

[Titolo](#) || Considerazioni sull'*Oresteia*  
[Autore](#) || Romeo Castellucci  
[Pubblicato](#) || «Biblioteca Teatrale», n°42, Bulzoni Editore, aprile-giugno 1997.  
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.  
[Numero pagine](#) || pag 1 di 2  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

## Considerazioni sull'*Oresteia*

di Romeo Castellucci

Carissima Valentina,

per l'*Oresteia* ho adottato le traduzioni di M. Valgimigli e F. Savino, perché erano quelle che più si avvicinavano all'idea infantilmente scolastica che avevo sul teatro di Atene: così serio e odoroso di cantina. Volevo qualcosa che restituisse severità a quel linguaggio, qualcosa di inflessibile e eroico, qualcosa come un formulario accademico, come un'anticipazione fattuale del gesto a venire, che però non avveniva mai in quanto *tutto* veniva solo detto. Mi sono rivolto a traduttori considerati superati, perché mi interessava il dato morto della cosa, la sua polvere di sogno. È la lontananza di questa forma che mi ha attratto, come quando da bambino abitavo in campagna e partecipavo alle messe in latino, così oscure e gravide di mistero, con il prete di spalle che faceva tutte quelle cose incomprensibili, da insetto, che tornavano su quando avevo la febbre in fondo al letto.

Le parole dell'*Oresteia* sono la forma, le valve insensibili e belle che rinchiudono la timidezza del gasteropodo mitico, di questo strano essere abissale dal pensiero continuo, che meno lo si tocca, meglio è. Tutti i tentativi di rendere vivo il calcio della conchiglia li trovo vani e insopportabili. Rendere "contemporaneo" un testo tragico è un falso, tanto più patetico, quanto più a farlo sono i poeti. Ciò tradisce un intento missionario in chi lo compie; un tentativo di "ricostruire il vero spirito della tragedia" nella contemporaneità. Come se la tragedia fosse una faccenda da giocare nelle alte sfere della poesia. Ma tutti noi sappiamo benissimo che la tragedia non è poesia! Il nucleo della tragedia non è tragico: è pre-tragico, e si ritrae continuamente a se stesso come l'occhio della lumaca. I nomi, di nuovo ora, vogliono asciugare ciò che nella figura è mucoso e ritmato.

La potenza nucleare della tragedia consiste, come qualcuno ha notato, in ciò che essa nega: il silenzio dell'eroe, e le figure di fiaba che sono pochissime e paurose.

Il coro della tragedia attica non ha nerbo. Infatti è il contrappunto castrato e civile dell'eroe. C'è l'immagine della vigliaccheria: il coniglio. Ma il Coniglio, o la Lepre, è anche una figura iniziale nel contesto *della fabula della Oresteia*. Compare infatti nella nefasta battuta di caccia che Agamennone compie come antefatto alla tragedia degli Atridi; è la *causa* pretestuale del tragico. Un finto fato che vede implicata una giovane vergine: Ifigenia. Ma il Coniglio compare come *incipit* anche nel libro di Carroll. Anche lì una giovane vergine segue il destino di questo animale che gli antichi vedevano sovraccarico di attributi sessuali.

All'ascensione verticale di Ifigenia corrisponde la caduta di Alice, dall'ordine superiore a quello inferiore: in ogni caso un rapimento. Ecco, con Ifigenia-Alice, questa *Oresteia* vuole precipitare in un movimento infantile di catabasi, un movimento misterico dove il mondo allude al teatro, dove il linguaggio deve necessariamente rinascere passando per la propria morte, passando attraverso le cose, gli animali, i suoni, gli esseri e i luoghi privandosi della sua regalità codificata. Il linguaggio giace sullo stesso piano degli elementi. Diviene a sua volta elementare, cosa che non si può nominare, perché i nomi si ritraggono; in una parola *l'Oresteia* attraversa lo specchio. Al di là dello specchio ho trovato Antonin Artaud senza volerlo e senza cercarlo, quindi fuori dall'accademia. Artaud, infatti, tradusse *Umpty-Dumpty* di Carroll a Rodez, negli anni della sua follia finale. Il testo tragico di Eschilo subisce una specie di deragliamento su altri binari di sogno. Da Eschilo a Carroll, da Carroll ad Artaud, e da Artaud al silenzio. Durante le prove la cosa che mi ha sorpreso di più è che non c'era alcun effetto di straniamento. Con grande naturalezza il Coniglio-Corifeo si trovava in un altro *topos*, ma la cosa ancor più sorprendente per me è stato notare come le parole di Carroll riferite al precipitare di Alice apparivano in tutto e per tutto tragiche, attiche, classicamente antiche. È così anche la breve traduzione del *Jabberwocky* che ha scritto Artaud, ma tutto, mistericamente e progressivamente, si svuotava di senso, *del* senso. 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. Il verdetto finale dell'Areopago sembra rovesciarsi. Le parole cadono come corpi, demonologicamente partoriti dal potere generante dell'ano, che Artaud indicava come centro poetico. Nelle *Eumenidi* si prepara, così, il trionfo indifferente del fantasma di Clitennestra come *mater scandalosa*. Nella caduta del Senso, nella caduta di Alice, è stato come vedere tutta la trilogia in un riavvolgimento veloce, con la sensazione di vedere della carne continuamente allo scoperto; un riavvolgimento della stessa carne che si mescola, equivalente, alla propria fiaba, alla propria vicenda esistenziale. Fiaba.

