

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

SILVIA DE MIN

La parola al cospetto della morte: il trattamento dell'eredità traumatica nell'Oresteia di Anagoor

The word in the face of death: the treatment of the traumatic legacy in Anagoor's Oresteia

SOMMARIO | ABSTRACT

L'oggetto di studio di questo contributo è la messa in scena dell'*Oresteia* nella rivisitazione di Anagoor. Fedele alla propria estetica, la compagnia mette in scena la trasmissione del dolore e del sentimento della vendetta che colpiscono, come una fatale eredità, le generazioni più giovani della casa degli Atridi. L'eredità traumatica si declina in scena seguendo tre vettori: la parola, l'uso dei corpi e le sovrapposizioni di immaginari in un unico spazio. Il contributo cerca allora di mostrare come l'estetica del frammento e il ricorso al montaggio siano non solo i principi compositivi della trilogia contemporanea, ma anche una suggestione poetica possibile per il superamento del trauma della perdita.

Anagoor revisits in 2018 the myth of the *Oresteia*. Faithful to its aesthetics, the company treats the transmission of pain and the feeling of revenge that affect, as a fatal inheritance, the younger generations of the house of the Atrides. The traumatic inheritance is declined on stage following three vectors: the word, the use of bodies and the overlapping of imagery on stage. This contribution tries to show how the aesthetics of the fragment and the use of montage are not only the compositional principles of the contemporary trilogy, but also a possible poetic suggestion for overcoming the trauma of loss.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Anagoor; *Oresteia*; montaggio; teatro della memoria; estetica del frammento
Anagoor; *Oresteia*; montage; theatre of memory; aesthetics of the fragment



SILVIA DE MIN

*La parola al cospetto della morte: il trattamento
dell'eredità traumatica nell'Oresteia di Anagoor*

1. *Introduzione*

Il silenzio di Ifigenia, che come un'agnella viene trascinata all'altare del sacrificio, è il primo nucleo tragico dell'*Oresteia* di Eschilo. Agamennone, per partire alla guerra, compie come necessario l'atto immondo, imponendo il proprio potere su una nuda vita condannata al mutismo¹. Nella *parodo* dell'*Agamennone* il corifeo ricorda infatti di come il re, preparandosi dieci anni prima a salpare alla volta di Troia, avesse lasciato precipitare inascoltate le preghiere della giovanissima figlia, ordinando ai sacerdoti di trascinarla sopra l'altare dopo averla messa a tacere:

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva.
Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per terra,
e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate,
come pietose frecciate,
vivida e bella come
un quadro dipinto; e voleva

dire qualcosa, lei che tante volte
 nelle stanze del padre per i suoi banchetti
 aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato
 padre nel terzo brindisi con un peana
 di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore.
 Poi non più ho visto e non voglio più parlare:
 soltanto dirò che l'arte di Calcante è potente, si compie,
 e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere.
 (Eschilo, ed. Centanni 2003: vv. 238-50)

Ifigenia viene resa muta dall'imposizione di un morso e al mutismo sembra auto-condannarsi il corifeo insieme al coro di giovani della casa di Argo. Come scrive Roberto Nicolai (2009: 37), "il fatto che Ifigenia non possa parlare trasforma la scena stessa in un quadro, nel quale la mancanza della parola è sostituita dall'*evidentia* dell'immagine"². Proprio l'immagine e i frammenti di narrazione sopravvissuti al silenzio sembrano allora le sole memorie superstiti del trauma subito dalla figlia-animale, così come lo sono dei traumi subiti dagli schiavi, dai barbari, dagli stranieri. A partire da quell'immagine e da quei frammenti, Anagoor, collettivo teatrale nato a Castelfranco Veneto negli anni 2000, propone una contemporanea messa in scena dell'*Orestea* che sarà l'oggetto di studio di queste pagine³.

Se, almeno in parte, il trauma si definisce come ferita, fisica o psicologica, la cui invivibilità rompe la continuità del vissuto, esso può essere indagato nelle tracce lasciate da questa lesione che si manifestano alterando uno stato di equilibrio. L'alterazione può durare giorni, mesi, anni o, come accade alla famiglia degli Atridi, intere generazioni. La chiave d'accesso con cui si vorrebbe leggere lo spettacolo in questione è proprio l'indagine proposta sulla lunga durata dell'eredità traumatica e sull'accettazione dell'impossibilità di ricucire le lacerazioni⁴.

Il sacrificio terribile di Ifigenia è dunque la ferita incurabile da cui ha inizio l'esperienza del dolore per la casa di Agamennone,

dolore di cui Eschilo apprende a rinnovare il peso: “Non c’è magia che ci liberi dal male che ci hanno lasciato in eredità i nostri genitori”, dice Elettra in un passaggio delle *Coefore*⁵. Il trauma si installa come eredità di una condanna familiare che si perpetua nel tempo: cosa fare di tale eredità? E, più in generale, quale rapporto è possibile stabilire con la memoria e con la morte?

Anagoor, la cui messa in scena sembra muovere da questi interrogativi, indaga da sempre la fragilità umana, la sofferenza e il rinnovarsi dell’esperienza del dolore. Nel 2018, la compagnia presenta la propria versione dell’*Oresteia*⁶, il cui sottotitolo *Agamennone. Schiavi. Conversio*, suggerisce immediatamente una rielaborazione del testo eschileo quantomeno rispetto alla seconda e alla terza tragedia.

Nonostante *Oresteia* sia uno dei lavori di Anagoor in cui la parola ha peso e presenza maggiori, la trilogia procede con un progressivo alleggerimento del portato testuale per arrivare a un finale di quasi assenza di testo. Scrive Maddalena Giovannelli:

al solo *Agamennone* viene dedicata più di metà della durata complessiva [pari a quattro ore], a *Schiavi* circa un’ora, e a *Conversio* solo trenta minuti. Si tratta, nella visione registica, della trasposizione spettacolare del ritmo interno della drammaturgia eschilea, costruita su una progressiva accelerazione: quasi che il carattere arcaico e monumentale della prima tragedia venisse pian piano decostruito e alleggerito (Giovannelli 2018).

