

L'ira nel corpo. La Clitennestra postdrammatica della Societas Raffaello Sanzio

Daniela Palmeri

Università Autonoma di Barcellona

ABSTRACT: This essay aims to analyze the *Oresteia* of Societas Raffaello Sanzio, staged in 1995 in Prato. It is an original and provocative rewriting, which proposes a new vision of the figure of Clytemnestra focusing on the mother's anger. According to director Romeo Castellucci, the *Oresteia* matricide is unfair and documents the bloody beginning of Western democracy. This paper examines the figure of Clytemnestra from an interdisciplinary perspective, which involves gender studies, psychoanalysis and the theory of postdramatic theatre. The research is based on the studies on contemporary theatre by Hans-Thies Lehmann (2010) and Erika Fisher-Lichte (2016), and also on the psychoanalytic theory of abjection, developed by Julia Kristeva (2006). The analysis shows that Clytemnestra's anger manifests itself through an abject body, which must be expelled from the community, as it threatens the social and political order, and, also, the gender hierarchies.

1. Introduzione.

Corre l'anno 1995 quando la Societas Raffaello Sanzio, compagnia di teatro sperimentale e postdrammatico, rappresenta presso il Fabbricone di Prato una riscrittura dell'*Oresteia* dirompente, visionaria e onirica, nella quale propone una nuova visione della figura di Clitennestra¹. Il presente saggio ha l'obiettivo di analizzare proprio l'ira espressa attraverso il corpo di Clitennestra, nella messa in scena di Romeo Castellucci, regista della Societas.

¹ Nel 2015 la Societas riallestisce l'*Oresteia* su commissione del Festival d'Automne à Paris e nel 2016 la presenta anche nel Teatro Argentina di Roma. Per un'analisi dello spettacolo del 2016 in relazione all'originale del 1995, rimando al *focus* di Ferraresi 2016.

Sicuramente l'*Oresteia* di Eschilo è fra le tragedie più riscritte in Italia e costituisce ancora oggi un complesso campo di analisi in cui vengono rappresentati conflitti fondamentali (femminile/maschile, genitori/figli, *pathos/logos*, *eros/thanatos*, giustizia/colpa)². In un certo senso, la trilogia eschilea, che include *Agamennone*, *Le Coefore* e *Le Eumenidi*, ha come protagonista l'ira. Proprio tale emozione, vissuta in maniera esclusiva, provoca sia l'omicidio di Agamennone da parte di Clitennestra sia il matricidio da parte di Oreste e, infine, la persecuzione di questi da parte delle Erinni, che rivendicano la giustizia in nome della madre. Alla fine della trilogia, quasi *ex abrupto*, trionfa la giustizia olimpica di Atena, la quale convince l'Areopago dell'innocenza di Oreste e, di conseguenza, le Erinni cessano di tormentare il matricida. Tuttavia, anche se Eschilo celebra il passaggio da una società arcaica a una democratica basata sulle leggi, il lieto fine è stato da sempre oggetto di un complesso dibattito e ha generato letture di vario tipo: politiche, sociali, antropologiche, filosofiche, femministe e psicoanalitiche³. In queste pagine, mi centro solo sulla visione proposta della Società, che rivela molte connessioni con la psicoanalisi e con il femminismo. Secondo Castellucci, il matricidio dell'*Oresteia* è ingiusto e documenta l'inizio sanguinario della democrazia occidentale, che rinnega la madre. La storia degli Atridi viene definita come «la tragedia più violenta che sia mai stata partorita da mente umana» (Castellucci 2001b, p. 95). Inoltre, il regista dichiara apertamente:

È stato come leggerla dal punto di vista materiale e, in questo senso, a rovescio, cioè secondo il punto di vista invertito dell'ordine che sta cedendo; dell'ordine che stava prima all'inizio; dell'ordine matriarcale. In una parola: io sto con Clitennestra (Castellucci 2001a, p. 158).

Proprio in virtù di tali considerazioni, questa ricerca ha l'obiettivo di analizzare il personaggio di Clitennestra a partire da una prospettiva incrociata, che coinvolge studi di genere, psicoanalisi e teoria del teatro postdrammatico. Da una parte, prende in considerazione gli studi di Hans-Thies Lehmann (2010) e di Erika Fisher-Lichte (2016) per indagare come l'ira si esprima mediante una nuova estetica. Dall'altra, si appoggia al femminismo di Luce Irigaray (1989) e pure alla teoria dell'abiezione, elaborata da Julia Kristeva (2006), così da rendere più evidente come la Clitennestra di Castellucci rappresenti proprio un corpo femminile irato e abietto, che deve essere espulso dalla comunità poiché minaccia l'ordine sociale e politico e le gerarchie di genere.

² Per un approfondimento sulla presenza dell'*Oresteia* in Italia, si veda Bierl 2004, pp. 111-149. Rispetto alla bibliografia sulla riscrittura dell'*Oresteia* dall'antichità a oggi, si veda Macintosh et al. 2005.

³ Per un'introduzione all'*Oresteia* di Eschilo e alle varie interpretazioni, si veda Di Benedetto 2006.