Ho colto il baricentro della trilogia nel suo fatto infantile: nel ritorno degli adolescenti. Oreste è ancora nella sfera dell'efebia, e Elettra è di poco più grande di lui. Con loro il muto Pilade. Le *Coefore*, quindi, mantengono il motivo più forte e strano. È come un gioco di bambini, oggettuale, freddo, autistico. Il loro mondo contro il mondo degli adulti traditori.

Il problema non era l'interpretazione "credibile" di un testo, la sua "verosimiglianza". Il problema non era neppure "l'interpretazione". Si trattava di farsi portare, di ricevere una spinta. La mia intenzione era quella di smascherare un testo, e il testo doveva essere il più centrale possibile. Il teatro doveva nascere di parto doloroso, dalle *spoglie* di un testo. Volevo un testo che si presentasse in una forma autoritaria e centralizzante; qualcosa verso cui avrei dovuto chinare il capo e farmi piccolo, assorbirne il mistero tremendo per "contatto". Mi interessava uno scontro alto, retorico, eroico, anagrammatico. Volevo un testo accademicamente rispettoso dello spirito ritualistico di Eschilo, che restituisse l'idea di corpo immenso. Ma questo corpo si doveva inabissare e scomparire del tutto per poi riemergere a tratti, come i grandi cetacei per riprendere fiato. Il

[Titolo](#) || Considerazioni sull'Oresteia

[Autore](#) || Romeo Castellucci

[Pubblicato](#) || «Biblioteca Teatrale», n°42, Bulzoni Editore, aprile-giugno 1997.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 2

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

testo lavora di latenza, come la presenza di Moby Dick per Achab. Non c'è, non si vede, me se ne sente tutta la spinta abissale; c'è tutta una attesa, tutta una devozione belligerante.

Il testo vien dato con questo tipo di intermittenza, di sfiati, di segnali e di rincorse. È significativo che il massimo del terrore sia quando l'attesa si fa più lunga (*le Coefore*) e il silenzio lo sottende, come l'anti-materia, la materia.

Il bianco delle *Coefore* (il bianco è per Melville il colore del terrore) è il bianco della luna, della sua polvere silenziosa. Le *Coefore* sono proiettate nella luna e la scena si apre con un Hermes bianco che pascola due asini albi. Silenzio. Presenze tifoniche brucano il mondo della realtà, tolgono via, spazzano la scena, preparano la via. Il latte dell'asina che Elettra munge e riporta al centro del palco versandolo prima sul proprio seno e poi nella bocca della capra scuoiata (Agamennone), è un latte infantile che apre al sogno. Ma la capra scuoiata che riprende a respirare è il corpo stesso della tragedia (*tragōs*) e che qui riceve il latte d'odio di una bambina per poter tornare a essere.

Plausibile.

Non ho dato come scontata la conclusione culturale dell'*Oresteia*: l'istituzione dell'Areopago, l'assoluzione (con voto pari) di Oreste e il definitivo instaurarsi del diritto patriarcale e spirituale come superamento dello *ius naturale* portatore di violenza di vita, di materia, di buio, di sgomento dei corpi caduchi, perché se è vero che le Eumenidi arrivano a questo superamento spirituale, è anche vero che tutta quanta l'*Oresteia* è fatta da queste stesse cose che si vogliono superate. 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 patriarcale. In una parola: io sto con Clitennestra.

