgina Pi² con Bluemotion e, in senso più ampio, dell'utilizzo dello spazio in due recenti produzioni dell'artista: *Lemnos* (2022), da cui intendo partire per ragioni di coerenza con il presente fascicolo, e *Tiresias* (2020). La prima e più ampia considerazione riguarda il concetto di spazio. Come vedremo tra poco, la spazialità teatrale non può essere letta e visualizzata solo come spazialità fisica in riferimento all'architettura scenica, ma come una spazialità più estesa, che andrò ad analizzare tramite gli strumenti euristici elaborati nel solco di quello che, con un termine ombrello, possiamo chiamare *spatial turn*³. Sulla scia di questo movimento critico, tenterò di leggere l'interazione scenica con lo spazio mitico nelle opere di Giorgina Pi. La seconda considerazione – seconda non per importanza – riguarda il concetto di adattamento del mito con cui la regista si confronta in ogni sua rappresentazione e che si rifà alle teorie contemporanee di intertestualità e trasformazione dell'antichità. Nel lavoro di Giorgina Pi troviamo infatti una componente fondamentale della ricezione dell'antico, ossia la metamorfosi. Questa strategia rappresenta una delle modalità con cui la regista ripensa lo spazio antico. Lo spazio mitico è protagonista di questo contributo. Allo stesso tempo, è bene però tenere a mente anche l'importanza del complesso lavoro di Giorgina Pi sul cosiddetto spazio testuale, compiuto attraverso un utilizzo critico e innovativo del materiale antico e moderno, che si trasforma di volta

² Risulta qui utile fornire una breve nota biografica sulla regista per inquadrare il suo lavoro all'interno della produzione nazionale e internazionale. Giorgina Pi è un'artista poliedrica che vive e lavora tra Roma, Parigi e Atene. La sua formazione accademica è iniziata al DAMS (Università di Bologna) dove si è specializzata con una tesi sugli spettacoli shakespeariani del *Théâtre du Soleil*. Ha proseguito i suoi studi dottorandosi presso l'Università dell'Aquila e L'Università di Paris VIII con una tesi sulle riscritture contemporanee di Filottete e Tiresia in chiave gender e queer (2024). Femminista e comparatista, Giorgina Pi è una figura di spicco nella scena culturale indipendente italiana, avendo fondato e collaborato con il collettivo artistico Angelo Mai di Roma, premiato con il prestigioso Premio Franco Quadri nel 2016. Come regista, attivista e videomaker, Giorgina guida il gruppo Bluemotion, con cui realizza spettacoli che fondono arti sceniche, ricerca visiva e musica dal vivo. La sua passione per la drammaturgia contemporanea si riflette nel lavoro sui testi della drammaturga inglese Caryl Churchill, che ha tradotto e portato in scena con opere come *Caffettiera Blu*, *Settimo Cielo* e *Not Not Not Not Not Enough Oxygen*. Tra i suoi progetti recenti spiccano la regia di *Lemnos* e di *Pilade* di Pier Paolo Pasolini. Ha curato anche opere originali come *Sogno creatore*, ispirata alle voci poetiche di Maria Luisa Spaziani e Niki Rebecca Papageorghiou, e progetti sperimentali come *Lucciole*, un percorso formativo basato sul lavoro di Paul B. Preciado. Tra i suoi ultimi lavori spiccano *Cenere* di Stefano Fortin, in debutto alla Biennale di Venezia 2024, *Roberto Zucco* di Bernard-Marie Koltès, presentato al Romaeuropa Festival nello stesso anno, e *D'oro. Il sesto senso partigiano* per il teatro Ivo Chiesa di Genova in occasione dell'ottantesimo anniversario del 25 Aprile (2025).

³ Ciò detto, è importante un distinguo tra le specifiche differenze di impiego dello *spatial turn* nelle discipline e nelle correnti teoriche. Si veda per un chiarimento in merito Sorrentino 2010, pp. 8-9.

in volta in un input mitico per nuove rappresentazioni⁴. Questo aspetto è evidente sia in *Lemnos* sia in *Tiresias*, ed è tramite il confronto tra i due spettacoli che si percepisce in maniera più diretta il ragionamento metamorfico e trasformativo della regista.

1. Spatial turn: nota metodologica

Lo *spatial turn* rappresenta una svolta metodologica fondamentale per comprendere meglio il ruolo dello spazio nelle arti e nelle scienze umane. Introdotto negli studi culturali e nelle scienze sociali a fine anni Ottanta (il termine è coniato da Edward Soja nel 1989⁵), lo *spatial turn* pone l'accento non solo sullo spazio fisico ma anche su quello simbolico, culturale e relazionale, esplorando come ogni luogo venga costruito, percepito e trasformato nel tempo. Questo approccio è stato proposto anche nella lettura dell'antichità greca e latina in diversi campi di studio, dall'archeologia alla geocritica alla letteratura⁶. Le sue declinazioni sono svariate. Basti pensare alle pornotopie pagane proposte da Luis Unceta Gómez, luoghi fisici e immaginari (tra cui la stessa costruzione tradizionale di Roma), concepiti come «escenarios alternativos, en los que se suspenden las reglas morales dominantes para albergar la fantasía sexual»⁷. Tali scenari alternativi – in cui si avverte anche il concetto di eterotopia foucaultiana che tratterò più avanti – sono il frutto di un'interazione tra passato e

⁴ La terminologia, in particolare l'uso di *input*, è presa a prestito dal volume edito da Baker, Helmrath, Kallendorf 2019, che è il frutto di un tentativo di sistematizzare una metodologia proposta, primo fra tutti, da Hartmut Böhme e che egli stesso ha sussunto sotto la felice espressione “trasformazioni dell'antico” (*Transformationen der Antike*). Questo volume – uno dei tanti prodotti dal gruppo di ricerca omonimo, finanziato dal fondo statale per la ricerca scientifica tedesco principalmente presso l'Università Humboldt di Berlino dal 2005 al 2016 (<https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5486176?context=projekt&task=showDetail&id=5486176&>), è il frutto dello sforzo collettivo del gruppo di ricerca patrocinato da Böhme che ha proposto di vedere la ricezione di un testo antico come una complessa macchina in cui nell'atto della ricezione anche il testo tradito viene modificato. Riporto qui dall'introduzione uno stralcio per chiarire meglio il senso della metodologia che è anche alla base della presente breve ricerca: «the classical past stands as a reference sphere, from which various agents select, adopt, or otherwise incorporate various aspects into the reception sphere. This process, however, is not unidirectional, in the sense that the reference sphere does not exist outside of space and time and is in fact construed at the same time as the reception sphere is modified», Baker, Helmrath, Kallendorf 2019, p. 4.

⁵ Soja 1989.

⁶ Si veda il volume curato da Fitzgerald, Spentzou 2018 e in particolare la nota 4 a p. 5 che dà conto di alcune recenti pubblicazioni sullo *spatial turn* nella letteratura latina e nella sua ricezione; per quanto riguarda invece la letteratura greca si segnalano qui, tra i numerosi interventi sul tema, i seguenti volumi: De Jong 2012 (con particolare attenzione all'introduzione pp. 1-18); Gilhuly, Worman 2014 e Monaghan, Montgomery Griffiths 2016 con riferimento allo *spatial turn* applicato al teatro greco e romano e con sporadici riferimenti alla tradizione più moderna.