2. La Societas Raffaello Sanzio e la riflessione sul tragico.

La Societas Raffaello Sanzio nasce a Cesena nel 1981 dalla collaborazione fra i fratelli Romeo e Claudia Castellucci, Chiara e Paolo Guidi. Il nome allude fin da subito alla vocazione artistica della compagnia, per la quale la componente estetica ha un peso rilevante. Inoltre, la compagnia si definisce «iconoclasta»: non rinnega le icone del nostro immaginario culturale, bensì lavora su di esse per decostruirle (Castellucci 2001, p. 288).

Nel saggio *Estetica del performativo* Erika Fisher-Lichte (2016) esamina i cambiamenti che hanno avuto luogo sulla scena contemporanea a partire dalla svolta performativa che irrompe nel mondo delle arti già negli anni Sessanta. Fisher-Lichte (2016, p. 147) parla di *embodiment*, tradotto in italiano con «incarnazione», per spiegare l'enfasi sulla corporeità⁴. Il concetto di *embodiment* permette di superare il dualismo cartesiano e di riprendere l'approccio fenomenologico al corpo teorizzato da Merleau-Ponty. Secondo Fisher-Lichte (2016, p. 151), il caso della Societas è esemplare per l'uso di «corpi mostruosi, sfigurati, anzi "dannati", corpi che sembrano tolti di peso da un paesaggio infernale bruegeliano». Insomma, corpi che provocano orrore e disgusto. E, in effetti, proprio l'uso di una singolare *physis* è un tratto caratteristico della Societas: il corpo portato al limite e radicalizzato funziona non come significante, ma come significato in sé.

La centralità del fisico viene analizzata anche da Hans Thies Lehmann (2010, pp. 95-97) come una delle caratteristiche fondamentali del teatro postdrammatico, in riferimento anche alla drammaturgia di Castellucci. D'altronde, la Societas utilizza varie strategie postdrammatiche quali il rifiuto della rappresentazione mimetica e della supremazia del testo scritto, l'irruzione del reale, la non-gerarchizzazione dei segni, la densità del linguaggio scenico e la drammaturgia visuale (Lehmann 2010, pp. 86-104). Castellucci abbandona la visione testocentrica, nella quale il personaggio vive un rapporto di identità e di identificazione con le emozioni, a favore di una visione decostruita e frammentata della psicologia, che si manifesta attraverso la dimensione corporea.

Sarebbe impossibile, nello spazio ridotto di queste pagine, rendere conto di tutti i temi sviluppati nella teatrografia sanziana⁵; tuttavia, mi soffermerò sul senso del tragico così da poter contestualizzare e comprendere meglio la Clitennestra contemporanea.

Dopo l'esordio postmoderno e iconoclasta, durante gli anni Novanta la

⁴ Secondo Fisher Lichte 2016, p.147, «incarnare significa qui portare a manifestazione, con e attraverso il corpo, qualcosa che esiste solo per mezzo del corpo».

⁵ Rispetto alla bibliografia critica sulla Societas, si vedano Chinzari e Ruffini 2000; Ponte di Pino 2002 e Valentini 2007.

Societas inizia una fase di riscrittura dei classici, che vengono raccolti nel volume *Epoepa della polvere* (Castellucci et al. 2001)⁶. In questa fase si sviluppa una riflessione sul classico, e anche sulla tragedia. La riflessione sul tragico converge anche in un ciclo di undici episodi intitolato *Tragedia Endogonidia* (2002-2004). Nel libro che racchiude questo ciclo «endogonico», *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Castellucci riflette sull'impossibilità della tragedia nella contemporaneità e spiega:

Nous partirons de ce fait: une authentique fondation de la tragédie est impossible aujourd'hui. [...] Rédemption, *pathos* et *ethos* sont de mots inaccessibles, tombés dans la plus froide des abstractions (Castellucci 2008, p. 13).

Tali parole sanciscono l'impossibilità della tragedia nel mondo attuale, giacché *pathos* ed *ethos* sono termini impenetrabili, dal momento che appartengono all'astrazione e non alla realtà. L'irrealizzabilità del tragico è una conseguenza della fine del *pathei mathos* e dimostra che la sofferenza non conduce più alla coscienza e alla conoscenza.

Se *pathos* ed *ethos* sono termini oscuri, che valore assumono allora le emozioni? Bisogna ricordare che nel teatro tragico le emozioni giungono, all'interno di un processo in crescendo, a un punto culminante, che conduce quindi a una catarsi, una purificazione. Invece, nel teatro contemporaneo non esiste più la *fabula*, bensì momenti, residui, tracce di quella che era una storia e che adesso è andata incontro a un processo di dissoluzione. Nell'epoca contemporanea, l'obsolescenza del tragico si esprime, quindi, mediante l'impossibilità di identificazione e redenzione. Castellucci si rifà esplicitamente al saggio di Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, nel quale si rifiuta il concetto di catarsi aristotelica tramite un *non liquet* (Castellucci 2001c, p. 145). Per il filosofo tedesco, il dramma non può essere catartico perché non conduce al superamento dialettico del dolore e, peraltro, la tragedia greca ha una tendenza implicita verso il comico evidente nel dramma satirico. Dunque non è un caso che Castellucci intitolò proprio la sua opera «una commedia organica», alludendo all'implosione grottesca del tragico nella contemporaneità.

