

Titolo || L'Oresteia di Romeo Castellucci

Autore || Dalila D'amico

Pubblicato || *Speciale Romeo Castellucci*, «Alfabeta2», 12 novembre 2016. [ <https://www.alfabeta2.it/2016/11/12/speciale-romeo-castellucci> ]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

## L'Oresteia di Romeo Castellucci

di Dalila D'amico

Sul palco dell'Argentina di Roma, in occasione di Romaeuropa Festival ha ripreso vita, dopo poco più di vent'anni, *Oresteia*. *Una commedia organica*? La trilogia di Eschilo attesta uno spostamento di paradigma: dall'irrazionalità arcaica e sanguigna all'istituzione dell'Areopago, sintomo di razionalità e giustizia. La trilogia rappresenta dunque un passaggio fondamentale per la nostra cultura, ossia l'istituzione del logos, del principio razionale e patriarcale a dispetto di uno stadio pre-logico, violento e femminile.

Nel portare in scena questa trilogia Romeo Castellucci magnifica la dimensione cruenta e carnale che la tragedia classica intende superare, esaltando le figure femminili a dispetto di quelle maschili, la matericità e plasticità della scena, a dispetto della continuità narrativa. Le donne in scena, Clitennestra, Cassandra e Elettra si impongono alla vista per le loro rotondità nude, traducono con il peso del loro fisico il richiamo al potere matriarcale. Gli uomini al contrario hanno fattezze esili, come Oreste e Pilade o menomazioni congenite, come Agamennone interpretato da un attore Down.

Il primo atto, *Agamennone*, si apre con un buio rischiarato a tratti da lampi e modellato dal suono di rumori ferrosi di guerra. L'oscurità è il tratto distintivo di questo primo momento della tragedia, quello in cui Clitennestra, aiutata dall'amante Egisto, trama l'uccisione del marito, Agamennone, per vendicare la figlia Ifigenia. Le azioni in scena tuttavia, non traducono la tensione verso questo obiettivo, ma si presentano come quadri autonomi attestanti l'atmosfera lugubre che si respira nella casa degli Atridi. Lo spettatore è introdotto in questa dimensione mortifera da due figure: La Scolta, che basculando a mezz'aria di una scena ancora buia, racconta gli antefatti e il corifeo, il quale interrompendosi continuamente, tratteggia con affanno il presente doloroso in cui la reggia è precipitata. L'idea di schierarsi a favore del potere matriarcale si riversa già in questa seconda scena, nella scelta di pietrificare il coro in coniglietti di gesso e attribuire il ruolo del corifeo, che nella tragedia di Eschilo ha la funzione di traslare l'autorità della *polis* a un attore nelle vesti di un coniglio. Il principio logocentrico così viene tradotto con l'animale per antonomasia simbolo di viltà, il suo ruolo tuttavia non è solo di natura simbolica. Il coniglio infatti è prelevato dall'*Alice* di Carrol e nel corso di questo primo atto combina le parole della fiaba con quelle dell'Oresteia.

La fiaba subentra dunque a forza nella tragedia, verbalmente e visivamente, ma anche come dispositivo che abilita a un procedere per immagini, un potere pre-logico che investe di spirito le cose e pietrifica l'organico. Gli elementi scenici sembrano infatti godere di vita propria, una sedia gira a vuoto vorticosamente, la *Guernica* di Picasso si compone e scompone animandosi accanto alle pose reificate dei protagonisti. Clitennestra è adagiata, nuda su un parallelepipedo. Cassandra, l'amante di Agamennone, si presenta come figura speculare a Clitennestra. Entrambe sono interpretate da attrici pingui, ma la prima sovrasta la scena su di un parallelepipedo, la seconda ne è contenuta. A muoversi in questo primo atto, sono solo le figure maschili, ma a ben guardare, i movimenti di Egisto sono tutti volti a servire Clitennestra e le sue volontà e culminano con l'uccisione di Agamennone che non vediamo in scena. Quelli di Agamennone appaiono come gesti infantili e innocenti, che traslano l'anomalia cromosomica della Sindrome di Down in quella del sangue blu, che macchia il monarca come potere e vittima allo stesso tempo.

Il secondo atto, *Coefore*, vede come protagonisti Oreste, Pilade ed Elettra e si contraddistingue dal primo, per una luce cristallina, una tonalità biancastra e polverosa. Anche qui, le azioni non fanno da supporto all'obiettivo da perseguire, la vendetta di Oreste su Clitennestra, ma si traducono in gesti apparentemente senza sostanza, come il calzare di scarpette piccolissime di Elettra, o il continuo vestire Oreste di cappelli e maschere che affanna Pilade. I tre personaggi girano a vuoto sul palco, sono dei meccanismi inceppati che cedono la volontà e l'intenzionalità alle cose e agli animali. La scena più forte di questo secondo atto è infatti il tentativo di Oreste di resuscitare il padre. Questo però si è trasformato nell'animale che nella tradizione cristiana rappresenta per eccellenza una vittima sacrificale: il capro. Agganciato al soffitto, evocando l'immaginario di Damien Hirst, l'animale è attaccato a un tubo all'interno del quale Oreste respira. L'immagine potente del movimento toracico del capro, condensa la carnalità di un etimo della tradizione filosofica occidentale: quello di *pneuma*, dal greco soffio vitale. Soffiando dentro al tubo, Oreste letteralmente ri-anima il padre. Lo *pneuma* per gli antichi greci era infatti quello che la tradizione giudaico-cristiana ha poi definito anima, un respiro di vita che qualifica il cadavere in essere vivente. Questo secondo atto infine si chiude con il movimento convulso di un braccio meccanico, un dispositivo che si carica della volontà di cui invece Oreste è monco, compiendo per lui l'assassinio della madre.