⁷ Unceta Gómez 2020, p. 155.

presente in cui l'antichità greca e latina dialoga con lo spazio contemporaneo per esprimere sessualità non normative ma anche, come vorrei proporre qui, per sfidare *in toto* l'idea di normalità. Tramite una dialettica tra distanza del mito e possibilità euristica dello stesso, l'antichità è utilizzata come spazio per esprimere concetti sensibili e dalla difficile rappresentazione. L'utilizzo che Giorgina Pi fa del mito è strumentale per raccontare storie che turbano la normalità. La regista risemantizza il mito – meccanismo insito in ogni adattamento, ma lo fa tramite un recupero dell'intera spazialità mitica (e non solo, pertanto, degli elementi strutturali e narrativi del mito). Lo spazio diventa così un elemento di primo piano che interagisce con i personaggi, i diversi temi portati in scena e il pubblico. Nel caso dei due allestimenti qui presi in analisi, lo *spatial turn* si può applicare tramite una lettura dialettica tra lo spazio fisico, lo spazio mitico e la spazialità performativa, dal momento che Giorgina Pi trasforma lo spazio antico in un laboratorio di sperimentazione artistica, dove il mito si rigenera attraverso la fusione di linguaggi scenici, visivi e testuali. La sua visione, che include l'interazione tra spazio fisico e spazio simbolico, incarna inoltre un approccio che unisce tradizione e innovazione, rendendo lo spazio stesso una metafora di resistenza al potere e di trasformazione.

2. Lo spazio di Lemnos, di Makronisos e di Filottete

Il *Filottete* di Sofocle è un esempio emblematico di come il teatro greco possa coniugare la dimensione umana e spaziale ponendo al centro dell'azione non solo i personaggi ma anche i luoghi che li ospitano. L'isola di Lemno, apparentemente desolata⁸, si configura come un elemento drammaturgico cruciale, una presenza che fa da sfondo e interagisce con i protagonisti e ne amplifica il dolore, l'isolamento e il conflitto interiore. Attraverso i dialoghi, il luogo si trasforma da semplice ambientazione a vero e proprio catalizzatore di significati, in grado di riflettere e amplificare le tensioni emotive e narrative della vicenda.

Le recenti messe in scena e adattamenti della tragedia manifestano un forte interesse sia per la figura di Filottete e sia per la seconda vera protagonista dell'opera: l'isola, che è anche l'elemento centrale dell'adattamento di Giorgina Pi. Il titolo della performance, *Lemnos*, dichiara immediatamente questa scelta.

La storia di Filottete⁹ ha infatti avuto, soprattutto negli ultimi dieci anni,

⁸ La desolazione di Lemno è invenzione di Sofocle e non rispecchia la realtà storica, si veda quanto riportato da Rehm 2002, pp. 138-139.

⁹ Cfr. Solo, ad esempio, la voce 'Philoktetes' del DNP Online (Stenger 2006).

un discreto successo. Il mito racconta di un eroe tessalo e arciere eccezionale che riceve il suo poderoso arco da Eracle come ringraziamento per aver acceso la sua pira funeraria, ma che successivamente viene punito dagli dèi e abbandonato da Odisseo e i suoi compagni a Lemno a causa della sua ferita maleodorante finché l'indovino Eleno non profetizza che la caduta di Troia potrà avvenire solo con il suo arco. La messinscena di Giorgina Pi si apre con l'arrivo di Odisseo e Neottolema a Lemno che tramano per recuperare l'arco con l'inganno.

Lemnos di Pi costituisce la terza fase di un progetto teatrale che comprende anche *Tiresias* e *Guida immaginaria*. Il testo dell'opera è una sapiente rilettura del *Filottete* sofocleo attraverso illustri adattamenti e variazioni sull'opera antica intrecciati con poesie, diari e racconti degli oppositori greci perseguitati tra il 1946 e il 1974 a Makronisos. Particolare rilievo è riservato a Ritsos che fu ripetutamente arrestato, torturato e confinato. Le musiche di scena sono realizzate dal Collettivo Angelo Mai e da Manos Hadjidakis; regia, video e scenografie sono di Giorgina Pi. Nella riscrittura del mito proposta da Giorgina e Bluemotion, dramaturg Massimo Fusillo, si segue l'approccio di Walcott, che trasforma Neottolema in un personaggio in cerca di riscatto. Il giovane, attraverso il rifiuto delle macchinazioni di Odisseo/Ulisse (o dello zio, nella versione di Walcott), diventa il secondo protagonista del dramma, scegliendo di opporsi al potere costituito e di schierarsi con l'eremita Filottete. Questo conflitto interiore rappresenta la sua ferita: l'adattamento alla società contro la fedeltà ai propri valori morali. Al contempo, Filottete assume il ruolo di protagonista morale, simbolo di resistenza e icona delle battaglie contemporanee sul genere. Pi sottolinea questa rilettura affidando il ruolo di Filottete a Gaia Insenga, anziché a un interprete maschile, e includendo nel cast Aurora Peres (nel ruolo di Deus ex), portatrice di una femminilità non convenzionale, in linea con la prospettiva di Adrienne Rich.

In un'intervista rilasciata al *Corriere della sera*, la regista ha proposto alcune chiavi interpretative del suo spettacolo e della scelta di ambientare la vicenda sull'isola di Makronisos riadattata in una nuova deserta Lemno:

L'isola è sospensione tra prima e dopo. La frattura, la vertigine di cui si sceglie di non parlare. Il nostro Neottolema si domanda "perché siamo venuti?" "perché abbiamo combattuto?" "dove e perché torniamo?". E sono domande che ci poniamo noi, oggi, come oppositori e oppositrici dell'orrore in cui siamo cresciute e che non smette di circondarci, dove stridono ancora armi e fascismo, e il mare

incombe scuro e luttuoso, ancora con Filottete improvvisamente un vicolo una spiaggetta un secolo breve grida. Non abbandonarmi¹⁰.

Mentre l'Europa celebrava il ritorno alla democrazia nel 1946, in Grecia infatti infuriava una guerra civile, innescata da interessi geopolitici di Stati Uniti, Gran Bretagna e Russia. Lo scontro, avviato già nel 1944, contrapponeva le forze di sinistra, guidate dai comunisti, al governo di destra sostenuto da USA e Regno Unito. Nel 1967 il golpe dei colonnelli instaurò una dittatura che durò fino al 1974. Dal 1947, l'isola di Makronisos, in cui *Lemnos* è ambientato, fu una delle tante utilizzate come campo di concentramento per migliaia di oppositori politici. In un libro del 2011, Gonda Van Steen¹¹ analizza come in alcune isole della Grecia, che durante la guerra civile venivano utilizzate come isola-carcere per i dissidenti politici, le rappresentazioni classiche (sia antiche, sia da intendersi come dei classici greci di epoche diverse dall'antichità¹²) fossero messe in scena dai detenuti. A Makronisos «the prison authorities saw the classical productions as part of an experiment in 'rehabilitation'»¹³ in cui gli organi carcerari tentavano di direzionare contenuti e argomenti delle tragedie messe in scena, ma al contempo, come nota ancora Van Steen:

Theatre on the islands or in the camps then resocialized and repoliticized the detainees; it restored value and significance to the lives of the prisoners. Its spirit of communication reversed or annihilated the effect of the process of de-communication. Also, the creative life of performance counters the threat of torture and sometimes death. The exiles or prisoners who found themselves in such a humiliating state of groundedness typically received little support or sustenance from the outside world. Theatre was one way for the victims to help sustain one another and to try to construct a semblance of normality¹⁴.

Storicamente, il teatro ha svolto un ruolo cruciale nel contrastare le condizioni disumanizzanti di luoghi come Makronisos, in cui gli individui subivano una repressione sistematica sotto il pretesto della 'rieducazione'. Sebbene Makronisos rappresenti un simbolo di terrore e propaganda, i detenuti utilizzavano atti creativi come il teatro per riappropriarsi della propria umanità e creare legami in un contesto di isolamento e umiliazione. La dimensione co-

¹⁰ Angeletti 2023.

¹¹ Si vedano qui i contributi della stessa Van Steen, pp. 147-157, e di Giorgina Pi, pp. 65-69.

¹² Nel caso di Makronisos, Vrahiotis riporta che le uniche due esibizioni tratte dalla tragedia greca classica sono *Antigone* e *Filottete* Vrahiotis 2005, p. 47 cit. in Van Steen 2011, p. 35.

¹³ Van Steen 2011, p. 16.