Se l’*Agamennone* propone una traduzione pressoché letterale del testo originale ad opera di Simone Deraï e Patrizia Vercesi, *Schiavi* è costruito come contrappunto poetico e gestuale ad alcuni lunghi passi di *Campo Santo* di Sebald (ed. Vigliani 2011). In *Conversio*, infine, non viene inscenato il tribunale delle

Eumenidi ma un coro, dando le spalle al pubblico, dà voce a un canto funebre che accompagna le immagini proiettate sul grande schermo che fa da fondale alla scena. L'ultimo episodio della trilogia suggerisce in fondo una traslazione contemporanea della questione della giustizia: "Il tribunale di questa *Oresteia* diviene il tempo, presieduto da un giudice ancora più implacabile della divinità ateniese: la memoria" (Giovannelli 2020: 256-57). Come vedremo, progressivamente, parole e immagini interrogano i punti di contatto tra la memoria privata e la memoria collettiva in un'ipotetica rielaborazione del trauma iniziale. Una rielaborazione che, lo ribadiamo, non significa superamento del dolore originario, ma accostamento semantico, slittamento prospettico, sovrapposizione compositiva.

Nelle pagine che seguono cercheremo di presentare i percorsi di una drammaturgia del trauma, indagando le tre forme attraverso le quali lo spettacolo si sforza di portare alla luce la ferita: dapprima le parole, poi i corpi, infine lo spazio⁷.

2. *La parola e il trauma: il principio del montaggio*

Nel primo capitolo della vicenda degli Atridi, che manifesta il dominio della violenza mitica e l'esercizio del diritto di vita o di morte da parte di chi detiene il potere, Anagor elabora la resistenza della parola secondo due declinazioni sceniche: una parola spontanea, tragica e direttamente attinta dal testo d'origine, e una parola filosofica, così come la pensava Emanuele Severino che proponeva di superare attraverso di essa la dimensione sacrale-rituale del teatro delle origini (Severino 1985). Queste due declinazioni sono costantemente messe in relazione tra loro attraverso un'abile composizione di montaggio di estratti testuali, grazie al quale sistemi di parole e conseguenti evocazioni di immagini creano una rete di rimandi tra il dettato poetico della tragedia antica e il distendersi della parola riflessa.

Prima di portare in scena l'*Oresteia*, la compagnia si è a lungo interrogata su quale atto di traduzione potesse oggi rendere accessibile il tragico a un pubblico sprovvisto dell'ausilio della forza del sacro con cui il cittadino ateniese assisteva alla rappresentazione. Elaborando allora un nuovo linguaggio di accesso al mito, Anagoor opera un lavoro drammaturgico che ha portato alla pubblicazione di un testo inedito, una forma letteraria anfibia tra il dramma, la narrazione e la riflessione filosofica⁸. Tale scrittura, che racconta il processo preventivo di rielaborazione del classico e una resa consuntiva che tiene conto dell'esperienza concreta del fare teatro (Anagoor 2020), mostra il lavoro di cesello su un mosaico di parole e immagini accostate per tentare di esprimere l'ineluttabile eredità del trauma.

Nell'*Agamennone*, le parti tradotte della tragedia antica sono accompagnate da brani estrapolati dagli scritti di Quinzio, Socrate, Broch, Severino, Sebald, Arendt, Mazzoni e Virgilio, attraverso una modalità compositiva che rivela la permeabilità dell'evento traumatico antico ad esperienze diverse, comuni, persino attualissime.

L'azione, in questa prima tragedia, è ridotta al minimo. Agamennone quasi non agisce, limitandosi all'entrata nella reggia dopo il rientro in patria, in una scena lenta e coreografata. Come scrive Derai (2020: 204) "ciò che si attende immobili sono le conseguenze del passato". In effetti, le prime due ore di spettacolo generano una stasi, l'attesa di un giudizio e di un'inevitabile capitolazione. Non c'è la gioia energica che ci si aspetterebbe nell'accogliere il ritorno del re e delle truppe dei vincitori. Al contrario, in un clima lugubre, dove atti e parole solenni lasciano trasparire l'opacità dei sentimenti, la drammaturgia racconta di una reggia che diventerà presto la tomba del re-marito-padre, lì dove era prima avvenuto il sacrificio della figlia-bambina-sorella.

Nel trattamento delle *Coefore* (qui *Schiavi*), alla domanda su quale lingua scenica possa essere parlata oggi da Oreste e Elettra, Anagoor sceglie di lasciare emergere l'incertezza, l'indecisione giovanile, la fatica della scelta: "Cosa devo fare?", "Cosa dobbiamo fare?", chiedono con semplicità, a più riprese, i giovani figli. Il loro cuore porta pesi smisurati: il sacrificio di una sorella, la morte del padre per mano della propria madre e, soprattutto, l'eredità di un destino doloroso non scelto. La semplicità delle battute dei personaggi, in questa seconda parte dello spettacolo, è intessuta nel discorso più ampio e complesso del Corifeo-Didaskalos, una presenza che, fin dall'inizio dello spettacolo, occupa una posizione mediana, dentro e fuori la scena. In *Schiavi*, egli dà voce a un unico grande stasimo composto dalle parole tratte da *Campo Santo* di Sebald, uno stasimo interrotto, a tratti, da alcuni frammenti superstiti delle *Coefore* e dalle azioni di Elettra e Oreste sulla tomba del padre. Il lungo stasimo che contiene la tragedia suggerisce, narrativamente, una riflessione sul rapporto con quei morti che, sembra rammentare Eschilo, finiscono per uccidere i vivi. Le parole melanconiche e meditative di Sebald, infatti, attraverso le toccanti descrizioni delle pratiche funerarie corse, tra immagini simboliche e pratiche rituali, ricordano la permeabilità della frontiera tra vivi e morti. Grazie alla possibilità del montaggio di creare una finzione scenica che operi degli scarti rispetto al concatenarsi degli eventi di una storia⁹, le parole e i gesti ripercorrono le tracce di rituali funebri antichi e moderni, di fosse comuni, di antiche e nuove vittime sacrificali. Le immagini portate dai corpi degli attori e le memorie suggerite dalla parola riflessa iniziano a sovrapporsi.

