

Daniela Sacco

## Dalla rappresentazione alla performance

Il femminile liberato nell'*Oresteia*

della Società Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci

**ABSTRACT** An investigation into the staging in 1995 of the historic play *Oresteia* (*una commedia organica?*) by Società Raffaello Sanzio and its *reenactment* in 2015 by Romeo Castellucci interprets the symbolic role of the feminine in the construction of this work and consequently in the interpretation of the genesis and development of western civilisation. A feminine freed from the removal and sacrifice to which the order of representation of western civilisation had forced it, and harbinger of the new forms of expression that belong to the performative dimension of the contemporary arts.

**KEYWORDS** *Oresteia*, Società Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci, female, representation, performance.

La civiltà occidentale ha la sua culla nel sacrificio del femminile. La forma espressiva della rappresentazione fa capolino a partire da questo inizio e ha la sua prima manifestazione nella tragedia greca. A uno sguardo retrospettivo, il sacrificio del femminile sembra il prezzo pagato per l'istituzione di quello che storicamente diventerà l'ordine della rappresentazione, di pari passo all'evoluzione del pensiero occidentale. Un ordine patriarcale, monopolizzato nel corso dei secoli dall'ideale del Dio monoteista della tradizione religiosa giudaico-cristiana, coerente a una metafisica dell'essere improntata ai valori dell'identità e dell'unità trascendentale. L'umanità, la sua soggettività, vivrà a immagine e somiglianza di questo Dio, in un orizzonte di senso onnipotente, unilaterale e nel fondo totalitario. In quanto tale, l'umanità, identificata nell'uomo maschio, riflesso del suo Dio, negherà tutto ciò che è altro da sé, l'altro potrà esistere solo come proiezione del sé, sua pallida copia o, peggio, come una sua minorazione.

Tra le tragedie, l'*Oresteia* di Eschilo svela proprio questa origine: la scia di delitti di cui è intrisa la saga degli Atridi nella trilogia dell'*Agamennone*, *Coevole* e *Eumenidi* è innescata dal sacrificio di Ifigenia e culmina con l'istituzione del primo tribunale della storia, l'Areopago, supremo giudice dei crimini tra consanguinei. La tragedia di Eschilo mostra lo scontro tra due forme di giustizia differenti, la nuova giustizia della *polis* contro la giustizia arcaica del

*ghenos*. L'interpretazione concorde riconosce nell'*Oresteia* la rappresentazione dell'affermarsi della legge civile, fondata sul giudizio del *logos* e alla base della nascente democrazia, sulla legge della famiglia, fondata sul *pathos* dei legami familiari, volta a disciplinare i crimini con l'arbitrio della vendetta personale, legittimata per mano del parente più prossimo alla vittima.

Nella versione eschilea il sacrificio di Ifigenia da parte del padre Agamennone è definitivo: la fanciulla vergine muore, non è salvata *in extremis*, né divinizzata come in altre versioni del mito. La sua uccisione, paragonata per brutalità a quella di un animale, ha la funzione di placare l'ira delle divinità alterate per un peccato di *hybris* compiuto da Agamennone. Ed è necessaria per propiziare la guerra di Troia, ossia la guerra delle guerre, dando il via a una civiltà dove il dominio e la violenza guerriera sono la condizione del suo progredire. Una civiltà dove guerra, progresso, violenza, possesso sono i caratteri fondanti del patriarcato, il nuovo sistema sociale su cui è basata.

Nella forma e contenuto dell'*Oresteia* possiamo quindi leggere i principi fondanti della cosiddetta civiltà occidentale, che si vuole aver avuto le sue più genuine premesse nell'Atene del V sec. a.C. L'immolazione del femminile virginale, che in questa tragedia è spesso passato in secondo piano o è stato interpretato banalmente come pretesto drammaturgico, è un atto simbolico per eccellenza, non avendo tra l'altro corrispettivi reali documentati nella Grecia coeva delle tragedie<sup>1</sup>. In quanto tale, questo sacrificio è imprescindibilmente legato all'esito della tragedia, la fondazione dell'istituzione giudiziaria, la riforma sociale fondante la civiltà occidentale, il finale con cui si vuole leggere il significato di tutta la trilogia.

Cosa ha sacrificato l'Occidente per fondare se stesso? Cosa ha reso minoritario l'Occidente per affermare i valori su cui ha costruito la sua identità? Che rapporto c'è tra l'ordine della rappresentazione e questi valori? Queste sono alcune delle questioni che la messa in scena dell'*Oresteia* (*una commedia organica?*), della Societas Raffaello Sanzio nel 1995 a Prato e il suo *reenactment* da parte di Romeo Castellucci a Parigi, nel 2015, può stimolare<sup>2</sup>. Infatti, attraverso una radicale operazione di 'rovesciamento' del significato della tragedia

<sup>1</sup> Beltrametti 2008, pp. 47-69.

<sup>2</sup> L'analisi dello spettacolo qui presentata è fatta sulla base della sua visione a Parigi nel dicembre 2015 e della consultazione della drammaturgia pubblicata in Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, pp. 94-143. Si rimanda anche a precedenti articoli e capitoli di volume della stessa autrice: Sacco 2016, pp. 65-84; Sacco 2017, pp. 357-368; Sacco 2018, pp. 13-32. Sullo spettacolo della Societas ci si limita a segnalare la prima rilevante riflessione italiana sul tema di Valentina Valentini 1997, 35-46; AA.VV. 1995; e in generale tra i testi più recenti: Ponte di Pino 2013; Di Matteo (a cura di), 2015; Ferraresi 2016; Semenowicz 2016; Hans-Thies Lehmann 2016; De Marinis 2017; Tedesco (a cura di), 2018.

eschilea, si può osservare come la compagnia abbia messo profondamente in questione la sua interpretazione consolidata, e con essa l'interpretazione del destino dell'Occidente.