¹⁴ Van Steen 2011, p. 6.

munitaria e rigenerativa del teatro non solo offriva una parvenza di normalità, ma rafforzava anche la solidarietà tra i detenuti, sfidando le narrazioni imposte dalle autorità che miravano all'indottrinamento. Questo contrasto tra la resilienza creativa e l'oppressione sistematica evidenzia il potere dell'arte come strumento di resistenza e sopravvivenza anche nelle condizioni più estreme:

Makronisos (literally, 'Long Island'), situated off the east coast of Attica, was the most infamous of the prison islands. More than any other location, it stands as a symbol of terror and oppression to this day, with its sad history of use and reuse and of propagandistic display and dissimulation [...] Between mid-1947 and the summer of 1950, Makronisos functioned mainly as a 're-education' camp for thousands of soldiers with alleged leftist or communist sympathies. Military committees screened army conscripts and sent those classified as left-wing to Makronisos to be retrained and transformed into trustworthy soldiers, in camps that were placed under military supervision. On Makronisos, these army recruits or Makronisiotes (as they later often called themselves) were divided into three battalions, according to the degree of 'supervision' or indoctrination that they were thought to require¹⁵.

L'isola di Makronisos, presentata come campo di rieducazione ben riuscita, con i suoi diversi gradi di orrore, rappresenta indubbiamente uno spazio in cui la voce umana e la libertà negata risuonano anche a chi abbia letto o visto il *Filottete* di Sofocle. Traggo dagli appunti di regia di Giorgina Pi, pubblicati in questo fascicolo, il significato dello spostamento di ambientazione da Lemno a Makronisos: «La costruzione topologica di Makronisos corrisponde a un'eterotopia in cui il panopticismo dell'antichità classica (l'occhio vigile della Storia e del Destino) fondeva sorveglianza e spettacolo»¹⁶.

Sofocle, dal canto suo, aveva raccontato l'isola di Lemno in un passaggio dal forte lirismo descrivendola come un non-luogo. Quando Filottete incontra per la prima volta Neottolema lo sentiamo dire: «Stranieri, chi siete voi e da quale patria venite in questa terra che non è altro che desolata e senza approdi» (Soph. *Phil.* 219-221). L'isola, infatti, da sempre rappresenta una metafora di facile interpretazione in cui lo spazio remoto, l'eremo di cui parla Filottete, corrisponde al concetto di esilio e di solitudine. Lo spazio in cui Filottete vive la sua tragedia di abbandono non è altro che un'emanazione della sua condizione che egli al contempo tenta di esprimere colonizzando l'isola tramite la sua

¹⁵ Van Steen 2011, p. 13.

¹⁶ Pi 2024, p. 67. D'altro canto anche Rehm 2002 p. 140 osserva che già «Sophocles' Lemnos fits Foucault's notion of a heterotopia, a place outside standard social and cultural mores, and free of conventional relationships to time».

parola e il suo dolore (di cui sono un esempio i gemiti che Filottete, fortemente deumanizzato, pronuncia in diversi passi della tragedia sofoclea sia rivolgendosi a Neottolema sia al coro). Il ruolo della parola nel rapporto con lo spazio del *Filottete* sofocleo è forse uno dei punti in cui la maestria di Giorgina Pi ha lavorato in maniera più approfondita. La parola scritta è infatti evocata e rinforzata dall'inserimento di uno stralcio tratto dai *Sorties* di Cixous: «Ma lo sai come ho vissuto io in questi anni? Come superavo le giornate qui, da solo? Dicendomi che c'era un altrove. Esiste un luogo che non è obbligato a tutte le bassezze e a tutti i compromessi. E questo luogo è la scrittura»¹⁷.

Lo spazio di Makronisos, anch'esso riscritto dalla storia, durante la guerra civile, e che a sua volta Giorgina Pi risignifica mettendolo in scena con parole di libertà e dolore, è presentato fin dall'inizio dello spettacolo come una topografia dell'immaginario¹⁸ in cui mostrare la resistenza presente e futura: i.e. uno spazio distante nel tempo in cui raccontare il passato per sperare in un futuro migliore. D'altro canto, Pi si riappropria dello 'spazio di parola' che non era concesso ai prigionieri politici di Makronisos¹⁹ proponendo una dialettica di presenza-assenza in cui far dialogare presente e passato. Filottete stesso con la sua misurata follia, che scaturisce dalla sua solitudine, è l'esempio lampante di questa dialettica, che la regista mette in scena, ricalcando la solitudine dell'inizio della tragedia sofoclea e ponendo la prima apparizione dell'eroe in solitaria, seduto al centro della scena, illuminato da un flusso di luce bianca.

Tuttavia, in *Lemnos* Filottete non è la prima immagine che ci accoglie a teatro. La messinscena si apre con uno schermo: siamo in soggettiva, in macchina con Ulisse (Giampiero Judica) e Neottolema (Gabriele Portoghesi), vediamo l'isola, non vediamo i personaggi e le parole dei due coprotagonisti disegnano lo spazio. Scrive Renzo Francabandera, commentando lo spettacolo, che «lo spazio è fin da subito, all'ingresso del pubblico in sala, movimentato da un vivo fuoriscena, visivo e sonoro sui lati destro e sinistro del palco, come a voler animare una narrazione che viene dall'esterno dello spazio ufficiale cui tipicamente viene riservata l'azione attoriale»²⁰. L'isola, costruita attraverso la parola e la percezione, diventa uno spazio dinamico, un luogo che emerge dall'intera-

¹⁷ Pi 2024b, p. 90.

¹⁸ Per "topografia dell'immaginario" intendo uno spazio che ho altrove definito come uno «space that [...] engages in a dialectical interplay with the uncanny. Such spaces can be considered topographic, as they are shaped by familiar scripts [sic such as Graeco-Roman mythology and], as in the case of the *locus amoenus*. Nonetheless, they constitute zones where certain disruptive elements are expressed with a de-/co-constructive intent» Corradino 2024, p. 617.

¹⁹ Graziani 2022, solo dieci righe erano concesse a chi come Ritsos era un esiliato politico per avere un contatto con il mondo.

²⁰ Francabandera 2022.

zione tra narrazione visiva e uditiva e assenza fisica. La scelta di rappresentare Lemno inizialmente come un simulacro visivo, lasciando che siano infatti le parole di Odisseo e Neottolema a disegnarne i contorni, riflette una tensione tra ciò che è presente e ciò che è evocato. Come osserva ancora Francabandera, l'animazione visiva e sonora ai lati del palco suggerisce una narrazione che non si limita allo spazio scenico tradizionale, ma si estende oltre, coinvolgendo lo spettatore in un'esperienza che supera i confini fisici del teatro. Questo approccio dialettico tra parola e spazio rispecchia il continuo dialogo tra luogo e memoria, tra ciò che è visibile e ciò che è immaginato, richiamando la stessa ambiguità e complessità che caratterizzano il personaggio di Filottete e la sua rappresentazione. La parola evocata costruisce infatti anche Filottete, in una dialettica tra luogo e assenza. Nello scambio tra Ulisse e Neottolema sentiamo i due presentarlo e descriverlo come segue:

ULISSE. È su quell'isola da 10 anni. Solo. Chissà com'è diventato. Lo avevamo lasciato lì perché non era possibile fare altrimenti. Ce l'ho lasciato io stesso, per ordine dei capi. Era scomodo, un oppositore. Andava allontanato, come quelli come lui.

NEOTTOLEMO. Ma a che ci serve andare a prendere uno storpio che hai confinato tu su quell'isola?

ULISSE. È un simbolo. Un esempio per molti che ci stanno scappando di mano. Se lo convinciamo a tornare si convincono anche gli altri e finisce prima la guerra²¹.