3. Dalla parte di Clitemnestra.

È ben risaputo che la figura di Clitemnestra concentra su di sé varie polarità: maternità e matricidio, vita e morte, privato e politico⁷. È madre e amante, tradi-

⁶ Si tratta di cinque spettacoli messi in scena dal 1992 al 1999: *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*; *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*; *Orestea (una commedia organica?)*; *Giulio Cesare* e *Genesi. From the museum of the sleep*.

⁷ Sulla figura di Clitemnestra, si veda MacEwen 1990. In un'ottica di genere, un altro saggio

ta e traditrice, assassina e assassinata, vittima e carnefice. Se è vero che le donne tragiche sono trasgressive e perturbanti, forse Clitennestra lo è più di qualsiasi altra figura, come afferma Hall:

It is another tragedian's Clytemnestra, in Aeschylus' *Agamemnon*, who is arguably the most transgressive woman in extant tragedy. She has committed adultery, murders Agamemnon and Cassandra, and aspires to political power (Hall 2001, p. 107).

Clitennestra è la madre atipica che deve essere espulsa per far sì che in città venga ristabilito l'ordine patriarcale.

Già a partire da Bachofen, l'*Oresteia* costituisce la prova che nell'antichità sia esistito il matriarcato e che il matricidio segni il terribile inizio del patriarcato. Una tale lettura è stata fonte di ispirazione per molte femministe, fra le quali la psicanalista Luce Irigaray (1989)⁸. Mi sembra fondamentale riprendere la teoria femminista perché pone l'accento sulle emozioni, cerca di decostruire la rimozione del femminile e, dunque, recupera l'ira di Clitennestra.

Secondo Luce Irigaray, l'*Oresteia* costituisce un caso esemplare per riflettere sulla violenza implicita nel patriarcato che si esprime nell'uccisione di Clitennestra:

Il matricidio diviene necessario al patriarcato perché la madre deve restare interdotta, esclusa. Il padre interdice il corpo a corpo con la madre (Irigaray 1989, p. 25).

Per Irigaray, dunque, bisogna ridare forza alla figura della madre e «renderle il diritto alla parola e talvolta al grido e alla collera» (Irigaray 1989, p. 29). Anche se Castellucci non cita direttamente nessuna pensatrice femminista, la sua Clitennestra rivela una certa affinità di fondo con il discorso di genere, come ben si nota dal motto «io sto dalla parte di Clitennestra» (Castellucci 2001a, p. 158). In un'intervista, Castellucci afferma anche che:

Cercavamo il colmo della durezza e insieme il senso di mattatoio che convive accanto al rituale sacerdotale dell'azione. Volevamo un incontro feroce con questa famiglia in piena faida e questa tragedia che segna il passaggio dal regime gineocratico e matriarcale di Clitennestra, Cassandra ed Elettra al nuovo ordinamento sociale e simbolico, l'ingresso nel maschile e nel linguaggio, il patriarcale, l'apollineo (Castellucci 1995a, p. 12).

fondamentale è anche Zeitlin 1996, che mette a fuoco le dinamiche misogine presenti nel mito classico.

⁸ Sono innumerevoli le scrittrici che riprendono l'*Oresteia*, a partire da una visione femminista del mito. Nell'ambito della drammaturgia italiana, si veda per esempio la figura di Clitennestra di Dacia Maraini 2000, che ben incarna la controcultura femminista.

Pertanto, la Società ricostruisce una genealogia femminile nella quale, nonostante l'antica rivalità tramandata dal mito, colloca insieme Clitennestra, Cassandra ed Elettra con l'obiettivo di recuperare la linea matriarcale.

4. *Orestea (una commedia organica?).*

Nell'analisi della riscrittura, mi baso sull'analisi dello spettacolo (Castellucci 1995b), sul testo drammaturgico (Castellucci 2001b)⁹, sul programma di sala (Castellucci 2001c) e anche su un testo critico (Castellucci 2001a). I personaggi principali sono: la Scolta, il Coniglio Corifeo, il Coro di gesso, Egisto, Clitennestra, Cassandra, l'Araldo, Agamennone, Oreste, Pilade, Elettra, Ermes, Apollo, la Pizia, Atena e le Erinni¹⁰.

Mediante una sofisticata operazione intertestuale, Castellucci unisce in maniera originale e inedita la tragedia di Eschilo e i due testi di Lewis Carroll, *Alice Nel Paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo specchio*, letti attraverso il prisma del teatro della crudeltà di Artaud: «da Eschilo a Carroll, da Carroll ad Artaud, e da Artaud al silenzio» (Castellucci 2001a, p. 157)¹¹. Un filo conduttore artaudiano attraversa l'*Orestea* e anche tutta la produzione della Società. Secondo Artaud, il teatro «sprigiona forze terribili sulla scena» (Artaud 1968, p. 204); e così, Castellucci si fa portavoce del provocatore e geniale drammaturgo francese e allestisce un vero e proprio teatro della crudeltà, nel quale tragedia e fiaba si fondono.

In linea con la trilogia eschilea, la riscrittura sanziana si compone di tre atti nei quali si sviluppano le vicende.

