

DIONISISMO E SPERIMENTAZIONE TEATRALE

DIONYSISM IN CONTEMPORARY CULTURE

Wole Soyinka's *Bacchae* and Other Euripidean Rewritings

di Massimo Fusillo

In 1969, the French philosopher, Jean Brun, published *Le retour de Dionysos*. The pregnant title of this essay indicates a complex cultural phenomenon, dionysism (or dionysionism), which involves both politics (from the hippie movement to feminism and gay liberation) and literary theory (especially the so-called poststructuralism). In the past thirty years, interest in this phenomenon has greatly increased, and the basic reason for this mythological revival lies in certain characteristics of dionysiac experience, specifically, its subverting of social hierarchies, its tendency towards cultural hybridization, and especially its dismantling of basic opposition, such as light / darkness, truth / fiction, serious / comic, masculine / feminine, human / animal, civilized / savage, and native / foreign. This last opposition, native / foreign, has played a particularly important role in the recent theoretical debate about ethnicity and postcolonialism. As Jean Pierre Vernant points out, Dionysus, the foreign God coming from the Far East, represents, for ancient Greeks, the Other. It is therefore not surprising that Dionysus offers an optimal perspective for representing and investigating the dialectic between identity and otherness.

It would be a stimulating task for comparative studies to analyze to what extent contemporary dionysism affected and continues to affect the creative reception of the only ancient tragedy in which Dionysus appears, Euripides' *Bacchae*, a very controversial tragedy, whose critical interpretation wavers between two totally opposite poles: a traditionalist interpretation, which treats the work as a late conversion to a religious attitude, and an illuministic interpretation, which treats it as a harsh criticism of myth. The traditionalist reading stresses Pentheus' fault of rebelling against Dionysus' divinity; by contrast, the illuministic reading stresses the uncanny representation of divine violence, which turns out to be completely out of proportion with Pentheus' fault. In my opinion, the deep ambiguity of the *Bacchae*

Partiamo innanzitutto dal titolo, e quindi dalla definizione di cosa è il dionisismo. Si tratta di un fenomeno complesso e variamente ramificato, che investe tanto il costume e la politica, quanto la teoria letteraria, la filosofia, e ovviamente il teatro. Già nel 1969 un saggio del filosofo francese Jean Brun¹ individuava nella cultura contemporanea un vero e proprio ritorno di Dioniso, facendovi rientrare fenomeni assolutamente disparati. Da allora in poi il dionisismo si è diffuso sempre di più, coinvolgendo movimenti politici e orientamenti ideologici spesso assai lontani fra di loro. Nel Novecento si sono posti infatti sotto il segno di Dioniso l'irrazionalismo di matrice nicciana, e quindi il giovane nazionalsocialismo paganeggiante, ma anche la contestazione del Sessantotto, il movimento hippie, la liberazione femminista e gay, l'ecologismo. In genere la cultura contemporanea tende a privilegiare il versante negativo del dio antico: le sue componenti barbariche, orgiastiche, estatiche e carnevalesche. Il dionisismo tende quindi a identificarsi con una liberazione anarchica dell'Es, che si è rivelata spesso ingenua ed illusoria, ma che ha contribuito comunque profondamente al rinnovamento del costume e alla trasformazione dell'identità collettiva.

A partire da Otto² gli studiosi di storia delle religioni hanno sottolineato l'ambivalenza profonda del fenomeno dionisiaco, che oscilla sempre tra un versante positivo e uno negativo: all'estasi distruttiva e anticivilizzatrice delle Menadi, su cui hanno molto insistito le ricerche di Dodds e di Girard³, si affianca dunque una funzione costruttiva del dio, legata all'ebbrezza consolatoria del vino, al concetto di energia vitale, alla fede nell'immortalità. L'ambivalenza scaturisce comunque da una serie di polarità fondamentali che l'esperienza dionisiaca continuamente incrina: uomo / donna, vita / morte, gioventù / vecchiaia, luce / ombra, caos / ordine, guerra / pace, verità / finzione, serio / comico, infinito / finito. È la messa in crisi del *principium individuationis* a cui Nietzsche

does not allow such a clear ideological deciphering. Euripides seems to be especially interested in showing the tragic, intense force of dionysiac possession and self-alienation, without taking up any position.

Contemporary dionysism tends to privilege the negative and destructive side of the God: his ecstatic, orgiastic and carnival elements. In this way, the dionysiac experience becomes a metaphor for a utopian liberation of unconscious forces, of the Freudian Id. The creative reception of Euripides' *Bacchae* generally follows this path, although dramatists, directors and musicians have usually avoided a facile polarity between the two protagonists, Pentheus and Dionysus, that is, between oppressive power and liberating forces. It is especially the dialectic confrontation between the two protagonists – one of the most beautiful scenes in the entire history of theatre, according to Ingmar Bergmann – that has most inspired the modern rewritings of the *Bacchae*, showing Pentheus' unconscious violent fascination towards Dionysus.

Wole Soyinka's *The Bacchae of Euripides* (1973) is surely one of the most original, interesting and fascinating Euripidean rewritings, especially from the intertextual point of view: it is neither a transposition to a different setting – a «trasformation hétéro-diegetique», to use Genette's terminology – such as Ola Rotimi's *The Gods are not to Blame*, another Nigerian elaboration of a Greek tragedy, Sophocles' *Oedipus Rex*; nor is it a mere imitation of the ancient text. In fact, Soyinka's play alternates close translations and resumptions of Euripides verses with totally new material, taken basically from Yoruba and Christian traditions. Many years before the controversial essay *The Black Athena*, and during the time that Pier Paolo Pasolini was making similar contaminations, Soyinka stressed an extremely profound link between Greek and African cultures. The link is clearly visualized by the invention of a second Choir, comprised of Greek and Oriental slaves. This syncretism corresponds to some important features of Soyinka's poetical and ideological universe: his strong refusal of every essentialist and narcissistic idea of ethnicity, his equally strong attitude towards cultural hybridization, and his basic universalism.