L'isola di Lemno e Filottete sono dunque non solo un luogo fisico o un personaggio ma due simboli polisemici, carichi di significati politici, sociali e personali. La descrizione di Ulisse a Neottolema riflette la stratificazione narrativa dello spazio, che da assenza tangibile si trasforma in un campo di tensioni emotive e ideologiche presentato vividamente agli spettatori e frutto del più ampio progetto rappresentativo di Giorgina Pi sulla guerra e su Makronisos. Lemno incarna in primo luogo l'esilio, l'abbandono e la marginalizzazione di cui Filottete stesso è il simbolo, in secondo luogo la possibilità di riscatto e reintegrazione, come d'altro canto suggerisce il finale della tragedia. L'isola diventa così non solo lo specchio della condizione di Filottete ma anche un microcosmo in cui si intrecciano i conflitti morali e strategici che animano la tragedia.

L'animazione visiva e sonora amplia questa dimensione, portando lo spettatore a partecipare attivamente e compassionevolmente alla costruzione

²¹ Pi 2024b, pp. 73-74.

dell'isola attraverso la propria immaginazione, superando i confini della scena tradizionale. In questo senso, il dialogo tra Ulisse e Neottolemo sottolinea la natura simbolica dell'isola: da un lato, un luogo che testimonia l'esclusione e la sofferenza di Filottete, dall'altro un espediente narrativo che riflette le dinamiche del potere e della manipolazione.

In scena, questa tensione si amplifica attraverso l'uso dello spazio del palco e della luce. Ulisse, posizionato in proskenio e illuminato da fascio di luce, domina simbolicamente dal lato destro della scena, incarnando il potere e il controllo narrativo [fig. 2]. La luce gialla, calda ma tagliente, accentua la sua ambiguità morale sospesa tra razionalità strategica e cinismo. Nel frattempo, al centro del palco, vediamo Neottolemo e Filottete, immersi in un dialogo che rappresenta la dimensione umana e intima della tragedia contrapposta a un Ulisse che sempre di più incarna il distacco dell'autorità e della manipolazione politica.

In forte contrapposizione allo spettacolo su Tiresia in cui, come vedremo, la parola costruisce il corpo e le sue metamorfosi, *Lemnos* costruisce le assenze dei corpi. D'altro canto, il corpo stesso di Filottete è vulnerabile, e in generale la sua corporeità si definisce tramite la metafora dell'isola, che è deserta e al contempo, nella rivisitazione di Giorgina Pi, piena di dolore, eco della piaga della guerra, del dissenso e delle urla di Filottete stesso. Per questo motivo lo spazio mitico di Filottete, che è sufficiente con le sue parole e con la sua esperienza già nel dramma sofocleo a costruire una scena che deve essere stata molto scarna²², lo ritroviamo nel nuovo dramma di Giorgina Pi completamente risemantizzato.

Altra grande protagonista di *Lemnos* è la luce che passa dal bianco, all'arancio [fig. 1], al violaceo attraverso le sapienti arti di Andrea Gallo, «è una luce dal passato che omaggia il presente [...] a cercare e contestare allo stesso tempo lo spazio del buio»²³. Come Enrico Fiore definisce «testimoni»²⁴ gli attori di *Lemnos*, così anche le luci e l'isola risultano teste del tragico meta-spettacolo, o pluri-spettacolo, di morte e dolore che avviene a Makronisos-Lemno.

Lemno, costruita attraverso assenze e luci diventa dunque una metafora del dolore e della violenza, un luogo che echeggia le urla e il peso della guerra. In questo contesto, il Deus ex (Aurora Peres) non rappresenta una risoluzione

²² In merito le opinioni sono contrastanti. Per la ricostruzione del lungo dibattito: Rehm 2002 pp. 142-143.

²³ Nebbia 2022.

²⁴ Fiore 2022. È anche il coro che propone la soluzione testimoniale e che nella sua prima apparizione, e citando sul finale Derek Walcott, dice «Io sono il coro, sono qui per osservare. Cronista di un mondo antico traspongo l'orrore in parole. Cerco di raccontare a voi che mi vedete quello che si vorrebbe dimenticare. Sono qualcuno che prova a portare testimonianza. Racconto fatti lontani per fare quello che il passato sempre fa: soffrire, e guardare», Pi 2024b, p. 83.

divina, bensì una figura impotente, incapace di agire di fronte a tanta sofferenza. Deus ex, e non *ex machina*, perché non racconta dall'altezza verticale del potere, ma dalla bassezza orizzontale delle vittime, è un Eracle «che non riesce più a fare il dio di fronte a tanto orrore»²⁵. La coralità finale intreccia testi greci e italiani, richiamando le brutalità inflitte a Makronisos: un'isola non solo deserta, ma colma di storie di umiliazione e perdita. L'avvicinarsi delle voci e delle luci la rende testimone del tragico spettacolo di morte, un luogo che sovrappone mito e memoria in un atto di resistenza scenica. Il coro (interpretato da Alexia Sarantopoulou) racconta la storia della guerra civile in Grecia²⁶: il governo reprimeva con metodi brutali, inclusa la violenza psicologica. I partiti di sinistra (KKE, ELAS, Epon) furono messi al bando, migliaia di persone giustiziate, 50.000 imprigionate e decine di migliaia esiliate. Per sfuggire a tortura e morte, molti furono costretti a firmare la *dilosì*, una dichiarazione pubblica di pentimento che implicava, tra le varie perdite, quella della dignità personale. Anche dopo la firma, le vittime subivano torture e pressioni per un rinnegamento pubblico, rivolto alle comunità d'origine e ai propri cari in attesa del loro ritorno; così recita il coro finale, inframmezzato da un testo greco, di cui l'italiano sembra la traduzione, e tra parole di Ritsos e Van Steen: «devi umiliarti, renderti ridicolo, disprezzarti totalmente»²⁷.

La repressione politica e la brutalità del governo, che costringevano a diverse forme di rinnegamento e umiliazione personale, riflettono un meccanismo di spersonalizzazione che trova una eco potente nella rappresentazione teatrale di Pi. La violenza psicologica, descritta nelle parole del coro finale e nell'alternanza tra Ritsos e Van Steen, si traduce scenicamente nella perdita di identità, un processo che i costumi di Sandra Cardini amplificano visivamente. Essi «raccontano in modo evidente questa dicotomia fra essenza dell'io e rappresentazione dell'immagine sociale: solo Ulisse non dismette mai i panni del militare, in una tragica coincidenza fra persona e personaggio, dove la prima finisce per coincidere con il secondo, come sembra esigere la ragion di stato»²⁸. In forte opposizione ad Ulisse, infatti, Neottolema nella penultima scena si toglie il cappotto. Il suo è un simbolico abbandono delle armi fisiche ed emotive che riesce a dare un significato visivo alla tanto dibattuta *philia* tra lui e Filottete²⁹.

²⁵ Giorgina Pi in Grassi 2022, p. 30.

²⁶ Pi 2024b, p. 88.

²⁷ Pi 2024b, p. 88.

²⁸ Francabandera 2022.

²⁹ Il rapporto di amicizia tra Filottete e Neottolema e in generale il cambiamento di umore di quest'ultimo nei confronti del primo nel *Filottete* sofocleo è oggetto di acceso dibattito. Si vedano tra i molti punti di vista in particolare Blundell 1991; Belfiore 2000, pp. 53-80; Fulkerson 2006, pp. 49-61. Come scrive Pucci 2003, pp. xxxiv-xxxv, «l'amicizia tra Filottete e Neottolema brilla di

L'isola, reinventata come una nuova Makronisos, diventa metafora di sospensione e frattura, un luogo in cui le domande esistenziali dei personaggi – “perché siamo venuti?”, “dove torniamo?” – si intrecciano con le ferite storiche della Grecia e con le battaglie odierne contro ogni forma di oppressione. Questo spazio non fa solo da sfondo alla tragica vicenda di Filottete, ma è un protagonista vivo, plasmato dalla tensione tra il passato e il presente, tra l'intimità del dramma umano e l'eco di conflitti politici e di cui Filottete stesso è anche, in parte, emanazione. Attraverso questa riscrittura, Pi trasforma Lemno in un laboratorio di sperimentazione artistica, in cui il mito dell'eroe troiano reietto si rigenera e si carica di nuove risonanze emotive e ideologiche, confermando lo spazio come fulcro della narrazione e strumento di resistenza creativa.