Le dinamiche portate alla luce dall'*Orestea* di Anagoor non hanno solo a che fare con la complessità della fondazione di una nuova politica in conflitto con una società arcaica, secondo la lettura comune della trilogia eschilea, ma si tratta piuttosto

della messa in luce del trauma sotteso alla fallibilità insita in ogni presa di potere, un trauma che coinvolge intimamente i membri di una famiglia e, allo stesso tempo, una più vasta collettività. La costruzione a montaggio, inteso come “meccanismo mitopoietico all'opera sia nel teatro ‘predrammatico’ che in quello ‘postdrammatico’” (Sacco 2013: 9), consiste nella combinazione giustapposta di tasselli testuali eterogenei che, accostati, aprono all'interpretazione non univoca del senso del tragico. Scrive Daniela Sacco in un importante saggio dedicato proprio al principio del montaggio:

[...] la visione mitica sull'intero consiste nella capacità di cogliere la plurivocità della realtà e la polarità semantica che la attraversa: l'intero sta nella visione delle sfaccettature spesso antitetiche di una stessa realtà, non è quindi assimilabile al concetto di unità e identità che viene sviluppato successivamente [dalla logica metafisica]. Ne consegue che se è giusto leggere la frammentazione dell'unità del discorso novecentesco, ossia la nuova modalità di raccontare la percezione del reale, come riflesso della crisi della metafisica e dell'ordine razionale del pensiero, dall'altra bisogna leggere in conseguenza di questa disgregazione l'emergere del pensiero prelogico e prediscorsivo che ha come termine di riferimento non tanto la storia quanto il mito. [...] Il montaggio quindi articola la connessione e l'associazione delle immagini tra loro dando vita a una forma espressiva alternativa a quella fornita dall'articolazione logica e discorsiva, e perciò è ricondotto non alla narrazione storica ma a quella mitica (2013: 151-52).

Gli interventi affidati alla voce del coro, nella tragedia antica, coincidevano con gli stasimi e si ponevano tra un episodio e l'altro, per commentare, intervallare e analizzare quanto accaduto o quanto stava per accadere. Questo tipo di commento, nel lavoro di Anagoor, prende il sopravvento: proprio lo stasimo

sembra infatti dar forma alla drammaturgia del trauma, facendo passare il filo d'oro di ciò che resta delle parole antiche in una trama di testi che le accolgono, cercando non tanto di esprimere l'orrore, la lacerazione ma, quantomeno, di aprire spazi di riflessione che vi facciano allusione¹⁰.

La tragedia contemporanea non cerca una verosimiglianza che sia mezzo della catarsi, ma il pubblico riceve una parola stratificata. Come in altri spettacoli del gruppo, i microfoni attraverso i quali giunge la voce degli attori sono gli strumenti che garantiscono l'assunzione di una distanza rispetto al contenuto trattato, una distanza che impedisce l'immedesimazione dello spettatore nel personaggio e, allo stesso tempo, impedisce all'attore di abbandonarsi a un'interpretazione esclusivamente patetico-sentimentale. Questo è vero soprattutto per la voce del Corifeo-Didaskalos che, presente per l'intera durata dello spettacolo, non incarna la tensione mimetica, ma copre lo spazio diegetico del racconto¹¹ e quello del commento. Con un distacco che pure non è la freddezza di una lezione accademica, egli fa dono di un discorso non imposto emotivamente e, anche quando la voce tradisce l'emozione di una parola difficile da dire, l'attore non crolla nell'emotività esasperata. L'operazione drammaturgica dell'*Oresteia* poggia sull'accostamento delle parole e sulla ricerca di una giusta distanza emotiva nel dar loro voce.

La primissima scena, che precede il prologo dell'*Agamennone*, inizia con le parole di Sergio Quinzio (1967), teologo, aforista ed esegeta biblico:

La morte è molto più potente della vita [...]. Adesso ci manca una categoria importante per spiegarci come le cose appartenute al defunto, o entrate in contatto con lui, si carichino di un significato intenso e speciale. In qualche modo partecipano della morte dalla quale sono state toccate: diventano uniche e magiche. Diventano sacre, ma noi non sappiamo

più che cosa vuol dire [...]. Il morto si allontana da noi velocemente (11-12).

Cercando di trattenere i morti ancora un po', in punta di piedi, Anagoor affida in partenza una riflessione sulla morte proprio alla voce del Corifeo-Didaskalos. La figura aedica, presenza poetica e profetica ad un tempo¹², assume sulla scena la postura del narratore capace di andare oltre il proprio vissuto personale, per tessere quella rete di vissuti che costituisce l'esperienza collettiva, radicata nell'orizzonte della storia naturale¹³. La rete testuale creata attraverso la tecnica del montaggio sembra allora proteggere la caduta di quanti precipitano nel vortice traumatico della perdita dei vivi, ma anche e soprattutto nel vortice della perdita della memoria dei morti.

Proprio attraverso il montaggio di tasselli letterari che comunicano tra loro in modo inatteso, la parola di questa nuova *Oresteia* rivela, in situazioni esistenziali lontane dalla sua produzione originaria, aspetti diversi del suo essere proprio.

3. I corpi in scena: geometrie del trauma

Lo spazio della scena teatrale, nell'*Agamennone*, è lo spazio del palazzo reale. Quando Agamennone esce di scena per entrare nelle stanze presaghe di morte, il vuoto scenico si carica di un'attesa preta delle conseguenze dell'agire passato, una sospensione dell'azione che farà cambiare di segno quello stesso spazio. In *Schiavi*, infatti, il palcoscenico non è più casa, ma è il luogo della sepoltura del re: un cono di luce delimita un rettangolo a terra, soglia tra il mondo dei vivi e quello dei morti e unico possibile punto d'incontro tra Elettra e Oreste. I fratelli, sull'orlo della perdita di se stessi, privati della possibilità di accostarsi al letto del proprio caro morente, si ricongiungono proprio sulla tomba del padre.