Through the identification of Dionysus with Ogun, Soyinka's favourite Yoruba God, Soyinka emphasizes Euripides' ambivalence. Ogun is the God of fire and iron, at the same time both destructive and creative. This explains the basic pragmatic and semantic transformation of the African play, compared to the Greek tragedy, which involves essentially its ending. Euripides *Bacchae* has a true tragic closure, pessimistic and nihilistic: it gives absolute prominence to the

dedica quella pagina famosa della *Nascita della tragedia* da cui è partito l'intervento introduttivo di Guido Paduano ai lavori di questo convegno. La critica letteraria contemporanea pratica da tempo, sulla scia del metodo decostruzionista, un simile spiazzamento delle gerarchie: possiamo limitarci a ricordare la *queer theory* americana, che ha recuperato un concetto cardine di matrice dionisiaca, molto centrale nella teoria del teatro, la performatività, che ora viene applicata alla dinamica dell'identità sessuale⁴. Ma forse la polarità dionisiaca che gioca il ruolo dominante nella cultura contemporanea è quella fra nativo e straniero: il dio venuto dall'Oriente, che secondo Jean-Pierre Vernant⁵ rappresentava per i Greci l'altro per eccellenza, offre una lente particolarmente adatta per leggere il rapporto problematico fra la tradizione occidentale e le culture altre, soprattutto nella nostra fase postcoloniale in cui è caduta ogni prospettiva eurocentrica.

Questo ritorno del dionisismo ha finito per influenzare anche gli studiosi del teatro greco, che hanno ridiscusso il detto antico secondo cui la tragedia antica non ha nulla a che fare con Dioniso. Non c'è dubbio che il dramma greco sia in effetti fortemente laico e umanistico: sia in fondo un prodotto del logos, che ha trasfigurato le proprie radici rituali. Ciò non toglie però che al suo interno vi siano innumerevoli riferimenti al dio del teatro: li ha rianalizzati sistematicamente uno studio di Anton Bierl, molto attento alle interpretazioni contemporanee del dionisismo⁶. L'ampio materiale delle allusioni a Dioniso nella tragedia greca sembra coagularsi attorno a due funzioni fondamentali: il rimando politico e la riflessione metateatrale; quest'ultima assume un rilievo particolare, essendo notoriamente Dioniso il dio della finzione, dell'artificio, della maschera (tratti molto evidenziati dalla famosa monografia di Kerényi)⁷.

Non è questa la sede per mettere a fuoco il ruolo del dionisismo nella cultura novecentesca (bisognerebbe coinvolgere anche figure come Lawrence e Thomas Mann, e quindi tutta la vasta fortuna di Nietzsche nel secolo scorso). Ci interessa piuttosto vedere come questo movimento abbia influenzato la ricezione contemporanea delle *Baccanti* (che hanno conosciuto infatti negli ultimi decenni un vero e proprio revival), e come questa a sua volta sia strettamente legata alla storia recente della sperimentazione teatrale. Per offrire un quadro di questa densa intersezione ci concentreremo su alcuni episodi di provenienza alquanto disparata, tutti appartenenti alla sfera dello spettacolo e della messinscena, quindi a una delle due accezioni base del termine sperimentalismo su cui verte questo convegno. Come è noto, nel secondo Novecento sperimentazione teatrale ha

violent, almost sadistic revenge of the god, leaving aside any evaluation of the events. Soyinka transforms the closure into a rite of regeneration and rebirth, through a spectacular metamorphosis of Pentheus' blood into wine (actually a reverse of the Christian mystery). Moreover, Dionysus does not reappear at the end, as he does in Euripides' tragedy, foretelling the tragic destiny of all of his opponents. Since the revenge theme is totally diminished by Soyinka, the audience can only hear the music of the god. In the final scene, one can feel the non-linear, cyclic conception of time typical of the African cultures that Soyinka speaks of in his famous essays *Myth, Literature and the African World*. In the Yoruba culture, destruction always implies creation, and closure is immediately followed by a new beginning.

This transformation also occurs in the character of Pentheus. On one hand, Soyinka's characterization is far more negative than that of Euripides: Pentheus is a fanatic of law and order, militaristic, aggressive, and closed to any cultural exchange. On the other hand, Soyinka has Pentheus becoming more and more complex in the course of dramatic events. As a result of Dionysus' maieutic intervention, Pentheus assumes in the end – though it remains unclear how willingly – the role of a scapegoat, contributing to the social renewal of his community. In Soyinka's universe, tragic death cannot remain an isolated event: it must become part of a meaningful totality. The central confrontation between the two main characters – the key scene of Euripidean drama that I mentioned previously – assumes a completely new dramatic form. In Euripides, Dionysus tempts Pentheus by provoking his latent voyeuristic desire: a scene that is often highly exploited in modern performances. In addition to this scene, Soyinka provides two long silent wedding scenes, the first taken from the Greek tradition (Herodotus), the second from the Christian tradition (Canaa's episode). Dionysus shows these scenes to Pentheus through a kind of mirror placed in his hand: a solution that is full of symbolic meaning. Here, as well in most modern adaptations, dionysism is linked with non-verbal communication: with ritual, gesture, dance and music. Soyinka provides for these elements extremely long and detailed stage directions, not only in this drama, but in most of his works. The fact that Dionysus presents the ritual visions through a mirror, makes explicit a central Euripidean theme: Pentheus' latent fascination for dionysism, which turns out to be an unconscious part of his conflictual identity. However, the community nature of the two wedding scenes enlarges the psychoanalytic perspective inherent to the mirror symbol: in Soyinka's version Pentheus' metamorphosis