3. Lo spazio corporeo di Tiresia

Dopo aver esplorato come Giorgina Pi trasformi lo spazio mitico dell'isola di Lemno in uno scenario politico contemporaneo, è interessante osservare come la regista affronti un'altra dimensione spaziale, in maniera diametralmente opposta alla prima nello spettacolo dedicato alla figura di Tiresia. In *Lemnos* lo spazio scenico è infatti dominato dalla dialettica tra assenza e testimonianza, configurandosi come luogo di memoria collettiva e resistenza politica; nel caso di Tiresia lo spazio diventa propaggine del corpo, un territorio di metamorfosi identitaria che si esprime attraverso la fisicità dell'attore e le dimensioni sonora e visiva della messinscena. Questo cambiamento di prospettiva – dal paesaggio esterno dell'isola alla topografia interiore del corpo – riflette la natura stessa dei due miti affrontati: se Filottete è l'eroe della resistenza nello spazio dell'esilio, Tiresia è la figura della trasformazione che attraversa i confini del genere e dell'identità e che a pieno rappresenta i miti metamorfici. Vorrei proporre qui una suggestione che traggono dall'introduzione ai primi due libri delle *Metamorfosi* di Ovidio di Charles Segal perché ci offre una chiave interpretativa sul racconto ovidiano di Tiresia da cui in larga parte è preso il personaggio proposto da Giorgina Pi e su cui elabora anche Kae Tempest³⁰:

Il corpo ovidiano nelle *Metamorfosi* può essere paragonato al corpo carnevalesco di Mikhail Bakhtin, poiché è caratterizzato dalla fluidità piuttosto che dalla

luce pura, una zona di intensa benevolenza fuori dal mondo della storia e del divino, una zona tutta umana». Interessante la lettura di Telò 2018, pp. 133-152 che ne ribalta il paradigma proponendo l'amicizia come cooptazione cannibalistica.

³⁰ Pillozzi 2024, pp. 172-178.

stabilità, dalla porosità e dalla presenza di fessure piuttosto che da barriere nette e impenetrabili, e si presenta in termini di organi distorti o esagerati, di processi fisici e di parti distaccata in luogo del tutto³¹.

I miti raccontati da Ovidio sono già di per sé caratterizzati da una metamorfosi. Sono infatti storie che Ovidio piega, utilizza, rende fluide. La fluidità del corpo ovidiano, come descritto da Segal, trova una chiara risonanza nella visione contemporanea delle metamorfosi proposte da Giorgina Pi. Se nelle *Metamorfosi* il corpo è inteso come uno spazio di trasformazione continua, attraversato da processi fisici che sovvertono l'idea di stabilità e identità, il Tiresia di Pi (così come in parte già il suo Filottete), si inserisce in questa stessa logica di mutamento. La metamorfosi è anche un viaggio attraverso molteplici trasformazioni che, pur difficoltose, consentono di ritornare a se stessi in modo rinnovato. Giorgina Pi spiega in un'intervista la motivazione della scelta di Tiresia e in generale della metamorfosi: «[r]estare se stessi attraverso molti passaggi credo sia una questione antica. La metamorfosi, il tornare a sé attraverso molti mutamenti. Sempre problematica e lacerante»³². L'approccio di Pi non si limita a raccontare cambiamenti fisici, ma esplora un sentire universale che abbraccia sia l'antichità sia la modernità, rendendo la metamorfosi un simbolo di continuità nella frammentazione.

Tiresia è una delle figure del mito i cui processi metamorfici sono forse più noti³³. Famoso per la sua cecità e la capacità profetica concessagli dagli dèi, le sue origini e vicende sono raccontate in diverse fonti, tra cui Omero, Esiodo, i poeti tragici e Ovidio che di certo ha dato un imprinting significativo alle riscritture successive. Secondo il mito, Tiresia visse una straordinaria esperienza di metamorfosi: dopo aver colpito due serpenti intrecciati, è trasformato in donna e vive in tale condizione per diversi anni finché, incontrando nuovamente i serpenti, recupera il suo corpo maschile. Il mito narra inoltre che Zeus ed Era, in disaccordo su quale dei due sessi provasse maggior piacere nell'atto amoroso, consultano Tiresia, che conferma la superiorità del piacere femminile. La risposta provoca l'ira di Era, che lo punisce rendendolo cieco; Zeus, in compenso, gli dona il dono della profezia e una vita eccezionalmente

³¹ Segal 2005, pp. XXII-XXIII.

³² Giorgina Pi in Di Corrado 2020.

³³ Heinze 2006 e sulla sua fortuna Di Rocco 2005; sulla fluidità di Tiresia si vedano i due ben noti saggi di Loraux 1989 e Ugolini 1995, a cui aggiungere le prospettive specificamente di genere di Brisson (1976 e 1997, e di quest'ultimo in particolare le pp. 116-130), di Liveley 2003, Fabre-Serris 2011 e Gabbertas 2021. Per una bibliografia più completa si vedano inoltre il contributo di Giusti 2018 che legge il mito in chiave autobiografica ovidiana e fornisce diversi riferimenti in chiave di genere e Michalopoulos 2012 sul Tiresia seneciano attraverso gli studi queer.

lunga. Tiresia incarna dunque un sapere ambiguo e complesso, simbolo di conoscenza ottenuta a caro prezzo e di una saggezza che trascende le convenzioni umane. È una figura che interroga costantemente i limiti tra visibile e invisibile, maschile e femminile, umano e divino, offrendo una riflessione profonda sul potere trasformativo dell'esperienza e della conoscenza.

Tra le riletture contemporanee del personaggio di Tiresia, una delle più significative, anche perché 'monografica', è sicuramente quella proposta da Giorgina Pi nella produzione di Angelo Mai/Bluemotion, presentata nel 2020 tra l'isola di Ventotene, l'Angelo Mai di Roma, l'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano e il Festival di Santarcangelo. Lo spettacolo ha ottenuto tre Premi Ubu nel 2021, per il Miglior attore protagonista, il Miglior nuovo testo straniero e il Miglior progetto sonoro. La drammaturgia si fonda su *Hold Your Own – Resta Te Stessa*, il testo della rapper e poetessa londinese Kae Tempest, tradotto per E/O da Riccardo Duranti³⁴. Tempest è stata riconosciuta come una delle voci più innovative nella *Spoken Word Poetry*, come indicato nella motivazione dell'attribuzione del Leone d'Argento alla Biennale Teatro 2021³⁵. Dal 2019, Giorgina è stata pioniera nel portare Tempest in Italia. A partire da Tempest ha realizzato infatti gli spettacoli *Wasted* e *Tiresias*, e la performance video *Tiresias B Side*.

Tiresia in Tempest è una giovane³⁶ che affronta le polarità dell'esistenza. L'artista intreccia elementi della tragedia classica – come l'incontro con i serpenti, il cambio di sesso e l'intervento delle divinità – con temi contemporanei quali la crisi adolescenziale, l'esclusione sociale, la solitudine e la rinascita interiore. La narrazione, articolata poeticamente in quattro capitoli, segue il percorso della personaggio principale: dall'infanzia, attraverso una duplice maturità vissuta sia come uomo sia come donna sia come uomo, culminando nella figura del profeta cieco.

Il *Tiresias* di Pi è memore sia del Tiresia di Tempest sia di quelli esiodeo, ovidiano e del veggente-poeta dalle sette vite delle metropoli di *The Waste Land* di Thomas S. Eliot. Protagonista assoluto dello spettacolo, insieme alle voci fuori scena che si avvicinano tra cui quella di Maria Vittoria Tessitore, è Gabriele Portoghese [fig. 3], che dal retro di una console da Dj dà vita allo spettacolo diventando lui stesso spazio, luogo, tempo, voce e luce. Ho deciso di analizzare

³⁴ Tempest 2018.

³⁵ Ugolini 2021.