A lato della scena, il Didaskalos tesse il montaggio drammaturgico. La prima immagine evocata dalla sua parola racconta della fatica odierna nel celebrare i morti: la descrizione del vecchio cimitero di Piana visitato da Sebald nel suo soggiorno in Corsica rivela un abbandono che lascia proliferare le erbe spontanee, il cui omaggio lento, inatteso e magnifico è incomparabile rispetto ai fiori finti e scoloriti che noi lasciamo, in fretta, ai nostri morti.

Il corpo del Didaskalos occupa idealmente una linea verticale come l'asta su cui è appoggiato il microfono che amplifica la sua voce: alla verticalità, in tutta l'*Oresteia*, sembra appartenere la parola riflessa. Sulle sue parole, entrano in scena Oreste, accompagnato da Pilade, ed Elettra, accompagnata dal corteo delle sue ancelle. La posizione occupata dai due fratelli si dispone su una linea orizzontale che dà rilievo scenico al contatto con la terra dove è sepolto il padre, al contatto con quel mondo degli inferi a cui avvicinare l'orecchio e verso cui proiettare la propria parola di preghiera. Accolti tra verticalità e orizzontalità, i movimenti dei figli di Agamennone e Clitennestra sono pochi, i loro corpi sono contratti.

C'è poi un terzo vettore, la linea obliqua, scomposta: è il movimento della danza. Elettra e Oreste vivono un trauma personale che diventa collettivo proprio nelle azioni danzate in cui l'alleanza tra giovani prende forma corale. La nenia funebre cantata dal coro seduto in cerchio sulla tomba di Agamennone e poi la danza del gruppo, un corteo mobile progressivamente sempre più energico, sono momenti di forte condivisione drammatica. La danza monta e prende il sopravvento dopo il canto commatico. Nel crescendo dello scambio di battute tra Elettra, Oreste e la giovane donna a capo del coro di Coefore, quest'ultima esorta i fratelli al matricidio con incitamenti il cui ritmo poetico preannuncia la danza (Anagoor 2020: 222):

Battete questo tempo,
usiamo il ritmo e le melodie dei compianti orientali.
Percuoti, colpisci!
Graffia. Alza la mano. Falla calare.
Su. Giù.
Percuoti, colpisci, colpisci!
Il capo, il petto, le gambe.
Percuoti, colpisci, colpisci!
Colpisci, colpisci!

Nelle geometrie del trauma, la danza si posiziona dunque in una zona collettiva e semanticamente ambigua. Il movimento stabilisce l'alleanza nel dolore e nella vendetta, ma esso è anche la vitalità istintiva di un gruppo di giovani, senza freni e inibizioni. La danza è l'ultimo omaggio sulla tomba di Agamennone, ma essa rievoca anche i gesti oscillatori dei cori di prefiche che eseguono le drammaturgie commemorative raccontate poco prima da Sebald e dal Didaskalos attraverso di lui. È una danza disperata e, al contempo, per sovrapposizione di immagini e immaginari, festosa.

I movimenti dei giovani, animati dal canto commatico, si fanno sempre più concitati. Il disegno sonoro di Mauro Martinuz ne segue le tracce. I corpi si lasciano trasportare dagli altri corpi, dai suoni, in un vortice che esprime una rivoluzione giovanile danzata: nella tensione di forze lanciate e forze trattenute, il montare dell'agitazione diventa scontro tra gli stessi corpi che la generano. Gli attori finiscono a terra, distrutti, incapaci forse di portare fuori scena, fino in fondo, la forza rivoluzionaria che sarebbe loro propria. Essi occupano ora nuove pose orizzontali e la potenza istintiva del gesto collettivo si ritira, lasciando spazio alla risoluzione tragica privata di Oreste *versus* Clitennestra. È proprio l'occhio di quest'ultima a posarsi sui corpi a terra, ansimanti e stremati: la regina madre, per l'ultima volta,

entra in scena a guardare i giovani della sua reggia pronti ad agire contro di lei.

La vendetta, la reazione illusoriamente risolutiva, incendia il meccanismo della ripetizione: si cambia perché nulla cambi, e le ferite traumatiche mostrano il loro carattere ereditario nel perenne scontro tra corpi di padri e corpi di figli. La regina proietta il proprio sguardo lungo su quei giovani che lentamente si alzano ed escono di scena. Le linee verticali, orizzontali, scomposte nei movimenti fluidi della danza si fissano nello sguardo immobile di Clitennestra che catalizza, a sua volta, lo sguardo del pubblico. Ciò che la donna vede, rievocando una scena già vista in *Lingua Imperii*¹⁴, non sono soltanto i giovani della sua corte, ma sono i fantasmi che si porta dentro. Anche in questo spettacolo “i giovani, attraverso la lente dello sguardo della madre, appaiono sotto una luce nuova e, nelle menti di chi guarda la scena, si compone l’immagine di una casa in lutto” (De Min 2016: 81).

Il coro abbandona la scena lasciando soli Oreste e Clitennestra. Occhi negli occhi, madre e figlio si guardano facendo coincidere, all’apice del tragico, affetti opposti: il dramma di Oreste, tra la compassione filiale e l’obbligatorietà della vendetta del padre¹⁵; il dramma di Clitennestra, tra l’amore materno e il rigetto disperato di un figlio pronto a levare il pugnale contro di lei.

I gesti sono ridotti al minimo perché oramai più a nulla vale l’azione. Il palcoscenico, area cimiteriale per tutto il tempo di *Schiavi*, torna ad essere, alla fine del secondo capitolo della trilogia, lo spazio della reggia, più che mai riempito di fantasmi. L’ultimo scambio dialogico tra Clitennestra e Oreste, prima dell’uscita di scena di entrambi, è affidato alle loro immagini proiettate su due schermi a cristalli liquidi che, sospesi e verticali, ai due estremi del proscenio, costituiscono un segno stilistico di Anagor. Tramite l’ausilio di dispositivi

che guardano alla direzione multimediale del teatro contemporaneo, il montaggio qui di materiali visivi “tende a trasformare il palcoscenico in un polittico: la scena viene sagomata come un’immagine multipla dalle molte ante” (Puppa 2016: 23)¹⁶.