Lo spettacolo sarebbe dovuto proseguire con il terzo atto, *Eumenidi*, che non viene messo in scena all'Argentina per mancata assegnazione dei permessi necessari alla presenza dei macachi che nell'idea di Castellucci sarebbero state le Erinni. L'assenza di profondità che qui si imputa all'*Oresteia* non risiede nel mancato scioglimento della tragedia. I due atti precedenti *Agamennone* e *Coefore*, si articolano in una serie di quadri di straordinaria potenza visiva, ma di tenue spessore drammaturgico. Quello che viene negato in questa *Oresteia* è l'assenza di un rimando a un altrove, di un tessuto organico, che per quanto frammentato, restituisca il precipitare nella dimensione sanguigna e viscerale che si intende drammatizzare. Gli attori si muovono sul palco ciascuno secondo un proprio ritmo, a sfavore di quello di insieme che, a cercarlo, è mantenuto dal movimento delle luci e dalla continuità cromatica e plastica dei *tableau vivant* di cui lo spettacolo si compone. Una monumentale installazione debole dal punto di vista drammaturgico e ancora più debole se confrontata con la versione precedente

Titolo || L'Oresteia di Romeo Castellucci

Autore || Dalila D'amico

Pubblicato || *Speciale Romeo Castellucci*, «Alfabeta2», 12 novembre 2016. [ <https://www.alfabeta2.it/2016/11/12/speciale-romeo-castellucci> ]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

In vista della ripresa dello spettacolo, commissionata a Castellucci dall' Odeon di Parigi nel 2012, il regista diffonde il seguente comunicato:

«La compagnia teatrale italiana Societas Raffaello Sanzio cerca attori/*performers* con le seguenti caratteristiche fisiche:

Donne

CLITEMNESTRA > una signora estremamente pingue. Età compresa tra i 30 e i 60 anni. Poche battute da recitare

ELETTA > bassa statura. Pingue. Età compresa tra i 25 e i 35 anni. Poche battute da recitare

Uomini

EGISTO > Attore giovane molto muscoloso dalle proporzioni perfette. Poche battute da recitare. Età compresa tra i 20 e i 35 anni.

ORESTE > Attore giovane, estremamente magro. Non recitante. Età compresa tra i 20 e i 35 anni.

PILADE > Attore molto alto, minimo 1,90. Estremamente magro. Non recitante. Età compresa tra i 30 e i 40 anni.

Il primo passo del ri-allestimento dello spettacolo del 1995 è dunque quello della ricerca di un cast, selezionato a partire dalle caratteristiche fisiche degli attori. Nello scenario che Castellucci intende disegnare, è certamente fondamentale l'aspetto dei personaggi, i quali si attestano, per il regista, come soma, tragedia inscritta nella fisiologia dell'attore, che si nega alla parola per violentare lo sguardo. Chi conosce il teatro dell'ultimo Castellucci, si aspetta già uno spettacolo che procede per lampi e suggestioni che non richiede un'attitudine interpretativa, ma un abbandono a un vortice di sensazioni e richiami che trovano forza e coerenza solo nella sfera di un sentire e di una conoscenza dello spettatore.

Benché il regista affermi di portare in scena lo stesso identico spettacolo di un ventennio fa, quello visto al Teatro Argentina di Roma, risulta una replica visiva rispetto allo spettacolo che l'ha preceduta.

Perché? Cosa succede? È la percezione dello spettatore ad essere più disincantata di venti anni fa? O è lo spettacolo che in questa sua rinnovata messa in scena ha perso la potenza dissacratoria che ancora dichiara?

Se appare monca questa verifica è perché, a nostro avviso, la tragica profondità della versione precedente non poggiava sulla pelle degli attori, sul vorticare di sedie a vuoto, sul precipitare della polvere, ma anche su una drammaturgia sonora, vocalica, e gestuale oggi assente, come assenti le menti che la curavano: Chiara Guidi e Claudia Castellucci. Per fare qualche esempio, l'imponenza di Clitennestra, della madre, nella versione del '95 non era restituita soltanto dalla ridondanza corporea dell'attrice, ma da una voce processata in direzione virile, possente e dilatata, cosa che oggi non avviene. Il ribaltamento del potere patriarcale si traduceva con una violenza sulla parola, con una drammaturgia vocale che pervertiva l'autorità del testo verbale di Eschilo e lo deturpava dal suo rapporto con il significato. Rileggere l'*Oresteia* dal punto di vista di Clitennestra, significava allora stuprare il principio logocentrico, recidere il suo legame con la verità. E per questo Cassandra, l'unica detentrica della verità condannata a non essere creduta, si presentava come una massa adiposa schiacciata in un parallelepipedo di vetro. Se questo è conservato nell'attuale edizione, non resta traccia della fatica dell'attrice a pronunciare le parole, della nenia intonata con l'aritmia del respiro, dell'afasia di cui si faceva portatrice. Allo stesso modo, manca la forza della partitura gestuale che faceva di Cassandra un soggetto riottoso e risoluto nello sfuggire all'occlusione cui era stato condannato. Le sue grida ansimanti insieme ai movimenti convulsi che muovevano dall'interno il cubo che la conteneva, testimoniavano l'attrito tra la fiducia nella parola come canale di verità e la sua denuncia come atto di corruzione. Nella versione attuale invece la teca che contiene Cassandra scivola sul palco autonomamente, e stenta a soffocare la frenesia della sua voce che riverbera in scena cristallina.

L'ultima *Oresteia* di Romeo Castellucci risulta dunque una verifica monca di far rivivere lo scandalo di un passato in un presente svergognato, una verifica che precipita nell'abisso di una distanza, temporale certo, ma anche affettiva, estetica ed etica.