I presupposti su cui si fonda la civiltà occidentale non sono così saldi e imperituri come il sistema stesso che ha generato vorrebbe fare credere; l'*oc-casus*, la 'terra della sera', ha nel nome il suo destino: mostra intrinsecamente il suo declinare e i segni della crisi che ne accompagnano la trasformazione. Il femminile, dalla condizione di esclusione data dal suo originario sacrificio, sta progressivamente passando all'"integrazione", per usare la terminologia del teorico della psiche Carl Gustav Jung. Il femminile è gradualmente integrato, e con esso, tutto quanto ha – nel comune destino di rimosso dell'Occidente – incluso per estensione: il corpo, il male, la violenza, l'animale, il negativo, la morte ... ossia il lato più doloroso, inaccettabile, transitorio, indefinibile della vita. Dopotutto a cosa serve la rappresentazione, a cosa serve la maschera, ci insegna Friedrich Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, se non a difendere lo sguardo dall'«orribile intimità della natura» e dalla «spaventevole notte?»<sup>3</sup>.

Per questo, se il femminile viene integrato, la maschera e l'ordine della rappresentazione, nati assieme al suo sacrificio, non possono che essere profondamente messi in discussione per lasciare spazio a nuove forme di espressione, forse più capaci di restituirci quella parte della vita da cui ci si è maggiormente difesi. Le nuove forme d'espressione, avendo nel corpo – ossia nel condensato reale e simbolico per eccellenza del femminile – il loro principale agente, sono parte della dimensione performativa che attraversa trasversalmente, riformandole, tutte le arti contemporanee.

Il teatro come luogo istitutivo della rappresentazione non può che essere anche l'agente elettivo per svelare la sua crisi e la sua metamorfosi. La Societas Raffaello Sanzio con Romeo Castellucci ha avuto un ruolo cruciale, nel panorama nazionale e internazionale, nello smantellare l'ordine della rappresentazione, con la decostruzione degli elementi fondanti il codice teatrale convenzionale, e l'apertura a degli stilemi coerenti con la nuova espressività della *performance*. In questo senso, il teatro della Societas sembra rispondere a quel "desiderio di Artaud" che Jaques Derrida nel 1966, anno in cui scrive la Prefazione alla riedizione del *Teatro e il suo doppio*, non vede ancora attuato<sup>4</sup>. In particolare, la messa in scena dell'*Oresteia (una commedia organica?)* e del suo *reenactment* venti anni dopo sono paradigmatici di questa profonda operazione.

<sup>3</sup> Nietzsche 1977, p. 49.

<sup>4</sup> Derrida 1999, p. XXXI.

## 1. Il rovesciamento

Il «caos» provocato dal debutto nel 1995 di quest'opera, diventata oramai pietra miliare della storia del teatro, non è da intendersi solo nel senso letterale del termine<sup>5</sup>. La scena è di certo poco ordinata: ingombra di oggetti, polvere, teli, esseri umani e animali; ma questo caos corrisponde al disordine mentale provocato nello spettatore abituato alla 'classica' messa in scena dell'*Oresteia* di Eschilo. L'operazione di Castellucci in fondo è tanto semplice quanto radicale: il primo atto rivoluzionario possibile per svelare il rimosso dell'idea evolutiva alla base della civiltà occidentale, è rovesciarla, ossia mettere in crisi il modello del percorso eroico dell'uomo emancipatosi dal mito mostrando il suo doppio negato. Smantellare il modello significa distruggere la sua rappresentazione e distruggere l'ordine stesso della rappresentazione che, in un paradigma mimetico, chiede modelli da replicare. Il 'rappresentare': *repraesentare*, che etimologicamente indica il rendere presenti cose passate o lontane, infatti implica sempre un modello da riprodurre, un principio mimetico dove mostrare in se la figura di altri, o fare le veci di altri. La rivoluzione creativa dell'operazione della *Societas* non avviene solo col portare in scena il doppio negato di questo modello, ma anche una sua possibile via di fuga, un'alternativa. A incarnare queste due possibilità sul palco sono due volti del femminile: il femminile rimosso, ossia la Grande Madre, e il femminile liberato, ossia Alice.

L'operazione di 'rovesciamento' attuata con l'*Oresteia* dalla compagnia appare rivelata nella sua completezza con il terzo atto. Quanto visto nei primi due atti, che seguono la scansione della trilogia eschilea, anticipa l'epilogo e si carica definitivamente di senso con il compimento del finale. In scena, a differenza della tragedia di Eschilo, non compaiono le Eumenidi, le Erinni trasformate in benevole: non più figlie della Notte che puliscono il sangue con il sangue, né demoni dalla genealogia totalmente materna ma 'addomesticate', rese innocue dall'assoluzione di Oreste e dall'istituzione dell'ordine giudiziario, il diritto paterno presieduto da Atena. In scena, a incarnarle letteralmente, sono presenti delle non domesticabili vere scimmie; sono «cinque scimmie macaco che si rincorrono: sono le Erinni»<sup>6</sup>. La loro presenza ruba totalmente la scena quando nel terzo atto il gesto di Ermes, che strappa un pezzo centrale del sipario, rivela un buco tondo, una sorta di lanterna magica, «un cerchio illuminato e trasparente» dalla cui «equorea luminescenza» si intravede, davanti alla figura maestosa di Clitemnestra, la gabbia di vetro che contiene le scimmie.

<sup>5</sup> Castellucci 2016a.

<sup>6</sup> Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 140.

In questa stessa gabbia andrà a sedersi poco dopo Oreste, con l'effetto che i corpi, l'umano e il bestiale, si confondono: «i primati assumono pose umane mentre Oreste si confonde tra le membra tese delle scimmie»<sup>7</sup>. La presenza delle scimmie e il comune destino di umanità bestiale sembra un monito all'impossibilità di estirpare le Erinni. L'intimazione di Apollo a lasciare la scena cade nel nulla, l'annuncio di Atena dell'istituzione dello stato di diritto sembra vanificato. Se in Eschilo, le Erinni trasformate in Eumenidi trovano dimora nella *polis* coabitando con Atena, e il terrore (*deinòn*), di cui sono portatrici come un virus, viene incubato a garanzia della salvezza della città, nell'*Oresteia* della Società il terrore sembra essere l'ultima parola, sembra debordare senza essere più tenuto a bada.