Se la parola è affidata agli schermi, in posizione elevata, in proscenio i corpi della madre e del figlio si avvicinano e si sfiorano in silenzio. A parlare è Oreste, mostrando tutta l’insicurezza e l’angoscia che lo colgono in quel momento fatale: l’immagine e la voce dislocate su uno schermo sembrano provenire dall’intimità lontana di un giovane che vive il trauma familiare nella più tragica delle solitudini. Oreste parla attraverso le parole di *Grammatica* di Guido Mazzoni (2017):

L’insetto enorme che occupa la parete del salotto si è scontrato per ore contro il vetro cercando di uscire. Troppo pesante per essere ucciso senza rimorsi come un insetto piccolo, esprimeva il proprio terrore scagliando se stesso contro un limite che non poteva vedere. Ho aperto i vetri per aiutarlo, ma la differenza fra di noi era così grande che ogni mio gesto, indecifrabile per lui, amplificava la sua paura. Cercavo di capire che cosa percepisse, volevo evitare che la sua agitazione perdesse valore diventando una funzione della mia, una metafora umana.

Dopo un prolungato silenzio, Oreste, dallo schermo, si rivolge a Pilade, che ha riconquistato il centro della scena: “Pilade, che cosa devo fare?”. Risponde l’amico: “Chiediti che fine faranno gli dei. / Chiediti cosa ti dice la voce ambigua di Delfi. Sei pronto a mancare ai giuramenti, a metterti tutti contro?” (Anagoor 2020: 228). Pilade, interpretato da un attore il cui corpo e la cui bellezza androgina denunciano un distacco e una freddezza che la parola vorrebbe negare, sembra pronto a intraprendere il destino che per lui ha scritto Pier Paolo Pasolini (1967).

Clitennestra, che non ha mai proferito parola, esce di scena seguita dal figlio, così come Agamennone era uscito di scena seguito dalla donna: le traiettorie descritte nello spazio teatrale, ripentendosi, rimettono al centro del dramma “la muta e disperata violenza del gesto” (Anagor 2020: 228) che pure in scena non vediamo. Per Oreste, ripiombato nel mutismo, l’uccisione della madre è l’azione necessaria. Incapace di operare uno scarto, egli si avvia a compiere il gesto tremendo vivendolo come frutto di un’eredità familiare, culturale o sociale inevitabile.

4. *La misura del frammento: il teatro e il museo*

La trilogia termina con *Conversio* e la scena, prima casa e poi limite tombale, diventa infine lo spazio che accoglie un rinnovato tribunale: il teatro. Quest’ultimo, pensato nella dimensione di cui l’etimologia porta il peso, incarna il luogo della visione, dove la memoria prende definitivamente forma d’immagine.

Gli attori, usciti dalla finzione drammatica e vestiti gli abiti di ogni giorno, dando le spalle al pubblico, compongono un coro che intona un canto polifonico; il loro sguardo, nel frattempo, è rivolto alle immagini che scivolano, una dopo l’altra, sul grande schermo-fondale¹⁷. Se da un lato gli spettatori vedono, in quel gruppo di uomini e donne, i fantasmi dei personaggi che hanno interpretato, dall’altro essi incarnano un raddoppiamento dello sguardo del pubblico: nell’esodo di questa *Orestea* il soggetto lirico diventa definitivamente un soggetto-corale, capace di abbattere le frontiere tra sé e il mondo.

Al termine del canto, gli attori che impersonavano Elettra e Oreste danno voce all’incipit de *Les années* di Annie Ernaux (ed. 2015: 13):

Tutte le immagini scompariranno. [...] Svaniranno tutte in un colpo solo come sono svanite a milioni le immagini che erano dietro la fronte dei nonni morti da mezzo secolo, dei

genitori morti anch'essi. [...] E così un giorno saremo nei ricordi dei figli in mezzo a nipoti e a persone che non sono ancora nate. Come le forze biologiche, la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla storia. [...] Si annienteranno d'un tratto le migliaia di parole che sono servite a nominare le cose. Sarà il silenzio e nessuna parola per dirlo.... Eppure la lingua continuerà a mettere il mondo in parole.

Queste parole sembrano suggerire la necessità di dare nuovo spazio ai frammenti provenienti da una memoria antica, non obliterando l'esperienza traumatica, ma trattenendone brandelli. Nel frattempo, il carattere compositivo delle immagini proiettate, data la loro varietà e diversità, lascia allo spettatore la libertà di individuare ponti, echi o dissonanze: sullo schermo scorrono l'acqua di un fiume, il movimento delle greggi, una sequenza di volti. Visivamente, la misura del frammento trova poi un parallelo nell'evocazione dei resti di pietra esposti nei musei archeologici del mondo. Vediamo infatti alcune riprese girate al museo archeologico di Olimpia: frammenti di frontoni, pezzi di statue antiche. Il palcoscenico accoglie l'ulteriore sovrapposizione di spazi: la casa, la tomba, il teatro e ora il museo.

In *Schiavi*, il Coro, per sostenere Oreste nell'atto estremo dell'uccisione della madre, non si era limitato al richiamo dell'*atimia*, ma aveva rievocato un'immagine (Anagoor 2020: 223):

CORO Lo ha mutilato!
 Che tu sappia anche questo.
 Lo ha fatto lei stessa seppellendolo,
 perché vi fosse insopportabile vivere
 ora che sapete come ha ridotto il suo corpo.
 [...]
 Incidilo!
 Lascialo entrare attraverso le orecchie,

lascia che la parola scenda come un fluido
e poi inchioda l'immagine alla base del tuo cuore,
fissala nella calma stabile della profondità del pensiero.
Questo il passato.
Le cose del futuro preparati a impararle –
apprendile dalla tua rabbia.

L'immagine rievocata è quella del corpo mutilato del re; un corpo fatto a pezzi nel tentativo fisico di decostruirne la memoria. L'immagine del corpo spezzato viene consegnata ai figli perché ne facciano tesoro ai fini di una giusta vendetta. Vendicare il padre, onorandone la memoria, coinciderebbe con un processo di ricostruzione dell'immagine mutila. Anagoor, nella messa in scena di *Oresteia*, sembra invece suggerire la possibilità di una diversa reazione dinnanzi al dolore dell'immagine e della memoria spezzate: accettare il frammento, partire da esso per ricostruire un intero diverso, quel "molteplice ragionato"¹⁸, frutto delle connessioni del montaggio.