significato sempre sganciamento più o meno radicale dal testo drammatico, e allo stesso tempo valorizzazione dei codici non verbali (danza rito gesto musica corpo), spesso attraverso uno scambio profondo con le pratiche teatrali non occidentali. È un fenomeno in parte rientrato, ma che ha portato comunque a dei risultati irreversibili, a dei punti di non ritorno a tutt'oggi ancora validi e fecondi.

La fortuna delle *Baccanti* si intreccia così con la nascita e lo sviluppo del teatro multiculturale. A prima vista questa connessione può sorprendere, perché, come tutti sanno, nella tragedia di Euripide Dioniso torna nella città di sua madre, provocando una lacerazione tutta interna alla polis e alle dinamiche familiari. Si limita solo a fingersi di provenienza lidia: una finzione che assume comunque nel testo una sua innegabile compostità. Ma non si può dimenticare che tanto nella cultura antica quanto in quella moderna Dioniso ha sempre incarnato lo straniero per eccellenza, il dio che ha viaggiato in tutto l'Oriente e che al suo ritorno produce un effetto assolutamente perturbante. È questo nodo culturale che rende così significativo oggi riproporre l'unica tragedia greca che lo vede come protagonista, e che attrae quindi per questo un regista contemporaneo (soprattutto se orientale, come vedremo!); e non certo il rispetto filologico delle lettere euripidee, a cui non è assolutamente tenuto.

L'interpretazione critica delle *Baccanti* ha sempre oscillato fra due poli antitetici: leggere questa tragedia come un ritorno ai valori religiosi tradizionali da parte di uno scrittore giunto alla fine di una carriera controversa, o riconoscerla invece un ulteriore atto illuminista di critica alla religione. La prima lettura si basa soprattutto sulla *theomachia* di Penteo, che non può certo considerarsi un eroe positivo, mentre la seconda si focalizza sulla rappresentazione sconcertante della violenza divina, sproprozionata alla colpa commessa dal re di Tebe, come commenta il vecchio Cadmo nell'amara scena di esodo. Di recente si è abbandonata l'idea di decifrare la posizione ideologica dell'autore nei confronti del dionisismo: probabilmente a Euripide interessava soprattutto rappresentare l'alienazione-possessione provocata dall'esperienza dionisiaca in tutta la sua carica tragica ed in tutta la sua forza emotiva. Come sostiene Charles Segal⁸, è intorno alla figura del re che si attivano e si incrinano tutte le polarità: il vero centro del testo è la fascinazione sotterranea che Penteo prova per lo straniero e per l'alterità perturbante dei suoi riti bacchici. Per quanto inclini all'esaltazione del dionisismo, anche le rivisitazioni creative della sperimentazione teatrale ruotano intorno a questo stesso nodo: è infatti il confronto del protagonista con

becomes part of a social renewal, of a «Communion Rite» which generates a new life.

The mirror symbol allows a comparison between Soyinka's play and other Euripidean rewritings. Because of the obvious link between dionysiac rites and music, the *Bacchae*'s reception has greatly involved musical drama of the 20th century, beginning with the *Backhantinnen* by Egon Wellesz, a student of Arnold Schoenberg who based his libretto on a project of a drama *Pentheus* by Hugo von Hofmannsthal. A central moment of this musical reception is Hans Werner Henze's opera *Die Bassariden*, based on a libretto by W.H. Auden and Chester Kallmann. The three authors are less concerned with religious and ritual matters than with Dionysus' maieutic (or psychoanalytic) power to reveal unconscious forces and motivations, especially regarding the mother-son relationship between Pentheus and Agave. In the key scene between the two main characters, the language of the king of Thebes consists of short sentences and suspension points, in accordance with the rhythmic fragmentation of Henze's eclectic music, which is rich of traditional African sounds: it is the first clear sign of psychic perturbation and dionysiac possession. When Dionysus orders that Agave's mirror be brought to him, Pentheus sings with him the phrase «my mother's mirror», and he appears fascinated by this object. Through the mirror he will see a comic, Neo-Classical pastoral Intermezzo, in which his mother's sexuality and the Olympian appetites are depicted in an extremely vulgar way. That is to say that the mirror shows the image of dionysiac experience produced by Pentheus' distorted and repressed mind. Unfortunately, this Intermezzo was cut by Henze in a more recent edition in 1992 and was substituted by the image of the flame provoked by Dionysus in order to show his destructive divine power. In any case, in the opera by Auden, Kallmann and Henze we find the same device later used by Soyinka: a mirror that symbolizes the emergence of Pentheus' repressed forces, and mediates a non-verbal, visionary communication. The two rewritings of Euripides' *Bacchae* also have in common the choice of a more positive ending, celebrating the liberating force of dionysism. However, Soyinka's work has a quite different connotation, which is very evident in his use of the mirror symbol: it is less psychoanalytic and interiorized, and is instead more social and ritual.