Dal finale delle *Eumenidi* io mi volgo indietro e guardo, trapassandola, l'inizio della trilogia. Cosa dire, poi, del dramma satiresco mancante alla più compiuta tetralogia? Cosa dire del *Proteo* perduto? Cosa dire di questa commedia che avrebbe controbilanciato, in termini di vero e proprio peso, tutta quanta una trilogia tragica? E lì che mi colloco? Da lì il mio punto di vista, probabilmente; da lì il sottotitolo (una commedia organica?); da lì guardo tutto all'indietro, verso la grandezza di Clitennestra.

Benjamin per primo si interrogò sulla sostanza di questa quarta parte enigmatica: una commedia ha il peso di tre tragedie. Forse è da ricercare nel fatto di una scarica della frustrazione, dovuta alla mancata soluzione del dramma dell'eroe. Benjamin chiama questo fatto *non liquet*. La risata della commedia avrebbe uno scopo liberatorio di fronte alla presunta catarsi. Ma non c'è catarsi. Non c'è nessuna catarsi. La catarsi è, come si sa, un'invenzione di Aristotele. C'è solo una risoluzione *apparente*. Così il tragico prosegue e si dissolve in forma nevrotica nella risata. È la commedia la sua unica catarsi.

Cara Valentina, avrei davvero troppe altre sciocchezze da dire. Ogni singolo punto dell'*Oresteia* – ma anche prima del testo di Eschilo, come tutta la saga degli Atridi a partire da Tieste...- è stato per me motivo di studio e di incubo. Ho letto, disegnato, fatto comparazioni, tabulati. Ho passeggiato con Bachofen e litigato con Nietzsche; ho preso un the con Burkert e ho riso con Svembro...ma davvero non ho mai avuto la sensazione netta di conoscere il cuore di questa tragedia, che, anzi, se ne stava andando per sempre. L'ho incontrata ancora, quando non l'aspettavo più, al di là dello specchio, dell'anagrammatica di Carrol-Artaud. L'ho trovata, in poche parole, là dove proprio non me l'aspettavo: nel teatro.

Un caro saluto a te e a Alfredo  
Romeo Castellucci  
Cesena, 21 giugno 1996

BT  
42  
1997

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI

# BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



PROVE DI CRITICA

IT ISSN 0045-1959

□ Cesare Molinari / *Premessa* □ Cesare Molinari / *Il mare oscuro: l'Oreste di Massimo Castri* □ Valentina Valentini / *L'Oresteia della Societas Raffaello Sanzio* □ Romeo Castellucci / *Lettera a Valentina Valentini* □ Renzo Guardenti / *Fra Stanislavskij e Shakespeare: Giulio Cesare o la crudeltà della retorica* □ Sandra Pietrini / *Iago o dell'invidia della creazione. L'Otello di Gabriele Lavia* □ Lia Lapini / *Il ritorno di Brecht, o un nuovo Brecht?* □ Lucia Mori / *Gli ultimi Giganti di Strehler* □ Chiara Barbieri / *"They live from heat": gli italiani nell'immaginario di Tennessee Williams* □ Laura Caretti / *Rosencrantz e Guildenstern in primo piano*

BT 42, aprile-giugno 1997

BULZONI EDITORE



BULZONI EDITORE  
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

Spedizione in abbonamento postale 50%

£ 25.000

BIBLIOTECA TEATRALE N. 42

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo  
diretta da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

Curatore del fascicolo: Cesare Molinari  
Coordinamento di redazione: Luisa Tinti  
Segreteria di redazione: Serena Amidani

Pubblicazione a cura del Centro Teatro Ateneo,  
Università di Roma "La Sapienza"  
Viale delle Scienze 3 - 00185 Roma  
Tel. 06/4991.4108

Amministrazione: Bulzoni editore, via dei Liburni 14,  
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento a quattro numeri, £. 75.000 - Estero, £. 85.000  
Un fascicolo £. 25.000 - Fascicolo doppio £. 40.000

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi  
del n. 31054000 intestato a Bulzoni editore,  
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 1998 by Bulzoni Editore

Proprietà letteraria riservata.

È vietata la riproduzione anche parziale, dei testi senza l'autorizzazione dell'editore.

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.

I manoscritti devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle norme tipografiche della rivista. Anche se non pubblicati non si restituiscono.

La collaborazione è subordinata all'invito della direzione della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte, nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Direttore Responsabile: Cesare Molinari

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86  
del 23/7/1986. Fotocomposizione e impaginazione: PrimaPagina, Roma.  
Stampa CSR - Roma