Le riprese fatte al museo di Olimpia mostrano dei visitatori che passeggiano davanti alle tracce del passato; nell'immagine video soltanto i resti antichi sono a fuoco, mentre il flusso dei visitatori è sempre fuori fuoco: paradossalmente, l'incapacità da parte del pubblico di soffermare il proprio sguardo sui frammenti superstiti delle statue antiche sembra averle rese mute e vane, nonostante si trovino riprodotte in centinaia di selfie.

Al silenzio delle statue è giustapposta la carrellata dei volti degli attori che si susseguono, sul grande schermo, silenti e semi-immobili, come presenze fantasmatiche con le bocche coperte da museruole. Il racconto del morso che ammutoliva Ifigenia ha aperto la trilogia e la stessa immagine di mutismo forzato la conclude. La parola e l'immagine, dopo aver lasciato affiorare i frammenti di ciò che di loro resta, ammutoliscono.

L'ultima immagine proiettata rappresenta un cubo di polistirolo bianco su cui lentamente la punta di uno strumento di

precisione intaglia e riproduce tridimensionalmente la statua di Apollo del frontone occidentale del tempio di Zeus, conservato al Museo archeologico di Olimpia. Compiuta la scansione 3D della statua, Anagoor riproduce una copia del dio ambiguo in polistirolo: anche in questo caso i movimenti sono composti e spezzati, “dal marmo alla scansione, dalla scansione all’immagine matematica, dalla matematica alla realizzazione in polistirolo, dalla fresatura all’immagine video” (Anagoor 2020: 252).

Apollo, giovane giudice divino, è mutilo, quasi a rimarcare l’ambiguità su cui egli fonda la propria giustizia. Parziale e mutevole, la sua statua viene riprodotta cercando di adattarsi a contesti diversi. La tecnica ha tentato in tutti i modi di sottrarci al trauma della perdita della memoria, ma cosa comunica oggi questo Apollo, ora salvato perché copiato, nella sua riproduzione rasserenante?

Se possiamo pensare all’iconolatria del contemporaneo come una forma di iconoclastia, ciò significa che il rapporto con l’accumulo di immagini parla del modo in cui il presente prevale su ogni temporalità. Il terrore della perdita, controbilanciato da una bulimia visuale, rivelerebbe soprattutto l’incapacità, per la nostra società, di pensare la morte, di convivere con l’invivibilità del trauma¹⁹.

Il teatro di Anagoor, rimettendo al centro questa questione, offre tentativi di approccio al letto dei morenti: alla tomba di Agamennone prima, al museo di Olimpia poi. I traumi privati di Elettra e Oreste, nel teatro-museo, lasciano in eredità il loro peso e a fare i conti con la loro memoria ora non sono più solo i giovani membri della casa di Argo, ma un’intera civiltà. Il tribunale del tempo, messo in scena in questa versione di *Eumenidi*, ribadisce di fatto la nostra condanna all’oblio degli altri e di noi stessi. Nonostante le tecnologie, nonostante la rassicurante replicazione in serie delle opere del passato, quelle immagini faticano a produrre narrazione.

La consuetudine contemporanea di dare il massimo valore alla pura esistenza, al culto dell'immediato, viene rigettata da una scelta teatrale in controtendenza: quattro ore di spettacolo per tenere insieme i frammenti, conducendo il pubblico al tribunale di un tempo in cui la giustizia tenta di stabilire un nuovo rapporto con i morti e con l'eredità del passato:

Un rapporto equilibrato con il passato e con la morte, capace di tenersi lontano dagli estremi dell'ossessione e della rimozione, è considerato indice di sanità in un individuo. Allo stesso modo – sembra suggerire questa *Oresteia* – va guardato il rapporto della società con la propria tradizione: tenere il proprio passato in una teca, senza farlo dialogare con il presente, è inutile quanto dimenticarlo del tutto (Giovannelli 2018).

5. Conclusione

Per Anagoor, mettere in scena la catena traumatica della trilogia eschilea ha significato fare i conti con i frammenti di un passato mitico la cui ambivalenza semantica, portata alla luce dalle tecniche di montaggio, consente allo spettatore di percepire ricorrenze e permanenze che svelano ferite ancora aperte. La drammaturgia del trauma può allora essere considerata uno spazio di interrogazione dello spettacolo della memoria. Del resto, come scrive Raimondo Guarino, alla cui prospettiva metodologica queste pagine si ispirano, "la lunga durata che importa al teatro non è quella della geografia e delle economie, su cui pure si profila la collocazione e la definizione dei suoi tempi, ma la permanenza delle pratiche" (Guarino 2005: 7).

In queste pagine, abbiamo indagato le forme teatrali che compongono un'unità poetica costruita a partire dalla misura spezzata. Tre sono le prospettive considerate in un'ottica di montaggio: la giustapposizione di porzioni testuali che fanno stridere temporalità e modalità riflessive diverse; l'accostamento

di composizioni gestuali su assi simbolici verticali, orizzontali o spezzati; l'evocazione, infine, di possibili sovrapposizioni spaziali nel perimetro del palcoscenico (la reggia, la sepoltura, il teatro, il museo)²⁰.

In un dialogo sull'*invivable* tra Judith Butler e Frédéric Worms²¹, si legge una nota polemica nei confronti dell'abusato ricorso al termine *resilienza* che coglie nel segno il lavoro proposto da Anagoor in seno alle scritture del trauma:

Ce terme [résilience] appartient à un vocabulaire néolibéral qui feint d'ignorer la réalité de la destruction et du malheur chez les êtres humains; ce discours a tendance à postuler *a priori* que les personnes ne sont jamais définitivement brisées, qu'une vie n'est jamais véritablement défaite [...]. La survie avec l'invivable n'est pas la même chose que la résilience. [...] Je crains que le terme de "résilience" serve à nier et à refouler la réalité du traumatisme, et à attribuer trop rapidement une puissance de résurrection là où elle n'est clairement plus possible (Butler 2021: 35-36).