Another important musical reception of the *Bacchae* is the Swedish opera *Bachanterna* by Daniel Börtisch, directed by Ingmar Bergmann. When Bergmann decided to realize the *Bacchae*, he immediately thought of it as an opera, with a strong presence of

Dioniso, articolato da Euripide in tre scene straordinarie, ad aver attratto di più gli artisti – drammaturghi, musicisti, registi – che hanno rivisitato le *Baccanti* nel nostro secolo.

L'americano Richard Schechner è stato il primo a parlare di teatro interculturale (scegliendo dunque un prefisso che enfatizza lo scambio orizzontale)⁹. Regista, teorico, studioso del teatro orientale, del rito (spesso in collaborazione con l'antropologo Victor Turner), e dello sciamanesimo, Schechner ha sempre inteso il teatro come un luogo di contaminazioni fra culture: un luogo in cui l'attore, grazie a un profondo lavoro di autocoscienza, può e deve assumere altre identità culturali. Dietro queste posizioni si scorge un marcato universalismo: l'idea che le diverse culture condividano un fondo comune, che l'esperienza teatrale può attivare e valorizzare. Questa ricca produzione critica e creativa ruota intorno al concetto di performance, cioè di un'azione inventata e improvvisata sulla scena: un concetto che negli ultimi tempi, come si è già accennato, ha visto un dilatarsi notevole del proprio campo applicativo, arrivando a includere anche le tematiche dell'identità etnica e sessuale¹⁰.

È interessante notare come la sua teoria della performance prenda spunto proprio dal testo canonico per eccellenza, la *Poetica*, e quindi da un trattato «testocentrico», che esclude le dinamiche dello spettacolo. Il concetto aristotelico di tragedia come mimesi dell'azione, intesa in senso fortemente dinamico, risulta invece estremamente fecondo in questa prospettiva. Leggiamo cosa scrive Schechner in proposito:

Aristotele, discepolo di Platone, è d'accordo che l'arte è mimetica, ma si chiede cosa l'arte imiti e come. L'arte non imita cose e neanche esperienze, ma «l'azione». L'azione è un'idea problematica e nella migliore delle ipotesi, potrei solo abbozzare una interpretazione di cosa Aristotele intendesse significare. L'arte imita modelli, ritmi e processi. In arte come in natura le cose nascono, crescono, maturano, invecchiano, declinano e muoiono. La forma che è cristallina in Platone, è fluida in Aristotele. Ogni organismo (animale, naturale, artistico) nasconde un determinato modello che lo governa. Questo fattore simile al DNA determina la crescita, la forma, il ritmo, la durata della vita di ogni organismo. Ogni cosa ha la propria estensione vitale, la sua propria «forma immanente». È questa forma che l'arte imita.

L'idea di Aristotele è sublime. Assegna ad ogni cosa – dal pensiero al lento districarsi di una galassia, dalla vita degli uomini al granello di sabbia – una partecipazione vivente, intrinseca e dinamica nella

choreography. It is in fact an opera that exploits all the musical connotations of dionysism, also adding a new allegorical character, a dancer named Thalatta. The confrontation between Pentheus and Dionysus, who is played by a woman because of the dionysiac theme of androgyny, is highly erotic, following Henze's psychoanalytic path. The Greek god draws out all the king's repressed libido.

In the second half of the 20th century, the history of theatre has been characterized by a radical emancipation from dramatic text and by the parallel expansion of non-verbal elements like gesture, mime, dance, music, scenography, often through a multicultural exchange with African and Oriental theatrical experiences (this is the case for the so-called «anthropological theatre», or «third theatre»). It is of interest that dionysism played an important role also in this field. The leading figure of environmental theatre and of performance theory, the American Richard Schechner, began his rich career with a famous free adaptation of Euripides *Bacchae*, *Dionysus in 69*. Based on a continuous interaction with the public and on certain themes central to hippie culture, the work nevertheless focuses on the ambivalent relationship between Pentheus and Dionysus. A more recent and very interesting episode in the long history of *Bacchae* performance is Klaus Michael Grüber's 1983 version, which was part of Peter Stein's *Antikenprojekt* at the «Berliner Schaubühne». Grüber highly exploits the non-verbal codes of gesture, body language, space and movement, and he focuses his interpretation on the theme of madness. In fact, the setting looks like a psychiatric hospital: at the beginning of the play the *Bacchae* break the white board floor, and take from the underworld grapes, earth and black wood. This is a clear symbol at the same time of the Chthonian realm and of the unconscious: Pentheus replaces the boards with white adhesive tape, but not completely. In the dionysiac universe, the human / animal opposition is often subverted: here the scene is full of horses, dogs and goats. Even Pentheus, who is increasingly attracted by dionysism, undergoes a beastly degradation, often acting like a dog. The relationship between the two main characters is based on a strong specularly and is rich in homosexual connotations. We find once again the mirror symbol, this time *not* in the central scene of confrontation, but in their last dialogue, when Pentheus appears in female dress, ready to go to the mountains and to witness the bacchic rites. In Grüber's version, the mirror is thus part of Pentheus' feminilization: a symbol of his repressed lust for dionysiac transvestitism.

I would like to close by mentioning another re-

creazione, nell'essere, nel divenire e nel morire [...] Le tragedie trattano di vite spezzate, morti premature, promesse non mantenute, rimorsi, ambizioni frustrate e trucchi del destino. Quello che ha «inizio, centro e fine» è l'opera. Al più profondo livello l'opera parla di se stessa. Aristotele suggerisce che il drammaturgo prenda dalla vita uno stimolo, una storia, un'idea, un'immagine¹¹.