³⁶ Dal momento che nello spettacolo il cambio di genere ha una rilevanza narrativa, ho deciso di utilizzare il neutro per indicare la personaggio generica e di indicare invece il genere di riferimento nelle scene puntuali. Questa scelta è operata anche nel saggio di Guarracino 2023, pp. 107-117 per Kae Tempest.

quest'altra opera di Pi, tra le riscritture del mito greco altrettanto degne di nota operate dalla regista, perché, in forte contrapposizione con *Lemnos*, l'uso del corpo e dello spazio crea uno spettacolo che scardina i canoni della topografia contemporanea attraverso il corpo e non, o meglio non solo, sul corpo.

Lo spettacolo è stato elaborato in un periodo particolarmente sensibile per l'intera popolazione mondiale perché, concepito in periodo pre-pandemico, esso esce poi in piena pandemia, nel 2020. Dice Giorgina Pi in merito:

Ma ora ci trovavamo in una vera peste a Tebe, rinchiusi e distanti in piena pandemia. Inizio un viaggio che, come prima cosa, mi mette di fronte a una nuova consapevolezza del tempo, riconosco in maniera nitida dimensioni indagate negli studi queer, le parole "momento", "presente persistente" diventano per me realmente una temporalità strana che è allo stesso tempo indefinita e virtuale ma anche forte, resistente e innegabile. Inizio a conoscere profondamente Tiresia³⁷.

Il lavoro si costruisce dunque proprio sull'identità di Tiresia in un momento in cui le identità stesse di esseri umani erano messe in discussione e in cui lo spazio fisico era fortemente modificato dalle condizioni esterne. La genesi dell'opera la troviamo in particolare in due puntate realizzate per il canale del Teatro di Roma diretto da Francesca Corona e Giorgio Barberio Corsetti che sono in parte confluite in un diario audio installativo, *Nata vicino ai fantasmi*, e in parte nell'audio dello spettacolo stesso. Scrive lucidamente Annalisa Camilli:

Il Tiresia interpretato da Gabriele Portoghese è la figura centrale dello spettacolo e incarna la relazione conflittuale, spesso di negazione, che gli esseri umani hanno con la verità, con la sua ambivalenza e con le premonizioni di futuri nefasti. Tiresia parla una lingua più che comprensibile a chi è appena uscito da una crisi sanitaria, largamente prevista, eppure da molti ignorata e ancora negata.³⁸

Tiresia diventa così il fulcro di una riflessione sulla capacità di sostenere l'incertezza e accogliere il cambiamento, temi centrali sia nello spettacolo sia nella realtà coeva a esso. Questa tensione tra precarietà e resistenza trova una sintesi potente nelle parole della canzone di Tempest, dal titolo omonimo della raccolta, che non a caso chiudono lo spettacolo con il suo *voiceover*: «when everything is fluid, and when nothing can be known with any certainty / Hold your own»³⁹.

³⁷ Pilozi 2024, p. 221.

³⁸ Camilli 2020.

³⁹ Kae Tempest, *Hold Your Own*, in *The Book of Traps and Lessons*, Republic Records 2019, traccia 7.

La valenza fortemente testimoniale di attrici e attori di *Lemnos* è in *Tiresias* richiamo di speranza, possibilità futura: «Tiresia non è il simbolo della predestinazione, anzi. È la possibilità di scelta, la responsabilità personale [...] È il richiamo alla responsabilità di collaborare alla costruzione di un nuovo ordine»⁴⁰. Tiresia parla di sé in terza persona, indossa jeans e maglietta con sopra scritto χορεύσομεν, “danzeremo” [fig. 4], che rievoca esplicitamente le *Baccanti* euripidee: invita così alla rottura e alla ricostruzione di un ordine identitario e spaziale che fa della *queer futurity* di José Esteban Muñoz⁴¹ una concreta possibilità presente. È infatti in un incontro, in questo caso, tra eterotopia di potere foucaultiana⁴² e un’utopia futura che si inserisce il Tiresia di Giorgia Pi. Se infatti l’utopia queer è di certo un elemento chiave delle opere di Kae Tempest, il personaggio plasmato da Pi gioca con i livelli e gli spazi di potere, mettendosi in posizione di ascolto. La ‘futurità’ del “danzeremo” è il risultato del “ti ascoltiamo” di Kae Tempest/Giorgia Pi. Scrive Muñoz che la queerness «is not yet here [...] is that thing that lets us feel that this world is not enough that indeed something is missing»⁴³ e nello spettacolo di Pi lo spazio di Tiresia è quello di una figura che si riappropria di altri mondi possibili tramite una accurata risemantizzazione del mondo circostante, al contempo facendo percepire a chi guarda quel *not enough*, “non abbastanza”, di cui parla il filosofo. Per questo anche lo spazio di Tiresia è ampio e in esso il personaggio è solo e si può liberamente muovere. La scenografia è molto scarna [fig. 5] e nella scena gli elementi principali sono la suddetta console da Dj, un microfono e delle luci che circondano l’attore, disposte a ricostruire un anfiteatro moderno. Se in *Lemnos* la parola costruiva le assenze, in *Tiresias* le voci fuori campo costruiscono la presenza rizomatica, per prendere a prestito un termine deleuzeguattariano, del corpo dell’*protagonist*. La musica (curata da Cristiano De Fabritiis e Valerio Vigliar), fatta partire dell’indovino-Dj, amplia lo spazio di costruzione della dialettica tra eterotopia e utopia, sia in senso temporale, alternando Richard Wagner, Bob Dylan, il Rebetiko di Markos Vamvakaris e Néné Venetsánou, sia in senso di costruzione verbale: ogni vinile ha infatti disegnata sopra una lettera del nome dell’indovino e al contempo scandisce il tempo dello spettacolo.

Tiresia, a differenza di Neottolema o di Filottete però, non si domanda chi è,

⁴⁰ Giorgia Pi in Camilli 2020.

⁴¹ Muñoz 2009.

⁴² Per una definizione di eterotopia si veda quella di Foucault 1967, pp. 7-8, sebbene una definizione più completa si trovi nelle conferenze tenute dal filosofo per Radio France nel 1966, trascritte e tradotte in italiano da Antonella Moscati in Foucault 2006.

⁴³ Muñoz 2009, p. 1.

o perché si trova lì. Il momento di crisi esperito da Tempest e, paradossalmente in maniera diversa e analoga, anche dalla vicenda biografica di Pi è una temporalità che non permette il dubbio identitario, ma sposta la certezza nell'identità futura. Alla vulnerabilità tenace di Filottete, nutrita dall'impotenza nei confronti dell'orrore della guerra e dalla resistenza, si contrappone la proposta di Tempest di restare se stessi. Una resistenza dunque nutrita da rabbia e speranza e costruita sin dall'adolescenza. Così infatti inizia Tiresia:

Soffoca oppure sta imparando
solo come va il mondo?
Dategli gambe e braccia goffe
ma che sappiano arrampicarsi.
Dategli un passo che riconoscete.
Dategli speranze.
Vive giornate penosamente lente,
ma se la cava⁴⁴.

La figura di Tiresia, nel suo percorso di adattamento e trasformazione, incarna una resistenza che si costruisce nella quotidianità, fatta di esperienze e sfide che non sfuggono al tempo. Le sue azioni, sebbene segnate dalla fatica e dalla sofferenza, si articolano attraverso una continua ricerca simbolizzata dal 'passo che riconosciamo' e dalle speranze che gli vengono attribuite. Questa resistenza, però, non si limita a un semplice sforzo di sopravvivenza, ma si trasforma in una *cautionary tale* moderna, in cui Tiresia, nonostante le perdite, riesce a mantenere intatto un legame con la propria identità. La consapevolezza di aver perso tutto ciò che ha amato non impedisce infatti al protagonista di rimanere saldo, resistendo ai trascorsi passati, ma non dimenticati. La sua capacità di restare se stesso, nelle parole di Tempest, in tutte le sue versioni, diventa così il segno di una forza che si esprime nella permanenza, nonostante la trasformazione, nel corso di una vita che si evolve senza mai negare la propria essenza, così come nella chiusa dello spettacolo:

Tiresia – hai perduto
tutti quelli che hai mai amato.
Però rimani saldo sotto
il sole crudele che brucia in alto
e offri solo sorrisi sdentati
per tutto ciò cui hai assistito.