Questo epilogo illumina di senso quanto da subito è annunciato in scena, all'inizio dello spettacolo, quando, su di una garza nera che filtra il boccascena, compare la proiezione capovolta di fiamme, le cui punte sono rivolte verso il basso; sono i segnali di fuoco che, nel testo eschileo, annunciano il ritorno di Agamennone ad Argo. «C'è qualcosa di sbagliato in questa apertura di spettacolo» si legge nel testo, qualcosa che preannuncia «la trilogia della violenza»<sup>8</sup>. La lampadina e la testa del cavallo urlante di *Guernica* di Pablo Picasso che calano dall'alto sopra la figura di una giovane donna, vestita di bianco e dai capelli biondi, presente nel primo atto sono da monito alla finalità prioritaria del sacrificio di Ifigenia: l'istituzione dello stato di guerra.

## 2. Il femminile rimosso

Ma la violenza che si vede progressivamente avanzare in scena è diversa, è la violenza del rimosso dell'Occidente, ciò che la civiltà occidentale crede di aver messo a bada, ma che torna ancor più potente come effetto della sua rimozione. È la violenza anzitutto del matriarcato negato, per cui Castellucci dichiara chiaramente che la sua «simpatia» va a Clitemnestra<sup>9</sup>. Il matriarcato torna con la forza di ciò che è stato respinto; la violenza allora trova espressione in scena nella incarnazione di corpi femminili, corpi debordanti, massicci, straripanti di carne. Clitemnestra nell'oscurità tenebrosa di cui è ovattato il primo atto, corrispondente all'*Agamennone*, la prima parte della trilogia, si annuncia con una voce cavernosa, definita «virile»<sup>10</sup>, per poi mostrarsi, in tutta la sua possanza, stesa su di una specie di triclinio, come un'antica ma-

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Ivi, p. 96.

<sup>9</sup> Castellucci 2001, p. 156.

<sup>10</sup> Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 102.

trona. È considerata da Castellucci *Pòtnia*, la ‘grande Signora’, la padrona, colei che ha il potere; il termine, originario del greco miceneo e attribuito a divinità femminili, denuncia le origini matriarcali della cultura che precede la Grecia classica e a cui lo spettacolo vuole rimandare, quella arcaica, pretragica. L’immagine di Clitennestra, leggiamo nel testo, è «quella primitiva e terrorizzante della Venere anatolica»<sup>11</sup>. Clitemnestra, con Cassandra e Elettra appaiono in scena come veneri steatopigie, le veneri paleolitiche legate al culto della Grande Madre, le divinità femminili primordiali venerate in una cultura precedente l’imporsi del patriarcato. Il culto della Grande Madre, come il culto della Madre Terra, presiedeva ai cicli vitali di nascita, morte e rigenerazione propri della natura e del cosmo. Portare questa simbologia in scena significa voler rimandare a tutto quanto esprime la vita nel suo aspetto più radicalmente organico, materico e carnale e, in quanto tale, terribile per una coscienza totalmente rischiarata dalla visione apollinea. Johann J. Bachofen non a caso è un riferimento che torna frequentemente nelle riflessioni della compagnia cesenate sullo spettacolo. Lo studioso svizzero, nella metà del XIX secolo, ha condotto un lavoro pionieristico per gli studi sul matriarcato, ed è stato il primo ad aver messo in questione la presunta eternità del sistema patriarcale<sup>12</sup>. Castellucci si iscrive pienamente nella genealogia che collega Bachofen con Friedrich Hölderlin e Nietzsche, e a molti altri che seguiranno, nell’urgenza di recuperare la Grecia precedente il periodo classico, idealisticamente dominante nella civiltà occidentale. Le origini ctonie, oscure, antinomiche della cultura greca hanno la loro radice nella Grecia arcaica, che Hölderlin per primo ha inteso recuperare, cogliendo la necessità vitale di questa operazione per la cultura occidentale e il soggetto della modernità chiuso in una individualità solipsistica e separato dal mondo. Ha colto gli angusti quanto pericolosi limiti dell’unilateralità logocentrica della ragione e della visione religiosa cristiana e cattolica a essa coerente. Il tragico appello al dionisiaco di Nietzsche non è che l’urlo rivolto all’umanità per l’urgenza di recuperare la salute attraverso la capacità di accogliere i valori perduti di questa Grecia arcaica. In particolare l’arcaico di Clitemnestra della *Societas* vuole rimandare, come si legge dal testo, per gli echi sonori riverberati dalla voce, a remote origini sudamericane, «da Candomblè: l’oscuro rituale degli antenati e degli spiriti praticato a Bahia»<sup>13</sup>. Un culto che in realtà sembra avere origini ancora più lontane, precisamente africane, portato in Brasile

<sup>11</sup> Ivi, p. 111.

<sup>12</sup> Goettner-Abendroth 2013; Bachofen 1988.

<sup>13</sup> Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 102.

da sacerdoti ridotti in schiavitù e ostracizzato dalla Chiesa Cattolica. Anche questa cultura, quindi, un rimosso della civiltà occidentale e, per questo, apparentabile alla Grecia arcaica.

Clitemnestra nell'*Oresteia* della Societas ha il potere e occupa il posto del Re, non diversamente dalla tragedia eschilea. La sua 'voce virile' è in sintonia con il «cuore maschio» che le attribuisce Eschilo<sup>14</sup>, introducendo una variante significativa rispetto alla versione mitica presente nell'*Odissea*. Responsabile dell'assassinio di Agamennone non è tanto Egisto, o la coppia che ha preso il trono dopo la lunga assenza del Re, ma artefice di tutto è lei, Clitemnestra. Egisto è un semplice comprimario sia nella trilogia eschilea che nello spettacolo della Societas, dove, fasciato di cuoio nero dalla testa ai piedi, appare come un condensato di muscolosa forza brutta senza cervello e senza autorevolezza, agli ordini della Regina. Il potere è così destituito dalle sue forme consolidate di rappresentazione per essere dato in mano a chi non lo ha mai avuto.