Su questi presupposti Schechner ha teorizzato un teatro basato sulla festa, sul gioco, sulla moltiplicazione dello spazio non più diviso fra platea e scena, e sul coinvolgimento del pubblico, secondo la tecnica nota come *environmental theatre* che verrà ripresa in Italia qualche anno dopo da Luca Ronconi nel suo celebre adattamento dell'*Orlando Furioso* (Ronconi ha firmato poi anche due allestimenti molto peculiari delle *Baccanti*, ridotte in uno dei due casi a un lungo flusso monologico). È certo significativo che il primo spettacolo con cui Schechner ha raggiunto una risonanza internazionale sia stato una rivisitazione delle *Baccanti: Dionysus in 69*, andato in scena al Performing Garage di New York nel 1969. Il plot delle *Baccanti* veniva discusso e trasformato di sera in sera attraverso l'interazione con lo spettatore, che poteva decidere il finale e la sorte di Penteo. Il Dioniso secondo Schechner diventa così metafora di un teatro antropologico, che esplora le culture altre – lo sciamanesimo, la danza orientale – e che utilizza come meccanismi scenici la trance, l'estasi, la visione, il sogno. Lo spettacolo, che si avvaleva di un cast interculturale, è ricordato soprattutto come un manifesto della cultura hippie, che propugnava una liberazione incondizionata dell'Es e dell'orgiastico-dionisiaco, dietro cui si avvertiva soprattutto l'influsso del Marcuse di *Eros e civiltà* (una rilettura opposta quindi all'opera di teatro musicale *Revelation in the Courthouse* di Harry Partch, proveniente dallo stesso milieu culturale, ma in cui Dioniso e i suoi seguaci incarnano l'alienazione prodotta dalla cultura di massa). In realtà, se si ricorre alla bella versione filmica firmata da un giovane e ancor poco noto Brian De Palma (che usa molto la divisione in due dello schermo), ci si accorge di quanto Schechner abbia lavorato intensamente sull'ambivalenza profonda del rapporto fra Dioniso e Penteo, e in generale su tutte le ambiguità dilaceranti che il rapporto con l'altro sempre comporta – un lavoro testimoniato fra l'altro anche da interessanti studi critici dedicati in quegli anni dallo stesso Schechner alla tragedia di Euripide¹². Inoltre, un volume assai ricco di immagini raccoglie tutte le varianti dello spettacolo, contaminate sempre con il vissuto degli attori. Ad esempio, la scena fra Dioniso e Penteo assumeva configurazioni

writing of Euripides' *Bacchae*, based, as that of Soyinka, on cultural hybridization. One of the most prominent figures in contemporary Japanese theatre, Tadashi Suzuki, bases his research on some polarities: ancient / modern culture, élite / popular culture, and especially East / West, with a special emphasis on the loss of purity in postmodern Japan. Suzuki realized various versions of *Bacchae*: I will refer to the international and bilingual version, which was performed in Milwaukee, Toga and Tokyo in 1983. This version combines, in an eclectic way, kabuki tradition, Greek tragedy, and Grotowski experimentation: a syncretism that recalls Soyinka's play. The opposition between the two main characters has here a clear cultural connotation: Dionysus speaks Japanese, wears traditional oriental tunics, and carries a monk's stick; instead Pentheus speaks English, wears red clothes and carries a sword. Thus both an archaic, religious culture, and a modern, aggressive and colonialist one are represented. However, Suzuki's version is free of any manicheism: even Dionysus' world is sometimes depicted as alienated and oppressive. It is of interest that, immediately before the aforementioned scene of Pentheus' transvestitism, there is a very oniric and visionary scene, based on stylized and hieratic movements of the choir. As in Soyinka's version, Dionysus is linked therefore to the realm of dream, vision, ritual and music.

In an episode of a long epic poem of late Greek pagan literature, the *Dionysiaka* by Nonnos, the young god Dionysus looks into a mirror, fascinated by his own image, and does not notice the arrival of the Titans, who cut him into a thousand pieces (a mythical disintegration which is common to other traditions, including the Yoruba tradition); this symbolic death will be then followed by a rebirth. The episode condenses a key element of the dionysiac world: the construction of identity through fragmentation of the self, particularly evident in the deep specularity between Pentheus and Dionysus. Contemporary culture has resumed this element, in order to focus on certain crucial issues of today's world, such as cultural hybridization, and the social construction of gender and ethnicity. The *Bacchae* performances transcribe and visualize these issues through the various codes and languages of theatre.

ben diverse se la parte di Dioniso veniva affidata a una donna, puntando quindi sul tema dell'androgino, o ad un uomo, puntando quindi sullo svelamento del represso omosessuale, molto accentuato in tutto lo spettacolo. Il contrappunto fra le immagini, gli interventi di Schechner e degli attori, e il testo di Euripide, continuamente frantumato, ridiscusso e rivissuto, mostrano una ricerca incessante sul senso stesso di fare teatro e sui meccanismi della comunicazione; una ricerca che viene lasciata alla fine volutamente in sospenso:

Tragedy can't be sustained. Steadily, the unstable compound seeks to resolve itself in thesis. Dionysus is good, or he is bad. Our play means this, or that. The moment-to-moment work of the performers is at least to be integrated by them into their experience. As we went on, it was harder and harder to reactualize the events, to force ourselves away from certainty and into immediacy. Contradictions of spirit were verbalized and, as the text became more elaborate and complete, the action was unified. Things got clearer and we took elegance in place of rough necessity. Almost without expecting it, our work was artful. And an old problem had a new face.