⁴⁴ Pilozi 2024, p. 225. Tempest 2018, p. 14.

Tiresia, sei restato te stesso.
Ogni te stesso che sei stato⁴⁵.

Il percorso di Tiresia, attraversato da crisi e trasformazioni, si configura come una continua negoziazione con l'incertezza e la vulnerabilità, ma anche come un atto di affermazione della propria identità ibrida. Se in *Lemnos* la parola costruisce dall'esterno, in *Tiresias* essa dall'interno forma una presenza fluida che riflette la condizione di un corpo che, pur trasformato, rimane in grado di resistere e di auto-affermarsi. In *Tiresias* assistiamo pertanto a una spazialità completamente differente rispetto a quella di *Lemnos* che materializza il concetto di *queer futurity* di Muñoz: lo spazio non è luogo di confinamento ma campo di possibilità trasformative. La console, i vinili, le luci – tutti questi elementi trasformano lo spazio fisico in un laboratorio identitario dove la parola, il suono e il corpo dell'attore costruiscono una presenza molteplice e in divenire. Tiresia non si interroga sulla propria posizione nello spazio, ma lo abita e lo trasforma attivamente. Le voci fuori campo e le musiche non costruiscono assenze, come in *Lemnos*, ma amplificano la presenza capillare del personaggio, creando una rete di connessioni che riflette la molteplicità delle sue esperienze. Al contempo la spazialità del mito di Tiresia, che è anch'essa profondamente ibrida, è utilizzata da Pi come una topografia per affermare l'importanza della metamorfosi.

4. Conclusione

L'indagine condotta attraverso la prospettiva critica spaziale rivela come le messinscene di Giorgina Pi rielaborino lo spazio mitico trasformandolo in un attivo dispositivo drammaturgico e politico. Mentre gli approcci tradizionali agli studi sulla ricezione del mito si concentrano prevalentemente sulla trasformazione testuale e tematica, questo studio su *Lemnos* e *Tiresias* intendeva dimostrare come un'analisi spaziale più ampia, che parta dallo spazio come elemento onnicomprensivo sia in termini di interazione con la spazialità mitica (e quindi narrativa e dell'immaginario) sia in termini di spazialità fisica (i.e. dello spazio in cui si svolge il mito) possa porsi come chiave di lettura utile per comprendere a pieno alcune trasformazioni odierne dei due miti di Filottete e Tiresia. Lo spazio mitico nelle opere teatrali di Giorgina Pi si rivela infatti un elemento drammaturgico attivo e trasformativo che non solo dialoga con il passato, con i personaggi e con il pubblico, ma li costruisce. La regista rein-

⁴⁵ Pilozi 2024, p. 239 e *Tempest* 2018, p. 51.

venta l'interezza dello spazio antico (e dunque di un mito inteso in tutti i suoi elementi) attraverso una complessa stratificazione di significati che intersecano il passato e il presente, la memoria collettiva e l'esperienza individuale. *Lemnos* e *Tiresias* al contempo fanno emergere le modalità con cui lo spazio, sia scenico che simbolico, diventi un elemento per riflettere sulle identità e sul loro costante divenire. In *Lemnos*, lo spazio fisico è costruito in modo da accentuare la dimensione del vuoto, con una scenografia che suggerisce la presenza-assenza tramite la parola, creando un'atmosfera in cui immagini, suoni, luci e silenzi veicolano la costruzione dei personaggi e al contempo evocano le risonanze del dolore dei detenuti di Makronisos. In *Tiresias*, al contrario, lo spazio si dilata: il protagonista, pur isolato, può muoversi liberamente all'interno di un contesto scenico scarno, in cui la musica e le luci diventano strumenti per costruire una dimensione rizomatica, dove la presenza del corpo di Tiresia, che sfida le convenzioni binarie e temporali, è costantemente reintegrata attraverso la sua relazione con l'ambiente circostante.

Entrambe le opere, sebbene distanti nelle loro forme espressive, si uniscono nel tentativo di esplorare e dialogare lo spazio mitico antico e trans-storico per renderlo contemporaneo. In questo contesto, l'uso della costruzione immaginaria dello spazio dell'antichità (e dunque dell'antichità *come* spazio di riferimento, come proposto all'inizio del contributo) nella contemporaneità diventa il modo con cui Giorgina Pi dà nuova vita al mito e ne risemantizza le dinamiche.

LEMNOS

ispirato al mito di Filottete

drammaturgia Giorgina Pi con Bluemotion

regia, video e scene Giorgina PI

dramaturg Massimo Fusillo

con Gaia Insenga (*Filottete*), Giampiero Judica (*Ulisse*), Aurora Peres (*Deus Ex*), Gabriele Portoghese (*Neottolema*), Alexia Sarantopoulou (*Il Coro*),

ambiente sonoro Collettivo Angelo Mai

arrangamenti e cura del suono Cristiano De Fabritiis, Valerio Vigliar

costumi Sandra Cardini | luci Andrea Gallo | colorist Alessio Morglia

produzione Teatro Nazionale di Genova / ERT / TPE

in collaborazione con Bluemotion e Angelo Mai

TIRESIAS

di Giorgina Pi/Gabriele Portoghese

un progetto di Bluemotion
 da *Hold your own/Resta te stessa* di Kae Tempest
 traduzione di Riccardo Duranti
 regia Giorgina Pi
 con Gabriele Portoghese (*Tiresia*)
 dimensione sonora Collettivo Angelo Mai
 una produzione Angelo Mai/Bluemotion
 bagliori Maria Vittoria Tessitore
 echi Vasilis Dramountanis
 costumi Sandra Cardini
 luci Andrea Gallo
 accompagnamento Benedetta Boggio

Bibliografia

- ANGELETTI G. 2023, "Lemnos". *Il mito di Filottete e la sua tragica modernità secondo Giorgina Pi*, «Corriere Dello Spettacolo», 23 giugno, <https://www.corrieredellospettacolo.net/2023/06/23/lemnos-il-mito-di-filottete-e-la-sua-tragica-modernita-secondo-giorgina-pi/>.
- BAKER P., HELMRATH J., KALLENDORF C. (eds.) 2019, *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, Berlin-Boston.
- BELFIORE E. S. 2000, *A Token of Pain: Betrayal of Xenia in Sophocles' Philoktetes*, in E. S. BELFIORE, *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York, pp. 53-80.
- BLUNDELL M. W. 1987, *The Moral Character of Odysseus in Sophocles 'Philoktetes'*, «Greek Roman Byzantine Studies» XXVIII, pp. 307-329.
- BRISSEON L. 1976, *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*, Leiden. BRISSEON L. 1997, *Le sexe incertain: Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris.
- CAMILLI A. 2020, *Qual è il futuro del teatro e dei festival dal vivo dopo la pandemia?*, «Internazionale», 22 luglio, <https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2020/07/22/teatro-festival-pandemia-coronavirus>.
- CORRADINO A. C., 2024, *Topographies of imagination: exploring light, body, and meaning in the myth of Endymion and Selene*, «Between» XIV, 27, pp. 615-635. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5860>
- CORRADINO A. C., FUSILLO M. 2024, *Lo spazio di Filottete (per una poetica della scena sofoclea)*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 159-182.
- DE JONG I. J. F. 2012, *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden-Boston.
- DI CORRADO A. 2020, *Folgorata da Tiresia: la regista Giorgina Pi ci parla del suo teatro antagonista*, «Exibart», 10 ottobre, <https://www.exibart.com/teatro/folgorata-da-tiresias-la-regista-giorgina-pi-ci-parla-del-suo-teatro-antagonista/>.
- FABRE-SERRIS J. 2011, *Le cycle thébain des Métamorphoses: un exemple de mythographie genrée?*, «EuGeStA» I, pp. 99-120.