4.1. Atto primo: *Agamennone*.

Il primo atto, il più lungo dei tre, comincia al buio, con un battito cardiaco di sottofondo. Il Corifeo, attore vestito da coniglio, con delle orecchie giganti, funge da narratore e cerca di dare una lezione sul tragico a un coro rappresentato da conigli di gesso. Fra i primi riferimenti alla trilogia greca emerge il sacrificio di Ifigenia, incarnata da una giovane ragazza. Allo stesso tempo, Ifigenia viene vista come una sorta di Alice in quanto simbolo dell'infanzia.

⁹ Rispetto alla drammaturgia, Castellucci utilizza due traduzioni dell'*Orestea*, una letteraria e l'altra scolastica: «Per l'*Orestea* ho adottato le traduzioni di M. Valgimigli e Savino, perché erano quelle che più si avvicinavano all'idea infantilmente scolastica che avevo sul teatro di Atene» (Castellucci 2001a, p. 156). Pertanto Castellucci non segue la traduzione attualizzante di Pasolini, perché non è sua intenzione democratizzare il testo greco.

¹⁰ Gli attori sono, in ordine alfabetico, Claudia Castellucci, Loris Comandini, Giuseppe Furnari, Paolo Giudici, Enzo Lazzarini, Nicoletta Magalotti, Leone Monteduro, Carlotta Piras, Franco Pistoni, Fiorella Tommasini, Giovanni Vella, Silvano Voltolina. Non tutti sono attori professionisti.

¹¹ Per un'analisi di questa riscrittura si vedano Valentini 1997 e Palmeri 2013, pp. 134-153.

Subito dopo la scomparsa di Ifigenia, entra in scena Clitennestra. Con tale espediente si vuole mettere in evidenza fin da subito l'importanza della relazione madre/figlia: Clitennestra è lì perché Ifigenia non c'è più; Ifigenia non c'è più perché Agamennone l'ha «scannata» (Castellucci 2001b, p. 100).

Nello spettacolo una luce fotoelettrica da campo perlustra, mette a fuoco e poi oscura continuamente il soggetto, creando confusione e spaesamento. La madre compare e scompare su un grosso triclinio «su cui è adagiato il corpo immenso di una femmina nuda, dalla pelle bianca e dalla testa velata di nero. È lei. È la “grande Signora”. Clitennestra. La donna continua a ridere con voce virile» (Castellucci 2001b, pp. 102-103). Più avanti, viene descritta dettagliatamente:

È Clitennestra seduta, ma non si riesce a vedere nessuna sedia o nessun supporto, solo il suo gigantesco corpo nudo e il suo enorme seno, che ricade sulla grande ansa del ventre. Le sue membra sono gonfie come alberi bottiglia. I capelli neri sono sciolti sulle spalle rotonde e spioventi. Tiene le braccia distese ai suoi fianchi e tutto il suo corpo appare come un monolite appena sbizzato. Ha una specie di struttura metallica che le agguanta il volto adiposo: alcune parti cromate brillano sugli occhi, sul naso, con una struttura che le tiene divaricate le labbra. L'immagine cui immediatamente conduce è quella primitiva e terrorizzante della Venere anatolica, la grande madre del neolitico. Lei sta così, imperturbabile senza muovere un dito (Castellucci 2001b, p. 111).

La regina viene presentata come una donna potente dal corpo enorme, con una voce virile, e facile alla risata sarcastica. Secondo Lehmann:

Clytemnestra is played by an actress who literally seems to be a mountain of flesh coloured in red, reclining in a fairytale-like melting immobility. As a corporeal sign her heaviness communicates her power, yet the immediately sensual impression devoid of any interpretation remains dominant (Lehmann 2010, p. 164).

Effettivamente, il corpo obeso appare adagiato in una «fiabesca immobilità» e fa da cassa di risonanza alla potenza della donna. L'obesità di Clitennestra sembra quasi la conseguenza della sua ira eccessiva, sproporzionata e trasbordante. Come sintetizza il titolo di queste pagine, l'emozione collerica si manifesta attraverso il corpo, determinando delle modificazioni fisiologiche. Se il testo scritto non è più lo strumento principale di espressione delle emozioni, il corpo acquisisce una nuova centralità in quanto deve trasmettere direttamente ciò che la parola non è più in grado di comunicare. Oserei aggiungere che il suo corpo ricorda quasi le donne enormi e deformi dipinte dalla pittrice inglese Jenny Saville.

L'altro strumento, che appartiene sempre al registro corporeo e fisico e ben permette di esprimere l'ira, è la voce distorta e deformata, che richiama alla

memoria le sperimentazioni vocali di Carmelo Bene, indiscutibile fonte di ispirazione per la Societas. La voce mostra anche un accento brasiliano:

[...], c'è qualcosa di anomalo anche nell'inflessione del suo linguaggio: è portoghese. Ma l'accento lascia intendere che si tratta piuttosto dell'idioma brasiliano. Da Candomblé: l'oscuro rituale degli antenati e degli spiriti praticato a Bahia (Castellucci 2001b, p. 102).