[La tragedia non si può sostenere a lungo. La sua miscela instabile cerca continuamente di risolversi in una tesi. Dioniso è buono, o è cattivo. Il nostro lavoro significa questo o quest'altro. Il lavoro attimo per attimo degli interpreti deve essere quantomeno integrato nella loro esperienza. Man mano che procedevamo, era sempre più difficile riattualizzare gli eventi: forzare noi stessi a staccarci dalle certezze e entrare nell'immediatezza. Le contraddizioni sono state verbalizzate, e, quando il testo è risultato più elaborato e completo, l'azione è stata unificata. Le cose si sono fatte più chiare, e abbiamo guadagnato eleganza al posto della cruda necessità. Quasi senza che ce l'aspettassimo, il nostro lavoro suonava ingegnoso. E un problema antico aveva un volto nuovo]¹³.

Pochi anni dopo lo spettacolo di Schechner, nel 1973, su commissione del National Theatre di Londra, il poeta nigeriano Wole Soyinka (premio Nobel 1986) scrive e mette in scena *le Baccanti di Euripide. Un rito comunitario*¹⁴. Ce ne occuperemo proprio perché si tratta di un testo scritto da un autore-regista, che si proietta continuamente verso la performance. Soyinka è una delle figure più significative del movimento postcoloniale, che rifiuta la mera giustapposizione fra culture diverse propugnata dall'utopia multiculturalistica, e che tende invece all'ibridazione e al conflitto. Nella sua ricca opera teatrale

e narrativa si coniugano infatti una forte coscienza della propria memoria tribale e della propria tradizione Yoruba con un'altrettanto forte tendenza cosmopolita, che deriva dalla sua educazione britannica. Questa contaminazione si riverbera anche sul piano espressivo, che alterna uno stile alto e scespiriano, ricco di metafore ardite, con un uso spregiudicato dell'ironia e del grottesco. Anche la struttura drammaturgica contamina spesso i modelli del teatro occidentale con alcuni elementi caratteristici del teatro africano, come la danza, l'oralità, la circolarità dello spaziotempo.

Le sue *Baccanti* ricalcano abbastanza da vicino il modello euripideo, giungendo in alcuni punti quasi alla parafrasi o alla traduzione libera, ma lo sottopongono nello stesso tempo a diverse trasformazioni significative. Innanzitutto l'aggiunta di un coro di schiavi con un leader nero, che ha una chiara funzione ideologica antirazzistica. In secondo luogo l'espansione o l'interpolazione di elementi rituali ed orgiastici, evocati da lunghe e complesse didascalie, che integrano la parola drammatica con una serie di elementi non verbali: è il caso ad esempio di una processione ad Eleusi, animata da canti e danze. Da un punto di vista storico-religioso l'operazione base di Soyinka è il sincretismo: il suo Dioniso ha molti tratti del dio Ogun della religione yoruba, dio della guerra, del ferro e del fuoco, distruttivo e creativo allo stesso tempo¹⁵. Ma è anche associato chiaramente a Cristo, secondo un'antica tradizione che risale al *Christus patiens*, dramma-centone bizantino del XII o XIII secolo: ciò avviene in una delle due visioni (l'altra riprende l'episodio di Ippoclide delle *Storie* di Erodoto: 6.129) che Dioniso manda a Penteo, in cui si assiste fra l'altro alla trasformazione dell'acqua in vino. Con la tecnica della visione Soyinka rinnova infatti il nucleo portante della tragedia euripidea, il confronto-scontro fra Dioniso e Penteo: attraverso uno specchio posto nell'incavo della mano – quindi utilizzando lo stesso simbolo che troviamo in un'altra rivisitazione novecentesca della stessa tragedia, il libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallmann per l'opera *Die Bassariden* di Hans Werner Henze – il dio mostra al re scene dominate dalla ritualità e dalla danza, configurandosi così come dio dell'immaginazione e del sacro. Prima ancora di comunicargli le due visioni, lo costringe ad una violenta, ipnotica autoanalisi:

[He holds out his hand before Pentheus's eyes, like a mirror]

Look well in the mirror

Pentheus. What beast is it ? Do you recognize it? Have you ever

Seen the like? In all your wanderings have your eyes been

Affronted by a creature so gross, so unnatural, so obscene?
[With a superhuman effort Pentheus shakes off his hypnotic state, tries to snatch the 'mirror' but clutches at nothing. He backs off, his face livid]

[(Mette le mani davanti agli occhi di Penteo, come fossero uno specchio)

Guarda bene nello specchio, Penteo.

Che bestia è ? La riconosci? Ne hai mai vista una simile? In tutte le tue peregrinazioni i tuoi occhi sono stati offesi da una creatura così volgare, così innaturale, così oscena ?

(Con uno sforzo sovrumano Penteo si scuote dal suo stato ipnotico, cerca di afferrare lo 'specchio' ma stringe il nulla. Si tira indietro livido in volto)] (trad. Gallo)¹⁶.

In tutto il resto del dramma la polarità fra i due personaggi assume invece chiare connotazioni politiche: Penteo appare come un fanatico dell'ordine, un rappresentante della chiusura mentale eurocentrica gretta e meschina, un simbolo dell'oppressione coloniale. Dioniso incarna al contrario lo spirito rivoluzionario, che spezza le catene reali e metaforiche del potere e della legge umana, contrapponendovi la vitalità della legge naturale. È quindi una polarità che ha punti di contatto con la rilettura di Schechner (anche qui Dioniso simboleggia il represso e la violenza indifferenziata dell'Es), ma con un maggior accento ideologico.