- FIGLIORE E. 2022, *Filottete a Makronisos*, «Controscena», 9 novembre, <https://www.controscena.net/enricofiore2/?p=8648>.
- FITZGERALD W., SPENTZOU E. (eds.) 2018, *The Production of Space in Latin Literature*, Oxford.
- FOUCAULT M. 1967, *Le parole e le cose*, Milano (ed. or. *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966).
- FOUCAULT M. 2006, *Utopie. Eterotopie*, Napoli (ed. or. *Les utopies réelles de Michel Foucault: "On ne vit pas dans un espace neutre et blanc"*, Paris-Radio France 1966).
- FRANCABANDERA R. 2022, *Giorgina Pi a Lemnos: attualità e tragico nel dramma di Filottete*, «Paneacquaculture», 16 novembre, <https://www.paneacquaculture.net/2022/11/16/giorgina-pi-a-lemnos-attualita-e-tragico-nel-dramma-di-filottete/>.
- FULKERSON L. 2006, *Neoptolemus Grows Up? 'Moral Development' and the Interpretation of Sophocles' Philoctetes*, «The Cambridge Classical Journal» LII, pp. 49-61.
- GABBERTAS R. 2021, «Throbbing Between Two Lives»: Gender, Pleasure and Insight in Literary Representations of Tiresias, «The Foundationalist» V, 2, pp. 2-23.
- GILHULY K., WORMAN N. (a cura di) 2014, *Space, Place, and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*, Cambridge.
- GRASSI R. 2022, *Dall'eroe di Sofocle agli antifascisti greci: viaggio nell'isola della tragedia rimossa*, «Il Secolo XIX», 8 novembre, p. 30.
- GRAZIANI G. 2022, *Scrivi solo dieci righe. "Lemnos" di Bluemotion*, «Stati d'eccezione», 24 novembre, <https://grazianograziani.wordpress.com/2022/11/24/scrivi-solo-dieci-righe-lemnos-di-bluemotion/>.
- GUARRACINO S. 2023, *Queer Temporalities and Erotic Bodies in Kae Tempest's Tiresias*, «NON, a journal of alternative sexualities in ancient and modern literature and the arts» I, pp. 107-117. <https://doi.org/10.19272/202315601008>.
- HEINZE T. 2006, *Tiresias*, in *Der Neue Pauly Online*, https://doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1202430.
- LIVELEY G. 2003, *Tiresias/Teresa: A 'man-made-woman' in Ovid's Metamorphoses 3.318-38*, «Helios» XXX, pp. 147-162.
- LORAUX N. 1989, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris.
- MICHALOPOULOS C. N. 2012, *Tiresias between Texts and Sex*, «EuGeStA» II, pp. 221-239.
- MONAGHAN P., MONTGOMERY GRIFFITHS J. (a cura di) 2016, *Close Relations: Spaces of Greek and Roman Theatre*, Newcastle Upon Tyne.
- MUÑOZ J. E. 2009, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York.
- NEBBIA S. 2022, *Lemnos di Giorgina Pi. L'esilio e il martirio*, «Teatro e Critica», 13 novembre, <https://www.teatroecritica.net/2022/11/lemnos-di-giorgina-pi-lesilio-e-il-martirio/>.
- PI G. 2024, *Anch'io ho cercato quell'isola. Introduzione a Lemnos*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 65-69.
- PI G. 2024b, *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).
- PUCCI P. 2003, *Introduzione*, in P. PUCCI, G. CERRI, G. AVEZZÙ (a cura di), *Filottete*, Milano, pp. IX-LI.
- REHM R. 2002, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford.
- SCHEIN S. L. (ed.) 2013, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.

- SEGAL C. 2005, *Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in A. BARCHIESI (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi*, Milano, vol. I, pp. XVII-CI.
- SOJA E. 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London.
- SORRENTINO F. (a cura di) 2011, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma.
- STENGER J. 2006, *Philoktetes*, in *Der Neue Pauly Online*, https://doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e921090.
- TELÒ M. 2018, *The Boon and the Woe: Friendship and the Ethics of Affect in Sophocles' Philoktetes*, in M. TELÒ, M. MUELLER (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, London and New York, pp. 133-152.
- TEMPEST K. 2018, *Hold Your Own / Resta te stessa*, trad. di R. Duranti, Roma.
- TZIOVAS D. 2014, *The Wound of History: Ritsos and the Reception of Philoktetes*, in Id. (ed.), *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford.
- UGOLINI G. 1995, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Tiresias*, Tübingen.
- UGOLINI G. 2021, *L'indovino che cambiò sesso. 'Tiresias' di Kae Tempest*, «Visioni del tragico Webzine», 27 novembre, <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/l-indovino-che-cambio-sesso-tiresias-di-kae-tempest>.
- UNCETA GÓMEZ L. 2020, *La ciudad del pecado: Roma como pornotopía*, in C. SÁNCHEZ PÉREZ, R. VERANO LIAÑO (eds.), *Las ciudades invisibles: espacios urbanos y literatura en la Antigüedad*, Sevilla, pp. 153-162.
- VAN STEEN G. 2011, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford.



Fig. 1 Giorgia Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgia Pi)



Fig. 2 Filottete (Gaia Insenga), Neottolema (Gabriele Portoghese), Ulisse (Giampiero Judica), Giordana Pi, Lemnos (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giordana Pi)



Fig. 3 Tiresia (Gabriele Portoghese), Giordana Pi, *Tiresias* (foto Claudia Pajewski, dall'archivio di Giordana Pi)

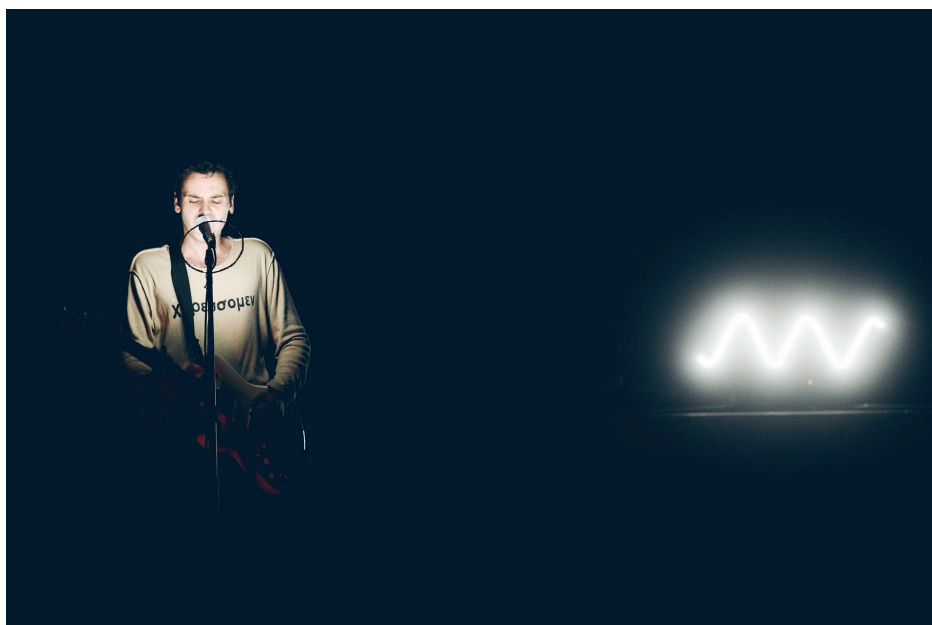


Fig. 4 Tiresia (Gabriele Portoghese), Giorgia Pi, *Tiresias* (foto Simone Cecchetti, dall'archivio di Giorgia Pi)



Fig. 5 Tiresia (Gabriele Portoghese), Giorgia Pi, *Tiresias* (foto Claudia Borgia, dall'archivio di Giorgia Pi)