Le prime parole di Clitennestra preannunciano la sete di vendetta contro il marito: «Fuoco: questo è il messaggio che mio marito mi manda da Troia» (Castellucci 2001b, p. 102). D'altro canto, la voce rompe spesso in una risata inquietante che provoca un effetto di distanziamento nello spettatore e rimanda ancora al titolo, «una commedia organica». Da lontano si sente il respiro affannato della donna, mentre Egisto, suo braccio destro, le prepara un rituale di piacere.

In seguito, compare un parallelepipedo di vetro che contiene Cassandra, descritta come una «replica di Clitennestra» per l'obesità (Castellucci 2001b, p. 106). Entrambe le donne simbolizzano il piacere: da una parte, il piacere della prigioniera e amante e, dall'altra, quello della moglie regina e adultera. Entrano in scena anche due cavalli neri, probabilmente simbolo di regalità o segni premonitori del sacrificio che sta per avvenire. Come vedremo nel paragrafo 5, la condizione animale rimanda al corpo come pura presenza e attraversa l'intera riscrittura.

Intanto Clitennestra invita invano Cassandra a scendere dal suo carro e con rabbia la paragona a un animale:

Cassandra sei una vacca! E poi scoppia in una risata lunga, insopportabile, pornografica. Ride con quella sua voce cavernosa, che fa pensare a un uomo enorme e operato ai genitali (Castellucci 2001b, p. 106).

È Egisto a uccidere la profetessa con uno strumento meccanico, mentre sulla scena risuona una risata televisiva registrata. Nel frattempo arriva un Agamennone mongoloide, un non-attore che ben rappresenta l'antieroe. Anche il re viene accompagnato e ucciso fuori scena da Egisto. Dopo la sua morte, Clitennestra si rivolge al marito con un registro volgare che trasuda rabbia: «Merda! Merda! Cadavere di merda!» (Castellucci 2001b, p. 112). Successivamente, viene inondata da una pioggia di sangue e diviene «bagnata e rossa, come un'improbabile vergine scorticata» (Castellucci 2001b, p. 112). Il riferimento è alla pioggia di sangue dell'*Agamennone* di Eschilo. Nella tragedia eschilea il sangue del re ucciso è fonte di piacere per la regina, «come il campo seminato gode della benedizione della pioggia» (vv. 1390-1392)¹². Allo stesso modo, Castellucci descrive la pioggia di sangue quasi fosse lo «sperma rosso del marito» che provoca

¹² La traduzione italiana dell'*Oresteia* è di Medda et al. 2006.

l'orgasmo di Clitennestra (Castellucci 2001b, p. 112). Si tratta quasi dell'acme dell'ira: la pioggia viene percepita come un liquido umano; non esiste nessuna separazione fra il mondo interiore ed esteriore, giacché l'emozione ne rompe i confini.

4.2. Atto secondo: *Coefore*.

La scenografia riproduce uno spazio quasi completamente bianco, con due stelle sul fondo, come in una sorta di vecchio circo. Il secondo atto è fatto di lunghi silenzi inquietanti e gesti meccanici, ritmici. Gli attori principali, Oreste e Pilade, sono interpretati da due giovani attori nudi dipinti di bianco, con dei piccoli caschi di lattice. Entrano in scena oscillando come fossero dei pendoli; il loro movimento oscillatorio preannuncia la titubanza di Oreste davanti al matricidio.

Elettra viene rappresentata da una giovane molto grassa, con un tutù rosa aderente e un piccolo pene in lattice. Lei e Pilade rappresentano la fermezza della vendetta, come si nota dalla loro pistola, mentre Oreste è il simbolo del dubbio. All'inizio della scena, i fratelli non si riconoscono e si nascondono in una sorta di anti-*anagnorisis*; ma poi festeggiano il loro incontro. Intanto si apre la tomba di Agamennone e compare una capra morta con un cappuccio bianco, una sorta di capro espiatorio, che rappresenta appunto il cadavere del padre. Pilade ed Elettra collegano la capra a Oreste attraverso un tubo che serve a ridare il respiro all'animale¹³. Durante questo rituale, Pilade installa un braccio meccanico nel corpo di Oreste, che si trasforma in una sorta di cyborg, figura ibrida fra l'umano e il tecnologico¹⁴. A questo punto ritorna Clitennestra, descritta come una *Danae* di Tiziano, che invoca il figlio con le famose parole eschilee:

Figlio mio... fermati, oh figlio: abbi rispetto.. Ah!... Ah!... Ah!... Oh figlio di questo seno... su cui tante volte il capo ti cadde [...] ahimè!... Ahimè!.... Questa serpe che io generai serpe che io nutrii (Castellucci 2001b, p. 135).

Ciò nonostante, Oreste inizia a colpire e uccide Egisto dietro una specie di lenzuolo che fa da sipario. Quando arriva il momento del matricidio, Oreste viene tormentato dal dubbio e quasi non riesce a muovere il braccio per uccidere la madre. Sono Pilade e Apollo a guidare il gesto atroce, che si realizza dietro il sipario bianco: si intravedono delle macchie di sangue sulla tenda e un terremoto finale scuote il palcoscenico, mentre Oreste si sdraia sul letto, lasciando cadere il braccio meccanico.

¹³ Nelle didascalie, Castellucci definisce la capra come «il corpo stesso del *tragos*» (Castellucci 2001b, p. 130).