Il finale è il momento in cui la creatività multiculturale di Soyinka raggiunge il vertice, discostandosi di molto sia dal modello antico che da altre rivisitazioni contemporanee. Dioniso non appare in scena, ma si sente la sua musica: non è un dio vendicatore, ma una forza che reinstaura l'energia vitale. Dalla testa di Penteo sgorga un sangue che si dimostra presto vino: Agave non è punita con l'esilio, ma beve anch'essa il vino, accettando la divinità di Dioniso. Se alla fine della tragedia di Euripide regna una frattura insanabile fra il divino, tragicamente indecifrabile, e l'umano (ulteriormente accentuata, ad esempio, dal pessimismo di Auden), qui invece divino ed umano si fondono in un rito comunitario. Un rito di rinascita che unisce i caratteri arcaicissimi delle feste agrarie legate alla fecondità della terra e alla ciclicità del raccolto, con caratteri apertamente cristiani¹⁷.

Un anno dopo il dramma di Soyinka, nel 1974, nel quadro dell'*Antikenprojekt* diretto da Peter Stein nella famosa Schaubühne di Berlino, va in scena una straordinaria messinscena delle *Baccanti* diretta da Klaus Michael Grüber, tutta giocata sul corpo, sullo spazio anche qui dilatato (una sorta di enorme hangar) e sulla follia¹⁸. I nuclei principali della tragedia euripidea vengono di volta in volta visualizzati e tra-

scritti nel linguaggio scenico con grande efficacia: nella parodo, ad esempio, le Baccanti aprono il pavimento, da cui fuoriescono terra informe e grappoli d'uva; al suo ingresso in scena Penteo cerca di ristabilire l'ordine richiudendo le assi del pavimento con del nastro adesivo, operazione che gli riesce solo in parte. L'opposizione uomo / animale che caratterizza l'universo dionisiaco si concretizza in una vera e propria degradazione animalesca di Penteo: una volta entrato nell'orbita di Dioniso cammina a quattro zampe, e mangia la carne cruda che il dio gli lancia. Nella grande scena del travestimento ritroviamo di nuovo lo specchio già incontrato in Soyinka (e in Auden-Kallmann-Henze), oggetto simbolico che rimanda alle dinamiche dell'identità e del doppio. Qui viene utilizzato soprattutto per enfatizzare la femminilizzazione di Penteo (un eccellente Bruno Ganz), e la deflagrazione del suo represso¹⁹.

Passiamo infine al luogo più tradizionalmente associato al culto dionisiaco, all'Oriente, affrontando uno dei protagonisti più significativi della scena giapponese, Suzuki Tadashi. Il teatro di Suzuki ruota tutto intorno ad alcuni conflitti polari, come il rapporto fra cultura antica e cultura moderna, fra cultura d'élite e cultura popolare, e soprattutto fra Oriente e Occidente, con un accento particolare sulla perdita di purezza del Giappone contemporaneo. Seguendo la lezione di un grande maestro del teatro di ricerca europeo, il polacco Jerzy Grotowski (maestro anche di Schechner), il suo è un teatro del corpo, che nasce da un lavoro ascetico sugli attori, e che usa moltissimo la stilizzazione rituale e la danza, elementi centrali, come abbiamo visto, anche per Schechner e Soyinka.

Suzuki ha affrontato più volte le *Baccanti* in diverse rielaborazioni molto libere, frammentando il testo e inserendolo in cornici metateatrali (il metateatro è una costante del mondo dionisiaco: lo hanno messo in luce gli studi di Kerényi e, più di recente, di Bierl). La versione a cui faremo riferimento, di cui circola una testimonianza video, è quella multiculturale e bilingue andata in scena nel 1981 a Milwaukee, Toga e Tokyo. In tutto il dramma Dioniso parla infatti giapponese, indossa tuniche orientali tradizionali, e porta un bastone da monaco, mentre Penteo (impersonato da un attore americano) parla inglese, indossa un abito rosso e porta una spada. Se ne deduce facilmente una contrapposizione netta fra Est e Ovest, e quindi fra passionalità, religiosità arcaica, libertà e promiscuità sessuale da un lato, e autoritarismo statale, repressione, razionalismo e colonialismo dall'altro: una contrapposizione molto vicina a quella delineata da Wole Soyinka. Come sostiene Marianne McDonald nel suo ricchissimo

saggio *Sole antico luce moderna*²⁰, questa serie di polarità sembrerebbe alla fine decostruita dal teatro sempre denso e problematico di Suzuki: i seguaci di Dioniso si muovono infatti come automi e marionette, il che dovrebbe alludere a una natura tirannica anche del dio orientale, ad una diversa forma di oppressione imperialistica. Non so se questa sia la chiave con cui leggere i movimenti stilizzati del coro, che potrebbero essere interpretati invece sulla base della topica associazione fra Dioniso e la sfera dell'immaginario e del sacro. In ogni modo questi interludi corali tutti giocati sulla musica, sul gesto e su di una dimensione puramente onirica, eliminano ogni eccesso didascalico ed ideologico. Ciò avviene anche grazie alla recitazione per nulla naturalistica della tradizione kabuki: da ricordare in particolare la straordinaria interpretazione dell'attrice Shiraishi Kayoko che impersona sia Dioniso che Agave. Il grido muto, prodotto da un corpo tesissimo, con cui Agave reagisce al riconoscimento di suo figlio Penteo, è il momento più alto di questa riscrittura orientale delle *Baccanti*, assieme all'incantesimo con cui Dioniso colpisce Penteo, e lo spinge a desiderare di spiare le Baccanti e di travestirsi da donna, punto culminante dell'ambiguità androgina. Due momenti in cui l'altissima tensione tragica del testo euripideo, che giunge quasi all'oltranzismo di un teatro della crudeltà, viene stemperata dall'incontro con una cultura teatrale profondamente diversa. La stilizzazione dell'emotività suona infatti come la cifra più autentica del dionisismo: la maniera più profonda e convincente di riproporre l'aporia nicciana.