Ma Clitemnestra è anche *Potnia theron*: Signora degli animali, la materialità di cui è emblema, la carnalità, il suo essere prepotentemente corpo la rende affine agli animali. Essa è bestiale come gli animali che popolano questa *Oresteia* e di frequente altri spettacoli della Societas e di Romeo Castellucci<sup>15</sup>: i due cavalli che compaiono a un certo punto al seguito di Clitemnestra, due asini condotti da Ermes nel secondo atto, le scimmie dell'epilogo. La bestialità, la potenza e presenza fisica animale, contrapposta per antonomasia, assieme alle passioni e ai sensi, al razionalità del *logos*, è parte del regno della Grande Madre, del regno tellurico della materia, dell'organico, della carne e del sangue, tutti elementi che invadono la scena come i corpi delle protagoniste femminili. Le altre presenze femminili in scena, a parte la fugace apparizione della fanciulla vittima sacrificale all'inizio dello spettacolo (a prefigurare l'Alice di cui parla il Corifeo dalle fattezze di coniglio), riproducono il modello anormale di Clitemnestra. Il corpo nudo e massiccio di Cassandra, la sacerdotessa prigioniera di guerra, nonché amante di Agamennone, è strizzato dentro un «parallelepipedo di luce amniotica», una cassa con le pareti di vetro, e da cui escono le sue parole vaticinanti senza senso, «fonemi sparsi, scoppiati, animali». Ugualmente Elettra, in scena nel secondo atto, anche se dall'aspetto meno terrificante, è caratterizzata da una morbida rotondità che fa da contrasto all'evidente anoressia del fratello Oreste, e del suo sodale Pilade. Queste figure, per contrappunto all'oscurità dell'atto precedente, si muovono in uno spazio

<sup>14</sup> Il riferimento è a Aesch. *Ag.* 10-11, alla perifrasi con cui la Guardia indica Clitemnestra.

<sup>15</sup> Sulla presenza animale nel teatro della Societas si veda almeno: Castellucci 2000a, pp. 23-28.

ovattato di bianco; una coltre bianca che ricopre tutte le presenze in scena e vuole significare, come deduciamo dalle dichiarazioni di Castellucci<sup>16</sup>, anche la polvere che ricopre i classici percepiti come vetusti. Qui il maschile, per opposizione al femminile, quando non compare tronfio di stupida prepotenza muscolare, come nel caso di Egisto, è filiforme, impalpabile, espressivo di una fragilità incapace di volere. Infatti Oreste non è in grado di vendicare con le sue proprie mani la morte del padre Agamennone, una inedia simile a quella di Amleto sembra attanagliarlo, e ad agire al suo posto sarà la protesi di un braccio meccanico azionato automaticamente da Apollo, un attore monco di braccia, come le vestigia di una statua antica.

La dimensione meccanica, tecnologica è un'altra componente molto importante nello spettacolo, e attraversa tutte le scene, a cominciare dal primo atto con rumori metallici da «industria pesante», con il suono «sincopato e preciso dei magli delle fabbriche» a far quasi da basso continuo<sup>17</sup>. Cavi elettrici attraversano il palco in tutti i tre gli atti e sembrano alimentare l'energia e la vita dei personaggi che si avvicendano in scena. Il suono sordo del battito di un cuore scandisce le pulsazioni di questa energia, trasmettendo un senso di artificialità. Allo stesso modo il suono di un respiro ne detta il ritmo e fa da contraltare alla matericità della scena fatta di corpo, organi, sangue.

L'altro maschile in scena è la vittima, il Re Agamennone, quella che, impersonata da un attore con sindrome di Down, Castellucci definisce la «vittima per eccellenza» e con «una superiorità irraggiungibile»<sup>18</sup>. Agamennone entra in scena nel primo atto, ma l'entrata trionfale che spetta al Re degli Achei è disattesa dal passo scanzonato con cui si mostra, i movimenti goffi, la voce incerta amplificata da un microfono mal funzionante. Su di una musica tratta da cartoni animati Agamennone danza, si muove facendo «piroette caracollanti» e perde spesso l'equilibrio; poco dopo, con la stessa levità con cui è entrato in scena, esce per lasciare spazio all'entrata di Cassandra, a cui spetta il confronto diretto con Clitemnestra. La morte del Re, seguita da quella di Cassandra, vittima di una mattanza sanguinolenta dentro la vetrina in cui è costretta, sarà evidente poco più avanti, quando Egisto trascinerà ai piedi della Regina un corpo vestito della tunica bianca e la corona di legno dorato indossati da Agamennone. La scelta registica di coinvolgere un attore con sindrome di Down ha un valore drammaturgico fondamentale, e se da un lato contribuisce al ridimensionamento del maschile presentato come

<sup>16</sup> Castellucci 2001.

<sup>17</sup> Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 96.

<sup>18</sup> Castellucci 1995.

minorazione, dall'altro, la minorazione, spesso portata in scena negli spettacoli di Castellucci, è un elemento contro cui la logica eroica e progressista della civiltà occidentale ha imposto il suo potere. Assieme all'ampio spettro del femminile minoritario, l'anormalità è ciò che il logocentrismo uniformizzante del pensiero occidentale ha negato, ponendola in dicotomia con una presunta normalità vincente. Allora questa minorazione di cui è portavoce Agamennone è profondamente solidale al femminile riscattato in scena dalla Società. Disgrazia e difformità, come ha ben visto Gilles Deleuze in riferimento al teatro di 'sottrazione' di Carmelo Bene, sono strumenti della «minorazione», che mette in crisi la rappresentazione del potere e il teatro come organo di tale rappresentazione<sup>19</sup>. Questo spettacolo, come altri della Società e di Castellucci, rientrerebbero allora in quel «processo di minorazione» che, sempre secondo Deleuze, ha accomunato autori come Nietzsche, Antonin Artaud, David Herbert Lawrence, Franz Kafka nel proporre un'alternativa all'ordine della rappresentazione, sempre colluso con il potere e il giudizio, attraverso forme più capaci di esprimere l'esistenza<sup>20</sup>. Forme che, embricate con la vita, sono l'espressione della performatività stessa dell'esistente, quell'«autopresentazione del visibile e del sensibile puri» che Derrida riconosce come alternativa alla rappresentazione nel teatro di Artaud<sup>21</sup>. La rappresentazione che si fa gesto vivo, la materializzazione visuale e plastica della parola sottratta alla logica del discorso.