¹⁴ «È evidente la continuità e il legame tra Oreste e Agamennone-capra, infatti avviene ora un cambio del testimone, perché il movimento del braccio armato subentra a quello del meccanismo della capra» (Castellucci 2001b, p. 133).

4.3. Atto terzo: *Eumenidi*.

La scena mostra Oreste turbato e minacciato dai sensi di colpa per il matricidio compiuto. Secondo la Pizia, su di lui dilaga un'atmosfera di «sacro orrore» (Castellucci 2001b, p. 138). L'ossimoro «sacro orrore» si riferisce alle conseguenze nefaste del suo gesto: il terrificante matricidio, come sacrificio sacro in nome del padre¹⁵.

In scena è presente una gabbia di vetro con cinque scimmie che incarnano le Erinni, una rappresentazione animalesca dell'ira della madre. Il fantasma di Clitennestra si rivolge a loro:

Ah, voi dormite, dormite pure. / Che bisogno ho io di gente che dorme? [...] Fantasma di sogno, sono io: Clitennestra, che vi chiama (Castellucci 2001b, p. 140).

Oreste si immette nella gabbia delle scimmie, come in una sorta di involuzione dal mondo umano a quello animale. L'atmosfera è cupa, caotica, rumorosa. Entra in scena Apollo, un attore deformato, senza braccia e con delle ali nere in una visione anti-eroica e irriverente dell'Olimpo greco. Apollo ordina alle Erinni di andar via, mentre Atena assolve le colpe del matricida. Tuttavia, nonostante il figlio esca dalla gabbia, sulla scena cala il buio. Il silenzio viene spezzato solo dai tuoni che preannunciano una tempesta e mettono in evidenza l'ingiusta assoluzione del figlio. La drammaturgia visuale di questo atto evoca una sorta di vertigine dell'orrore. Improvvisamente, ricompare Clitennestra, descritta come la *Pietà* di Michelangelo (Castellucci 2001a, p. 142): da lontano si intravede la proiezione di un'ombra nella quale la madre tiene in braccio il figlio. Dunque il finale rimette in primo piano la figura materna come una sorta di fantasma.

Ineluttabilmente il verbo monarchico di Eschilo si pervertiva verso la materia, verso la sua santa povertà. Ora è il diritto femminile a trionfare, è lo *ius naturale* a determinare la scena. [...] Nelle *Eumenidi* si prepara, così, il trionfo indifferente del fantasma di Clitennestra come *mater scandalosa* (Castellucci 2001a, p. 157).

Pertanto la Societas non lavora solo su una visione dell'*Orestea* in linea con le teorie sul matriarcato, ma presenta anche la vittoria di una *mater scandalosa* che decostruisce gli stereotipi sul femminile, immortalati dalla mitologia classica. È il trionfo dello «ius naturale, portatore di violenza di vita, di materia, di buio, di sgomento dei corpi caduchi» (Castellucci 2001a, p. 158). Come vedremo nel seguente paragrafo, tali parole rimandano al processo di abiezione del quale parla Julia Kristeva (2006), giacché la *mater scandalosa* è una donna abietta.

¹⁵ Sulla relazione sacro e sacrilego in questa riscrittura, si veda Palmeri 2013, pp. 144-146.

5. Il corpo abietto.

La cultura occidentale si basa su un umanesimo di fondo, con il quale Castellucci entra in aperta collisione. Da qui l'uso di animali e di corpi al margine della norma, facenti parte di un progetto che potremmo definire anti-umanistico, di critica dell'ordine simbolico. Nel saggio *L'aperto, l'uomo, l'animale* Giorgio Agamben (2007) affronta il conflitto fra animalità/umanità e considera l'umanesimo come una dottrina dalle conseguenze pericolose per la civiltà occidentale. Il filosofo mette fuori gioco il dispositivo antropocentrico nel quale siamo immersi e che separa corpo/anima, animale/logos. Pertanto Agamben analizza l'importanza dell'animale, come pura presenza «fuori dall'essere» (Agamben 2007, p. 93). Come precedentemente osservato, gli animali giocano un ruolo importante nell'*Oresteia* di Castellucci: sia la capra morta sia i cavalli e le scimmie. Allo stesso tempo vicino all'animale è il corpo come pura presenza: il corpo obeso di Clitennestra, ma anche il corpo magrissimo e quasi anoressico di Oreste, il corpo senza braccia di Apollo o il corpo con sindrome di Down di Agamennone.

In tale progetto anti-umanistico, tanto gli animali come i corpi fuori dalla norma esprimono l'irruzione del reale e rimandano a una tendenza tipica del teatro degli anni Novanta (Lehmann 2010, pp. 99-104). Molti registi di questa epoca cercano di scuotere lo spettatore mediante la presentazione di corpi che vengono catapultati violentemente dalla realtà alla scena. È proprio con tale intenzione che Castellucci presenta il corpo obeso di Clitennestra.

Lo studioso e critico d'arte Hal Foster (2006) analizza alcune opere d'arte di quest'epoca, che riprendono il reale mediante l'artificio dell'abiezione. Secondo Foster, il fascino per il reale e per l'abietto dipende dall'insoddisfazione per il «modello testocentrico della cultura»: in tal modo, il reale, che era stato represso al pari del corpo materno, ritorna «in chiave traumatica» (Foster 2006, p. 162).