Interrogando l'eredità traumatica, Anagoor suggerisce una forma teatrale che non snaturi il carattere invivibile dell'esperienza dolorosa: se il montaggio consente di accostare parole e immagini inattese rispetto alla linea narrativa principale, i corpi degli attori condensano spazi e tempi stratificati²², incarnando ad un tempo la sopravvivenza all'invivibile traumatico e la sopravvivenza dell'invivibilità stessa. Il corpo degli attori, divenuto nel finale corpo collettivo, invita infine gli spettatori alla stessa esperienza di percezione, comprensione, reazione (De Marinis 2014: 196)²³.

Se i lavori di Anagoor si iscrivono nelle forme drammaturgiche post-traumatiche, essi ricordano che nasciamo in quello che Worms (2021: 57) chiama un terreno minato, un territorio

critico determinato dalla trasmissione di traumi familiari, sociali, culturali.

Il linguaggio tragico dell'*Oresteia* di Anagoor va quindi pensato al di fuori della forma tragica. Nessuna progressione teleologica o struttura lineare; nessuna rivelazione o catastrofe finale. La struttura avanza per sottrazione di parole e di immagini, per ascoltare non tanto la voce dei morti ma il silenzio a cui noi per primi condanniamo i lacerti delle loro voci. La resilienza silente coincide con il rischio della perdita della memoria, un rischio nei confronti del quale la parola riflessa di Anagoor mette in allerta.

Alla fine dello spettacolo, la chiusa spetta ancora al Corifeo-Didaskalos, appiglio per le anime inquiete e per i fantasmi della tragedia eschilea, quelle presenze sceniche che materializzano in fondo i turbamenti interiori di un'intera civiltà:

[una Giustizia altissima]
chiede di risarcire l'ingiustizia
del nostro farci troppo sentire nel mondo.
Ci invita a lasciare spazio, a non costruire torri,
a non colonizzare,
ci interroga con la voce dei morti.
Ma per capire le parole dei morti,
bisogna che ci sia una festa tra noi e loro.
Le parole si odono a questa condizione:
rinunciare a noi, dimenticare noi,
convertire l'ordine consueto della nostra ricerca,
compiere la pazzia di perdere anziché di acquistare,
senza il timore della mancanza,
perché la storia non è madre del nulla
qualcosa viene generato e resta (Anagoor 2020: 251).

NOTE

¹ Per il riferimento alla nuda vita cfr. Agamben (1995).

² Il sacrificio di Ifigenia viene messo al centro di una riflessione, in termini efrastici, sui limiti di ogni rappresentazione in De Min (2017: 97-117).

³ Il primo intervento del corifeo nell'*Agamennone* di Eschilo è citato anche in un altro spettacolo di Anagoor, *Lingua Imperii*. Una riflessione dedicata nello specifico a queste parole si trova in De Min (2016: 99-102).

⁴ Per l'assunzione di questa prospettiva il riferimento principale è un dialogo tra Judith Butler e Frédéric Worms che pone al centro la questione dell'invivibilità. In questo scambio, Butler insiste sulla necessità di raccontare la "déchirure" dell'esperienza traumatica, senza però "prétendre la recoudre ou la rapiécer par le récit qu'on en fait" (2021: 33). Si tratta di dare spazio al silenzio, alla ferita stessa, a ciò che resta nella sua forma frammentaria.

⁵ Al dramma centrale della trilogia eschilea, *Coevole*, Anagoor dà il titolo *Schiavi*. Il verso citato si trova nella traduzione proposta dalla compagnia. Cfr. Anagoor (2020: 217).

⁶ *L'Oresteia* è un testo amato, interpretato e riscritto da drammaturghi e registi per tutto il corso del Novecento. I riferimenti bibliografici sono a questo proposito molti, ma ci si limita qui a indicare il volume di Anton Bierl, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, 2005.

⁷ Se a partire dagli anni Novanta, in area anglosassone, si sono sviluppati importanti studi sull'espressione artistica del trauma, per quanto riguarda la specificità della rappresentazione teatrale, le pagine che seguono sono debitrice ad alcuni studi di area francofona. Tra questi citiamo gli studi raccolti in un volume diretto da Christiane Page (2012), un recente dossier diretto da Christian Biet e Philippe Mesnard (2015) consacrato al teatro di storia, gli studi di Élisabeth Angel-Perez che guardano alla scena anglo-americana. Si rimanda infine alla raccolta di saggi curata da Isabelle Ligier-Degauque e Anne Teulade (2018).

⁸ Le note alla traduzione e le approfondite indagini testuali sono affidate alla penna di Susanna Pietrosanti.

⁹ Si vedano a questo proposito le pagine di Jean-Pierre Vernant (2011) sulla storicità e la transistoricità del soggetto tragico. Tra gli studiosi italiani, Caludio Longhi, che ha dedicato pagine importanti al montaggio inteso come strumento della composizione drammaturgica novecentesca con trama narrativa storica, scrive: "anche quanto apparentemente si trova ad affrontare soggetti mitologici, il drammaturgo moderno è tendenzialmente portato a coniugare l'azione teatrale non già nelle forme dell'ineffabile ed autonoma extratemporalità del Mito, ma in quelle della temporalità appassionatamente

e disperatamente condizionata dalla Storia” (2001: 16). Il montaggio, per Longhi, rivelerebbe la narrazione di un sistema culturale che non regge più sui concetti di unità, di identità o totalità, ma che esprime, come scrive Daniela Sacco, il “disgregarsi della logica metafisica” (2013: 150).

¹⁰ Si vedano a questo proposito le riflessioni di Pier Vincenzo Mengaldo in *La vendetta è racconto* (2007: 117-18).

¹¹ Negli ultimi anni diversi studi sono stati proposti a proposito delle possibilità teatrali delle componenti diegetiche. Cfr., tra gli altri Vescovo (2015).

¹² Ricorderemo quanto scrive Vernant (ed. 1978: 95-96): “Posseduto dalle Muse, il poeta è l’interprete di Mnemosyne, come il profeta, ispirato dal dio, è l’interprete di Apollo. [...] L’aedo e l’indovino hanno in comune uno stesso dono di veggenza, privilegio che hanno dovuto pagare a prezzo dei loro occhi. Ciechi alla luce, vedono l’invisibile. Il dio che li ispira scopre loro, in una specie di rivelazione, le realtà che sfuggono allo sguardo umano. Questa doppia vista ha per oggetto, in particolare, le parti del tempo inaccessibili ai mortali: ciò che è accaduto una volta e ciò che non è ancora”.