L'incapacità di intendere e di volere che contraddistingue il maschile come depotenziamento del *logos* è controbilanciata dall'azione meccanica della tecnologia che si sostituisce all'uomo. Lo si è visto nel caso di Oreste, nell'atto della vendetta e nel vuoto di responsabilità che il braccio meccanico va a colmare. Sulla scena la presenza della tecnologia e dell'animalità, per quanto agli antipodi, sono in un rapporto di bilanciamento polare perché accomunate dall'assenza di responsabilità e di volontà. Macchine e animali risultano i principali alleati del femminile, e come afferma Castellucci «instaurano tensioni disumane», «scatenano l'elemento disumano»<sup>22</sup>. Naturale e artificiale sembrano allora trovare una sintesi perfetta, letterale e metaforica, nel capro espiatorio della tragedia, il *tragos*, ossia la carcassa di un montone squarciato – a figurare la vittima sacrificale Agamennone – issata durante il secondo atto al centro del palco. Questa è alimentata artificialmente, come per accanimento terapeutico, da un meccanismo ad aria compressa innestato nel costato dell'animale e col-

<sup>19</sup> Deleuze 2002, pp. 85-113.

<sup>20</sup> Deleuze 1996.

<sup>21</sup> Derrida 1999, p. xvi.

<sup>22</sup> Castellucci 2000b, p. 12.

legato da un tubo alla bocca di Oreste, il figlio che sembra voler riportare in vita il padre. Il suono meccanico del respiro del capro contribuisce alla resa di un ambiente ritmico sonoro tra l'organico e l'artificiale.

La tecnologia, se è l'esito più progredito del principio razionale posto alla base dello sviluppo della civiltà occidentale e fondante la giustizia della *polis*, dall'altro risulta essere la più fedele alleata dei demoni, delle potenze irrazionali che, quando sono rimosse, negate nella loro potenza creativa, diventano pura violenza, si trasformano in mostri incontrollabili, che sfuggendo a quello stesso principio diventano agenti di morte.

### 3. Il femminile liberato

Se Clitemnestra e le altre matrone sono il femminile terrificante come rovescio complementare del maschile dominante, la figura che apre uno spiraglio alla possibilità del femminile liberato dalle maglie della dicotomia logocentrica è Alice di Lewis Carroll.

Questa figura, evocata dalla semplice presenza del Corifeo, il Coniglio bianco in scena dal primo atto, è esplicitamente introdotta nella narrazione e identificata con Ifigenia alla fine dello stesso atto. Con il grembiule-tunica bianco, le orecchie da coniglio, un bastone da anziano per sorreggersi, il Coniglio Corifeo irrompe nella scena nera e si rende riconoscibile come Bianconiglio di Alice da una serie di espressioni ricorrenti: la camminata frettolosa, l'esclamazione «è tardi», il gesto di tirare fuori un orologio da un ipotetico taschino. Al suo seguito è un gruppo di dodici coniglietti di gesso, come classe, o coro, un po' indisciplinato a cui il Maestro Corifeo Coniglio racconta la Tragedia, ossia riporta brani estrapolati da Eschilo, o meglio, dalle traduzioni scolastiche e paludate di Manara Valgimigli e di Ezio Savino. Il riferimento esplicito ad Alice da parte del Corifeo corrisponde a un cambio improvviso del registro narrativo, accompagnato dal pestaggio a cui il povero coniglio è sottoposto da parte di Egisto. Dopo le scene violente delle uccisioni di Agamennone e Cassandra che inondano di sangue il palco, la nuova vittima è appesa a un gancio da macello per le orecchie e malmenata a colpi di manganello. Stordito e sanguinante dopo la violenza subita, il Corifeo riprende a fatica il filo della narrazione recitando però questa volta brani tratti da Carroll, non solo da *Alice nel Paese delle Meraviglie*, e *Alice attraverso lo specchio* ma anche dallo *Jabberwocky* tradotto da Artaud. Più avanti è esplicitata nel testo l'identificazione: «Alice = Ifigenia. La favola di due bambine rapite in una verticalità, nel segno degli animali, nell'antimondo della parola che ora solo lui, il Coniglio, sembra poter restituire. Due favole iniziatiche in un unico destino. Solo la voce

sacrificale della lepre di Ifigenia, o del Coniglio di Alice, può sostenere il peso della parola tragica»<sup>23</sup>.

Ed è dichiarato il riferimento inequivocabile al cambio di registro narrativo provocato dall'apparizione, per quanto fantasmatica, di Alice: «Il testo è così definitivamente deragliato dal Testo»<sup>24</sup>. Questo deragliamento corrisponde più precisamente a una rottura della rappresentazione, resa in scena con un entrare e uscire di Egisto intento a malmenare il Coniglio dai confini tracciati dalla garza nera che separa lo spazio tra gli spettatori e lo spettacolo. Egisto infrange il «tabù del velo», provocando uno «spegnimento temporaneo della rappresentazione» in cui tutto sembra immobilizzarsi. Questo attraversare i veli, corrispondente alla rottura della rappresentazione, sembra coincidere anche con l'atto di prendere il potere, infatti Egisto si incorona portando sul capo un grosso anello di ferro. E quando riattraversa il velo per tornare nella rappresentazione si sveste della corona; «(è valida solo aldiquà? Da questa parte?)»<sup>25</sup>: è la domanda che si legge nel testo. Il rapporto tra velo e rappresentazione torna di frequente nello spettacolo, come frequente, nelle opere di Castellucci, è l'uso delle garze. Dalla garza nera su cui è proiettata rovesciata la fiamma all'inizio dello spettacolo, alla garza attraversata da Egisto verso fine del primo atto, alla garza bianca che filtra squarciata la scena candida del secondo atto, al sipario che si apre sul terzo atto: un «nylon nero» che dopo «un tulle scuro, appare come la pelle squamosa del fianco enorme di un animale abissale»<sup>26</sup>.