Riprendendo appunto la teoria dell'abietto formulata da Kristeva (2006), credo che la Clitennestra, dal corpo enorme obeso, dalla voce virile, sulla quale piove sangue, sia una figura dell'abiezione per antonomasia.

Nella sua analisi del concetto di abiezione, la semiologa Kristeva parte dalla formazione dell'identità che si basa sull'espulsione/negazione di una parte di sé fin dall'infanzia, quando il bambino impara a separarsi dalla madre, primo oggetto «desiderante e significabile» (Kristeva 2006, p. 37). In un'ottica psicoanalitica, la madre è fonte di timore sia per il suo potere di procreazione sia per il tabù dell'incesto (Kristeva 2006, p. 86). All'interno di un simile discorso, pertanto, l'entità materna rappresenta un'alterità scomoda e abietta, che deve essere

rimossa perché costituisce una minaccia all'ordine simbolico (Kristeva 2006, p. 67)¹⁶. Tuttavia, non è possibile sopprimere la potenza del femminile:

L'imperativo di esclusione' simbolico che costituisce effettivamente l'esistenza collettiva non sembra avere in questi casi sufficiente forza per arginare la potenza abietta o demoniaca del femminile (Kristeva 2006, p. 74).

In un certo senso, il corpo abietto, in quanto oggetto di esclusione e rimozione, si ribella simbolicamente alle imposizioni e alle gerarchie sociali, politiche e di genere. L'abiezione diviene, dunque, una base per il rovesciamento della norma.

Secondo Kristeva (2006, p. 161), tali riflessioni hanno una forte eco nella «letteratura dell'abietto», i cui elementi fondamentali sono: il corpo deforme, il sangue mestruale, lo sperma, il vomito, l'immondizia, gli escrementi, il cadavere¹⁷. Similmente, esiste anche un teatro dell'abietto, del quale Castellucci è un rappresentante esemplare. Come ben afferma lo studioso José Antonio Sánchez, l'estetica della Societas si basa proprio sulla ricerca di una connessione fra il reale e l'abietto (Sánchez 2007, pp. 145-147). Nel teatro dell'abietto, il corpo permette di costruire un dispositivo di sovversione, mediante il quale recuperare l'ira. In effetti la Clitennestra di Castellucci incarna sia un corpo rivoltante sia un corpo in rivolta¹⁸, in quanto rappresenta al contempo abiezione e ira.

6. A mo' di conclusione. Fra ira e abiezione: la *mater scandalosa*.

Sulla scena postdrammatica l'ira è uno stato d'animo complesso che richiede un'analisi multidimensionale. Nell'analisi dell'*Oresteia* di Castellucci, si è osservato come la psicologia dei personaggi non sia più determinante, giacché la simultaneità e la densità simbolica delle passioni escludono sia le identificazioni sia la catarsi e il *pathei mathos*. Mediante l'uso di strategie postdrammatiche e, soprattutto, mediante l'enfasi sulla fisicità, Castellucci ricrea una Clitennestra che esprime la sua ira attraverso il corpo. La sua è un'ira *deformata* in un corpo *deformato*. L'ira viene presentata mediante una sintomatologia fisica caricaturale: il corpo obeso, la voce virile, la risata sarcastica e l'uso del turpiloquio. La messa in scena del corpo fuori dalla norma pone in risalto una nuova visione del

¹⁶ Sul concetto di rimozione della madre, si veda anche Kristeva 2006, pp. 14-15. Inoltre ricordo che Irigaray 1989, p. 25, ribadisce la stessa tesi.

¹⁷ Per Kristeva 2006, p. 161, la letteratura dell'abietto ha inizio con il romanzo *Viaggio alla fine della notte* dello scrittore Louis Ferdinand Céline.

¹⁸ Prendo in prestito il binomio «corpo rivoltante/corpo in rivolta» dal saggio di Casalini 2014, nel quale si tratta il tema del corpo abietto nel discorso attuale sulla cittadinanza a partire da Julia Kristeva, Marion Young e Judith Butler.

mito classico, determinata dall'irruzione violenta del reale sulla scena. Già nel programma di sala Castellucci afferma che «è precisamente nel *fisico* la violenza che emana questa trilogia» (Castellucci 2001c, p. 146). Pertanto, la *physis* dei personaggi incarna la violenza e rifonda un teatro della crudeltà.

Con la Clitennestra, Castellucci forgia una potente figura dell'abiezione, generatrice di sgomento e angoscia nello spettatore. Proprio la riflessione di Julia Kristeva (2006) su abiezione e figura materna permette di comprendere a fondo le dinamiche celate nel sottotesto. In un'ottica kristeviana è possibile, quindi, ritrovare nella Societas un teatro dell'abietto (e dell'osceno, aggiungerei), del quale Clitennestra costituisce un *exemplum* eccellente dalla forza sconvolgente.

Con le sue visioni infernali, la Societas ricrea una donna simbolo di sovversione simbolica. Non a caso Castellucci (2001a, p. 157) la definisce come *mater scandalosa*, figura che recupera l'ira arcaica e atavica della madre contro la legge del padre e si ribella contro l'ordine simbolico e contro una visione umanistica della cultura classica.