Negli ultimi anni il conflitto fra ricerca teatrale e tradizione ha perso sempre più senso (lo stesso concetto di avanguardia appare ormai pienamente superato); d'altronde la categoria di sperimentazione non è definibile a priori, né può essere frutto di scelta programmatica, ma dipende strettamente dal contesto di produzione e di ricezione. Gli esempi che abbiamo affrontato appartengono più o meno tutti alla stessa fase cruciale degli anni Settanta, in cui le contrapposizioni erano invece assai nette e violente²¹. Sono rivisitazioni del mito di Dioniso che provengono da contesti geografici e culturali molto disparati, e che hanno quindi caratteri diversi: più universalista e utopica quella di Schechner, più conflittuale e sincretistica quella di Soyinka, più simbolica quella di Grüber, mentre quella di Suzuki appare più basata sulla contaminazione postmoderna. Sono però accomunate da una serie di costanti: l'ibridazione fra culture; il ruolo centrale del corpo, del gesto, della musica e della danza; la stilizzazione rituale; la focalizzazione sulle dinamiche dell'identità e della sessualità. Si può parlare quindi di un episodio si-

gnificativo nella storia del dionisismo novecentesco e della ricezione moderna delle *Baccanti*, un testo che sulla scia della *Nascita della tragedia* di Nietzsche conosce infatti nel Novecento una fortuna del tutto nuova, soprattutto nel teatro musicale²². La tragedia più ambigua e indecifrabile di un autore sperimentale per eccellenza come Euripide è diventata dunque il filtro attraverso cui esplorare nuove forme di espressione teatrale, e confrontarsi con altre antiche pratiche sceniche.

NOTE

- ¹ Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, Paris, Desclée, 1969.
- ² Walter Friedrich Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus* (1933), Frankfurt, Klostermann, 1960.
- ³ Edwin Robert Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Oxford, Oxford University Press, 1957. Trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1959; René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972. Trad. it. *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.
- ⁴ Per una buona introduzione alla *queer theory* e al concetto di performatività si veda Marco Pustianaz, *Teoria gay e lesbica*, in *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, a cura di Donatella Izzo, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, pp. 121-126.
- ⁵ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985. Trad. it. *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- ⁶ Anton Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen, Narr, 1991.
- ⁷ Karl Kerényi, *Dionysos*, Frankfurt 1935. Trad. it. *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 1992.
- ⁸ Charles Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides "Bacchae"*, Princeton, Princeton University Press, 1982 (Expanded Edition 1997).
- ⁹ Per una documentazione e discussione critica a più voci si veda *The Intercultural Performance Reader*, a cura di Richard Schechner e Patrizio Pavis, London-New York, Routledge, 1996.
- ¹⁰ Per una recente, efficace messa a punto si veda *The Ends of Performance*, a cura di Richard Schechner, Phelan Peggy, e Jill Lane, New York, New York University Press, 1998.
- ¹¹ Richard Schechner, *La teoria della performance (1970-83)*, a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 41-42.
- ¹² Ad esempio Richard Schechner, "The Bacchae": A City Sacrificed to a Jealous God", in «Tulane Drama Review», V (1961), pp. 124-134.
- ¹³ Richard Schechner (a cura di), *Dionysus in 69*, New York 1970 (senza indicazioni di pagina) (traduzione mia).
- ¹⁴ Wole Soyinka, *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite*, in *Collected Plays*, vol. I, London, Oxford University Press, 1978. Trad. it. *Le Bacchae di Euripide*, cura e prefazione di Maria R. Turano, traduzione di Giovanna Gallo, Taviano, Grafo 7, 1996.
- ¹⁵ Cfr. Stephan Larsen, *A Writer and His Gods. A Study of the Importance of Yoruba Myths and Religious Ideas to the Writings of Wole Soyinka*, Stockholm, University of Stockholm, 1983.
- ¹⁶ Wole Soyinka, *Le Bacchae di Euripide*, cit. pp. 112-113.
- ¹⁷ Cfr. Wiveca Sotto, *The Rounded Rite. A Study of Wole Soyinka's Play "The Bacchae of Euripides"*, Lund, Gleerup, 1985, pp. 159-171.
- ¹⁸ Cfr. *Antikenprojekt*, Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin 1974.
- ¹⁹ Cfr. Franco Quadri, *Baccanti di Creta*, in «Sipario» CC-CXXXVII (1974), pp. 28-30. Cfr. anche dello stesso autore *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chereau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 261-306.
- ²⁰ Marianne McDonald, *Ancient Sun Modern Light* (1987). Traduzione di Francesca Albini, Bari, Levante Editori, 1999, pp. 73-74.
- ²¹ Da ricordare, fra le versioni più recenti delle *Baccanti*, quella del Teatro Lemming, basata sul coinvolgimento fisico di un singolo spettatore alla volta.
- ²² Si veda l'intervento di Roberto Russi in questo stesso volume.