Ma quello che si comprende è soprattutto il rapporto tra rappresentazione e potere, la rappresentazione evidentemente può essere al servizio del potere o destituirlo. Alice è una figura della trasgressione, della distruzione. Come il femminile ctonio impersonato dalle matrone Clitemnestra, Cassandra, Elettra, anch'essa, in forma diversa, è una figura della 'regressione', un'anima che sfugge alle logiche dicotomiche, binarie, del pensiero logocentrico occidentale. Come Ifigenia vive una sorta di 'catabasi', una discesa nel regno dei morti, per Alice la caduta in un mondo fantastico è la scoperta di un mondo altro, un mondo che mette in crisi il principio su cui si è costruito l'ordine della rappresentazione. Alice non a caso è una figura cardine in *Logique du sens* (1969) di Deleuze, il filosofo della decostruzione della «filosofia della rappresentazione», come ha ben osservato Michel Foucault, decrittando nel pensiero deleuziano l'impianto di un «*theatrum philosophicum*»<sup>27</sup>. Alice è la figura femminile della differenza,

<sup>23</sup> Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 116

<sup>24</sup> Ivi, p.119.

<sup>25</sup> Ivi p. 115.

<sup>26</sup> Ivi p. 137.

<sup>27</sup> Deleuze 1975; Foucault 1997, pp. 54-74.

un principio anarchico, una figura che mette in moto, che apre il pensiero al divenire, dove contro la filosofia dell'identità univoca l'essere può essere il non essere, dove una cosa si accompagna al suo contrario. Le sue avventure, ci spiega il filosofo, sono i paradossi alla radice di ogni senso; questi paradossi minano il «senso unico» come «assegnazione di identità fisse»<sup>28</sup> e aprono alla filosofia del divenire, il cui organo è il corpo, perché il nuovo orizzonte di senso è l'aderenza alla vita, e non mimeticamente a un modello supremo che detta legge, e che deve essere riprodotto nella rappresentazione. Il corpo, come aveva ben visto Artaud, che non a caso è citato nello spettacolo della *Societas* proprio in riferimento ad Alice, detta l'ordine del nuovo «sistema fisico della crudeltà», che, come riconosce Deleuze, è stato storicamente negato nella società occidentale dalla «dottrina teleologica del giudizio»<sup>29</sup>: la dottrina che ha origine nell'istituzione del tribunale, magistralmente prefigurato nella tragedia eschilea. Il «sistema fisico della crudeltà» presiede le regole della vita, dell'esistenza, dove la verità ultima del corpo pretende che bene e male siano inguaribilmente commisti. Il limite della rappresentazione, lo spiega Derrida acuto lettore di Artaud, è «la vita in ciò che ha di irrappresentabile», perciò «il teatro della crudeltà non è una rappresentazione»<sup>30</sup>.

Il cadere di Alice attraverso uno specchio in un mondo 'altro' da quello da cui proviene, mette in discussione i capisaldi su cui è vincolato l'ordine razionale del discorso, fa saltare il principio di identità e non contraddizione, di causa ed effetto, la divisione tra soggetto e oggetto, che il pensiero occidentale ha storicamente generato e consolidato.

Alice introduce a un mondo metamorfico, che vive delle continue trasformazioni delle forme e del senso, un mondo non logico, ambiguo, ambivalente, dove gli opposti sono compresenti, dove tutto e il contrario di tutto è possibile, dove letterale e simbolico sono inseparabili. Un mondo governato dal divenire, da azioni, da eventi, un mondo dove vige un ordine non tanto rappresentativo, che pretende un modello ideale da replicare e rispettare, ma performativo, che vive delle dinamiche attive, dei contatti, di quelle che Karen Barad definisce «intra-azioni» tra tutti i corpi che lo popolano<sup>31</sup>. Il divenire è quanto la cultura occidentale ha cercato storicamente di negare, di sopprimere dietro l'individuazione delle definizioni logiche e univoca di senso, dell'affermazione dell'identità non mobile, ma fissa e inequivocabile. Il regno del divenire è il mondo sensibile, il continuo fluire indeterminato, dove nulla permane stabilmente, ma

<sup>28</sup> Deleuze 1975, p. 11.

<sup>29</sup> Deleuze 1996, p. 168

<sup>30</sup> Derrida 1999, p. IX.

<sup>31</sup> Sul rapporto tra 'rappresentazionismo' e 'performatività' si rimanda Barad 2017.

tutto si trasforma, in un continuo oscillare della percezione sensibile nell'indeterminatezza del molteplice. L'identità non contraddittoria, che il divenire mette in crisi, è alle origini del pensiero filosofico, della domanda che cerca la stabilità della cosa in sé dietro la mutevolezza dei fenomeni.

Alice, come l'ha vista Gianni Celati, è «una figura di movimento»: ripensata nella temperie universitaria dell'irrequieto '77 bolognese, è assolutamente «disambientata», nel suo spaesamento e perdita d'identità, ma per questo figura nuova, energia creativa foriera di nuove forme<sup>32</sup>. E però Alice è parte del mondo, della vita; come riconosce Pietro Citati, Alice «appartiene saldamente e interamente al mondo che noi abitiamo», «nessuna creatura è più terrestre di lei, e possiede come lei 'lo spirito della realtà'»<sup>33</sup>. Carroll, sempre secondo Citati, non si affida alle pericolose invenzioni della fantasia pura ma parte dai dati della lingua e della tradizione per combinarli, variarli, assemblarli in modo inedito. Allo stesso modo, secondo Castellucci, Alice è cruciale per la «fondazione di un altro mondo possibile, di un altro linguaggio aderente con le cose, al corpo...»<sup>34</sup>. Alice è tramite all'indifferenziato che ha conquistato la legittimità dell'alterità, e per una civiltà fondata sul principio rigido dell'identità, significa il massimo della violenza, ma è anche custode di un sapere nascosto, di un'alternativa creativa. In questo senso se è una figura di rottura dell'ordine della rappresentazione che ha dominato la cultura occidentale, è però una figura inaugurale di nuove forme.