Bibliografia.

- Agamben 2007 = G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2007.
- Artaud 1968 = A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino [1932] 1968.
- Bachofen 2003 = J. J. Bachofen, *Il Matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*, traduzione di G. Moretti, Milano 2003 [ed. orig. 1861].
- Benjamin 2018 = W. Benjamin, *L'origine del dramma barocco tedesco*, traduzione di A. Barale, Roma 2018 [ed. orig. 1928].
- Bierl 2004 = A. Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, traduzione di L. Zenobi, Roma 2004 [ed. orig. 1996].
- Casalini 2014 = B. Casalini, "Dal corpo rivoltante al corpo in rivolta. Note su femminismo, abiezione e politica", *AG About Gender – Rivista internazionale di studi di genere* 3, 2014, pp. 189-212.
- Castellucci 1995a = R. Castellucci, "Oreste, eroe maschilista", intervista di S. Chinzari, *L'Unità*, 23 gennaio 1995, p. 12.
- Castellucci 1995b = R. Castellucci [regista], *Orestea (una commedia orgánica?)* di R. Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio, Prato 1995 [VHS].
- Castellucci 2001 = C. Castellucci, "La sindrome di Platone nel teatro delle operazioni", in R. Castellucci et al., *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 288-292.
- Castellucci 2001a = R. Castellucci "L'Orestea attraverso lo specchio", in R. Castellucci et al., *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*

- 1992-1999. *Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 156-158.
- Castellucci 2001b = R. Castellucci, "Orestea (una commedia organica?)", testo completo, in R. Castellucci et al., *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 95-143.
- Castellucci 2001c = R. Castellucci "Orestea (una commedia organica?) Appunti di un clown", programma di sala, in R. Castellucci et al., *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 145-152.
- Castellucci 2008 = R. Castellucci, "Système, fonctions et opérations pour une tragédie d'or", in R. Castellucci et al., *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, traduzione di J.-L. Provoyeur, Arles 2008, pp. 13-19.
- Castellucci et al. 2001 = R. Castellucci et al., *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001.
- Castellucci et al. 2008 = R. Castellucci et al., *Itinera. Trajectoires de la forme. "Tragedia Endogonidia"*, traduzione di J.-L. Provoyeur, Arles 2008.
- Chinzari e Ruffini 2000 = S. Chinzari e P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma 2000, pp. 87-119.
- Di Benedetto 2006 = V. Di Benedetto, "Introduzione", in E. Medda et al., *Eschilo. Orestea*, Milano 2006, pp. 5-190.
- Ferraresi 2016 = R. Ferraresi, "Orestea della Societas Raffaello Sanzio (2016-1995)", *Culture teatrali on line focus*, 2016, <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/focus-dicembre-2016-orestea-della-societas-raffaello-sanzio-2016-1995/>, [3 settembre 2020].
- Fischer-Lichte 2016 = E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, traduzione di T. Gusman, Roma 2016 [ed. orig. 2004].
- Foster 2006 = H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, traduzione di B. Carneglia, Milano 2006 [ed. orig. 1996].
- Hall 2001 = E. Hall, "The sociology of Athenian tragedy", in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge 2001, pp. 93-126.
- Irigaray 1989 = L. Irigaray, *Sessi e genealogie*, traduzione di L. Muraro, Milano 1989.
- Kristeva 2006 = J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, traduzione di A. Scalco, Milano 2006 [ed. orig. 1980].
- Lehmann 2010 = H. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traduzione di K. Jürs-Munb, Routledge, London and New York 2010 [ed. orig. 1999].
- MacEwen 1990 = S. MacEwen (ed.), *Views of Clytemnestra. Ancient and Modern Studies in Comparative Literature*, Lewiston, Queenston and Lampeter 1990.

- Macintosh et al. 2005 = F. Macintosh et al. (eds.), *Agamemnon in Performance 458 bc to ad 2004*, Oxford 2005.
- Maraini 2000 = D. Maraini, "I sogni di Clitennestra", in D. Maraini, *Fare teatro*, Milano 2000, pp. 621-670.
- Medda et al. 2006 = E. Medda et al., *Eschilo. Orestea*, Milano 2006.
- Palmeri 2013 = D. Palmeri, *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber* [Tesi di dottorato], Università Autonoma di Barcellona, 2013, https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_382814/mit1de1.pdf, [20 settembre 2020].
- Ponte di Pino 2002 = O. Ponte di Pino, "Per farla finita con il nome del padre Alcuni appigli per scalare la Societas Raffaello Sanzio dopo vent'anni di spettacoli", *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, 2002, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>, [14 settembre 2020].
- Sánchez 2007 = J. A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid 2007.
- Valentini 1997 = V. Valentini, "L'Orestea della Societas Raffaello Sanzio". *Biblioteca teatrale* 42, 1997, pp. 35-46.
- Valentini 2007 = V. Valentini, *Mondi, corpi, materie Teatri del secondo Novecento*, Milano 2007.
- Zeitlin 1996 = F. Zeitlin, "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in Aeschylus's *Oresteia*", in F. Zeitlin, *Playing the other. Gender and society in classical Greek literature*, Chicago 1996, pp. 87-119.