#### 4. *Orestea reenacted*

L'intento di messa in crisi del principio identitario dominante la cultura occidentale attraverso la destrutturazione della rappresentazione operato dallo spettacolo della Societas trova una ulteriore espressione nel suo *reenactment* a Parigi nel 2015, venti anni dopo il suo debutto a Prato. Lo spettacolo è presentato nella capitale francese in occasione del Festival d'Automne à Paris, e in particolare del *Portrait Romeo Castellucci* dedicato al regista, con la messa in scena di tre opere legate al tema del tragico: la ripresa di *Ödipus der Tyrann* da Sofocle/Friedrich Hölderlin, debuttato nel marzo dello stesso anno alla Schaubühne di Berlino, la prima assoluta di *Le metope del Partenone*, e la ripresa dell'*Orestea (una commedia organica?)*. A Parigi l'opera è riproposta fondamentalmente invariata, se non rispetto al suono, essendo le tracce originali perdute, e la presenza di un nuovo corpo attoriale, ad eccezione di Cassandra,

<sup>32</sup> Celati 1978.

<sup>33</sup> Citati 2009.

<sup>34</sup> Castellucci 2000b.

sempre interpretata da Nicoletta Magalotti, e Agamennone, sempre interpretato da Loris Comandini. Lo spettacolo in quanto tale può essere definito un *reenactment*: la stessa forma, lo stesso contenuto in un contesto spazio temporale totalmente differente<sup>35</sup>. Castellucci non interviene nuovamente nella messa in scena anche perché prende le distanze dallo spettacolo presentato nel 1995 dalla compagnia da cui nel frattempo si è reso artisticamente indipendente. A distanza di venti anni l'opera ha acquisito una sua autonomia, è considerata dal regista come qualcosa che non gli appartiene più, la definisce una «pietra trovata in terra e raccolta», un «oggetto ignoto», «fatto e gettato da un uomo sconosciuto, una vita fa», e dichiara che rimetterla in scena «è stato come lavorare con fantasmi»<sup>36</sup>.

L'opera è invariata ma ciò che cambia radicalmente è il contesto in cui viene a trovarsi, contesto che, nell'analisi di uno spettacolo non può più essere ignorato, mettendo in crisi la secolare idea di autonomia presunta dell'opera d'arte. Nel 1995, in Italia, *Oresteia (una commedia organica?)* costituiva un'opera di rottura con il teatro tradizionale legato al repertorio, e come nuova produzione della Società contribuiva a definire lo stile, la postura della compagnia nel panorama nazionale. Una postura che ha da subito dimostrato un'impronta marcatamente performativa. Inoltre, a uno sguardo retrospettivo, non può passare inosservata la cogenza di un'opera così corrosiva nei confronti del potere giudiziario con il sentimento di profonda disillusione che dall'inizio degli anni Novanta si respirava in Italia al riguardo. Il 1992 è infatti l'anno in cui Giovanni Falcone e Paolo Borsellino persero brutalmente la vita nelle stragi di Cosa Nostra. Il sistema corrotto di Tangentopoli scoperchiato dall'azione di Mani Pulite e la furia vendicativa della mafia non possono non aver stravolto la fede nell'ideale di giustizia di un paese convintamente civile e in corsa per il progresso. Ma nel dicembre 2015, a Parigi, il contesto è cambiato, è internazionale e profondamente traumatizzato dagli attacchi terroristici rivendicati dalla milizia armata dell'IS (l'autoproclamato Stato Islamico in Iraq e Siria) che il 13 novembre hanno messo in ginocchio la città. L'*Oresteia* di Castellucci entra in dialogo con questa tragica realtà; ci si trova di fronte alla messa in scena della tragedia – o, coerentemente con quanto argomentato sopra, alla crisi della sua rappresentazione – nel luogo dove è avvenuta realmente la tragedia. Si crea allora una collisione, un contatto foriero di nuovo senso tra ciò che è stato – lo spettacolo confezionato venti anni prima – e l'ora, *l'hic et nunc*, la temperie di quell'eccezionale frangente storico. La ripetizione

<sup>35</sup> Sacco 2016.

<sup>36</sup> Castellucci 2016b.

dell'identico nella performatività del *reenactment* conferma l'impossibilità di ribadire l'identità; il teatro, come ci insegna Artaud, «è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non lo si ricomincia due volte»<sup>37</sup>, ma ci dice anche il suo destino di differenziazione, come ben argomentato da Derrida rispetto al concetto di «iterazione»<sup>38</sup>.

Nella coincidenza di forma artistica e contesto, non solo è ribadita l'unicità e irripetibilità dell'evento scatenato dalla messa in scena che, per quanto 'identica' alla versione del 1995, crea una peculiare relazione di unicità con la realtà circostante con cui entra in contatto, ma il suo significato – la crisi della rappresentazione – è ulteriormente amplificato, e questo avviene indipendentemente dalla volontà del regista.

In un gioco di riflessi speculari tra l'allora – lo sfondo tragico delle origini cultura occidentale portato sulla scena – e il presente storico, si crea quella che Walter Benjamin ha definito l'«ora di conoscibilità (*Jetzt der Erkennbarkeit*)»<sup>39</sup>, quella costellazione di senso che procede di pari passo all'immagine dialettica. La violenza che Castellucci porta in scena entra in profonda risonanza con quella palpabile dal pubblico traumatizzato di Parigi a poco meno di un mese dalle esplosioni, e dalle sparatorie che hanno investito diversi luoghi della città.

Gli attacchi terroristici a Parigi hanno infatti reso evidente quanto si sapeva già ma si tendeva a rimuovere: una guerra mondiale in corso lungo l'asse nord-sud, tra l'Europa e il Mediterraneo, e combattuta quotidianamente nella parte del mondo che l'Occidente civilizzato per lo più ignora. Gli attacchi terroristici, come anche nel 2001 l'attacco alle torri gemelle a New York, sono la ferita inferta all'Occidente dal mondo che questo stesso Occidente ha rimosso, cancellato, sfruttato, dominato, colonizzato, relegandolo a 'Terzo Mondo'. Come ha ben visto Heiner Müller, il terrorismo è una conseguenza di un umanesimo degenerato, dove gli ideali di razionalità e giustizia si sono degradati e contraddetti nel corso della storia. Il terrorismo è l'esito della sproporzione tra le due parti del mondo, il cui destino è legato oramai inguaribilmente alle sorti del cosiddetto Terzo Mondo<sup>40</sup>. Anche questa parte di mondo dimenticato evidentemente chiede di essere 'integrato' come il femminile e tutto quanto il femminile per estensione può includere.

La violenza che nel dicembre 2015 aleggia in scena all'Odéon fa da monito a una tragica consapevolezza: le Eumenidi si sono ritirate dalla scena per dare nuovamente spazio alle Erinni, al sangue che chiama sangue, al desiderio di

<sup>37</sup> Artaud 1999, p. 192.

<sup>38</sup> Derrida 1997.

<sup>39</sup> Benjamin 2006, p. 123.

<sup>40</sup> Müller 1994, pp. 65-86.

vendetta, che Oriente e Occidente cercano ancora di soddisfare vicendevolmente.

A venti anni di distanza, lo spettacolo della Società, nella proposta originale di distruzione di codici consolidati e anticipazione di nuove forme e contenuti, riverbera un senso del destino dell'Occidente che aveva prefigurato ermeticamente nel 1995, e si rende ulteriormente comprensibile come solo le opere capaci di entrare profondamente in dialogo con il tempo che le attraversa possono fare.

### Bibliografia

- AA.VV. 1995, *Patalogo diciotto. Annuario 1995 dello spettacolo. Teatro*, Milano.
- ARTAUD A. 1999, *Il teatro e il suo doppio*, Torino (ed. or., *Le Théâtre et son double*, Paris 1964).
- BACHOFEN J. J. 1988, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino, I-II (ed. or., *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart 1861).
- BARAD K. 2017, *Performatività della natura, quanto e queer*, Pisa.
- BELTRAMETTI A. 2008, *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo*, «Storia delle donne» IV, pp. 47-69.
- BENJAMIN W. 2006, *Tesi di filosofia della storia*, in R. SOLMI (a cura di), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, pp. 75-86.
- CASTELLUCCI R. 1995, *Intervista*, a cura di O. PISCITELLI, «La Stampa», 6 aprile.
- CASTELLUCCI R. 2000a, *The Animal Being on Stage*, «Performance Research» V 2, *On Animals*, pp. 23-28.
- CASTELLUCCI R. 2000b, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, a cura di F. QUADRI, «La porta aperta: bimestrale del teatro di Roma», gennaio/febbraio, pp. 9-32.
- CASTELLUCCI R. 2001, *L'Oresteia attraverso lo specchio*, in R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, C. CASTELLUCCI, *Epoepa della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, pp. 156-158.
- CASTELLUCCI R., GUIDI C., CASTELLUCCI C. 2001, *Epoepa della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano.
- CASTELLUCCI R. 2016a, *Intervista*, a cura di C. PIRRI, foglio di sala per lo spettacolo RomaEuropa Festival 2016, Teatro Argentina, spettacolo 4-6 ottobre 2016.
- CASTELLUCCI R. 2016b, *Il silenzio dell'eroe*. Intervista di A. BANDETTINI, «la Repubblica», 29 settembre.
- CITATI P. 2009, *Peter Pan il bambino magico figlio di Alice*, «la Repubblica», 6 marzo.
- CELATI G. (a cura di) 1978, *Collettivo A/Dams, Alice disambientata. Materiali (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Milano.
- DELEUZE G. 1975, *Logica del senso*, Milano 1975 (ed. or., *Logique du sens*, Paris 1969).
- DELEUZE G. 1996, *Per farla finita col giudizio*, in Id., *Critica e clinica*, Milano, pp. 165-176 (ed. or., *Critique et clinique*, Paris 1993).

- DELEUZE G. 2002, *Un manifesto di meno*, in C. BENE, G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Macerata, pp. 85-113 (ed. or., *Superpositions*, Paris 1979).
- DE MARINIS M. 2017, *Il "teatro elementale" di Romeo Castellucci*, in Id., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma.
- DERRIDA J. 1997, *Firma, Evento, Contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, Torino (ed. or., *Marges de la philosophie*, Paris 1972).
- DERRIDA J. 1999, *Prefazione*, in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, pp. VII-XXXV (ed. or., *Le Théâtre et son double*, Paris 1964).
- DI MATTEO P. (a cura di) 2015, *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli.
- FERRARESI R. 2016, Focus 2 | *Oresteia della Societas Raffaello Sanzio (2016-1995)*, «Culture Teatrali», URL <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/focus-dicembre-2016-orestea-della-societas-raffaello-sanzio-2016-1995/>.
- FOUCAULT M. 1997, *Theatrum Philosophicum*, «aut aut» CCLXXVII-CCLXXVIII, pp. 54-74.
- GOETTNER-ABENDROTH H. 2013, *Le società matriarcali. Studi sulle culture indigene del mondo*, Roma.
- LEHMANN H.-T. [2014] 2016, *Tragedy and Dramatic theatre*, New York.
- MÜLLER H. 1994, *Credo nel conflitto, in nient'altro. Il dramma, la prosa, Filottete e il muro tra Est e Ovest*, intervista di S. LOTRINGER, in Id., *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, Milano, pp. 65-86 (ed. or., *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main 1991).
- NIETZSCHE F. 1977, *La nascita della tragedia*, Milano (ed. or., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872).
- PONTE DI PINO O. 2013, *Il teatro di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio*, Milano.
- SACCO D. 2016, *La Jetztzeit del teatro: l'Oresteia della Societas Raffaello Sanzio / Romeo Castellucci venti anni dopo*, «Biblioteca Teatrale» CXIX-CXX, pp. 65-84.
- SACCO D. 2017, *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della rappresentazione*, «Materiali di Estetica» IV 1, pp. 357-368.
- SACCO D. 2018, *Oresteia (una commedia organica?) da Eschilo Societas Raffaello Sanzio/ Romeo Castellucci*, in Ead., *Tragico contemporaneo*, Roma, pp. 13-32.
- SEMENOWICZ D. [2013] 2016, *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, from Word to Image, from Symbol to Allegory*, New York.
- TEDESCO S. (a cura di) 2018, *Romeo Castellucci: estetica. Esperienza teatrale, tragedia, dramma musicale*, Milano.
- VALENTINI V. 1997, *L'Oresteia della Societas Raffaello Sanzio*, «Biblioteca Teatrale» XLII, pp. 35-46.