¹³ Il punto di vista adottato dalla compagnia fa necessariamente pensare alla celebre riflessione di Walter Benjamin sul narratore (ed. 1995).

¹⁴ *Lingua Imperii* è uno spettacolo del 2012 che indaga il dolore dell’uomo e le dinamiche di un potere che si esercita attraverso certi usi linguistici. Per una visione complessiva degli spettacoli di Anagoor e delle relazioni poetiche tra gli stessi cfr. De Min (2016).

¹⁵ Vernant (ed. 1976: 32) scrive al proposito che l’azione di Oreste “non traduce la libera scelta del soggetto, ma il riconoscimento di questa necessità d’ordine religioso, alla quale il personaggio non può sottrarsi e che fa di lui un essere interiormente forzato nel cuore stesso della sua decisione”. Così Bruno Snell (1969: 160) aveva visto giocarsi nel petto di Oreste “una lotta di divinità, una contro le altre”.

¹⁶ Paolo Puppa, in un’importante intervista con Anagoor, a proposito del montaggio di materiali visivi eterogenei sulla scena a cui la compagnia ricorre in ogni spettacolo, scrive: “Per mezzo dei dispositivi visivi che occupano il vostro palco —i due schermi Led e il terzo che a volte può essere il cubo tridimensionale o una ulteriore apertura— si creano squarci, aperture sul fuori, sull’oltre, che avvalorano semanticamente quanto avviene in palcoscenico o vanno in direzione contraria ad esso” (2016: 24).

¹⁷ La scena ricorda quella di un altro spettacolo, *Virgilio Brucia*: in quel caso, alludendo alla discesa nel regno dei morti da parte di Enea (*Eneide*, VI), regno in cui Virgilio fa convergere passato e futuro invitando il suo eroe a guardare insieme ai morti anche al futuro glorioso di Roma, un coro invade la scena e, con le spalle al pubblico, fissa i propri occhi alle immagini che appaiono sullo schermo. Cfr. De Min (2016: 120).

¹⁸ La definizione è di Simone Derai nell'intervista condotta da Paolo Pupa a cui si è fatto cenno in precedenza (cfr. nota 15).

¹⁹ Parafrasiamo qui un pensiero di Andrea Cosentino (2015).

²⁰ Cfr. a questo proposito il capitolo *L'arte incontra il trauma* nel volume di Carla Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo* (2012).

²¹ Cfr. la nota 4.

²² I *performance studies*, come è noto, hanno dedicato ampio spazio allo studio dei nessi tra teatro, corpo e memoria. In particolare, sulla base di quella che gli antropologi chiamano *embodied knowledge*, Rebecca Schneider ha trattato la dimensione temporale delle possibilità di trasmissione della conoscenza attraverso i corpi, parlando di una "knotty and porous relationship to time" (2011: 9).

²³ La messa in scena di corpi vivi, che accolgono il reiterarsi del trauma e che si pongono, insieme agli spettatori, davanti ad esso, potrebbe essere indagato, nei lavori di Anagoor nell'ottica della *performance come memoria*. Si veda poi quanto scrive Marco De Marinis (2014) a proposito del corpo dello spettatore in un saggio che ripercorre le principali tappe degli studi teatrali che pongono al centro quella che gli antropologi definiscono *embodied knowledge*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
- Angel-Perez, Élisabeth (2006), *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Parigi, Klincksieck.
- Anagoor (Derai, Simone) (2020), *Una festa tra noi e i morti: sull'Orestea di Eschilo*, Napoli, Cronopio.
- Bierl, Anton (2005), *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, Roma, Bulzoni.
- Biet, Christian; Mesnard, Philippe, eds. (2015), "Violences radicales en scène" (dossier), *Témoigner entre histoire et mémoire/Testimony between History and Memory*, 121 / 2: 46-107.

- Benjamin, Walter (ed. 1995), "Il narratore", *Angelus Novus*, ed. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2000.
- Butler, Judith; Worms, Frédéric (2021), *Le vivable et l'invivable*, Parigi, PUF.
- Centanni, Monica (2017), "Fantasmi che evocano altri fantasmi: Dario, Agamennone e Clitennestra nelle tragedie di Eschilo", *Lo spettro e la verità: fantasmi, apparizioni, profezie dalla Bibbia al Decameron*, a cura di F. Cardini e G. Larini, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Cosentino, Andrea (2015), "Iconoclastia (voce in *Manuale minimo del comico*), *Hystrio – dossier: il comico istruzioni per l'uso*, a cura di M. Giovannelli e M. Treu, 4: 48.
- De Marinis, Marco (2014), "Il corpo dello spettatore. *Performance Studies* e nuova teatrologia", *AOFL IX*, 2: 189-201.
- De Min, Silvia (2016), *Decapitare la Gorgone: ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano.
- (2017), *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ernaux, Annie (ed. 2015), *Gli anni*, trad. it. a cura di L. Flabbi, Roma, L'Orma Editore.
- (2008), *Les années*, ed. L. Flabbi, *Gli anni*, Roma, L'Orma Editore, 2015.
- Eschilo (ed. 2003), "Agamennone", *Le Tragedie*, ed. M. Centanni, Milano, Mondadori.
- Giovannelli, Maddalena (2018), "Per una nuova Oresteia. Anagoor a Venezia", *Stratagemmi*[27/07/2018]<https://www.stratagemmi.it/per-una-nuova-orestea-anagoor-a-venezia>
- (2020), "Tradurre Eumenidi", *Una festa tra noi e i morti*, Napoli, Cronopio: 254-57.
- Guarino, Raimondo (2005), *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza.
- Ligier-Degauque, Isabelle; Teulade, Anne, eds. (2018), *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXIe siècle*, Rennes, PUR.

- Mazzoni, Guido (2017), *La pura superficie*, Roma, Donzelli.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2007), *La vendetta è racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Nicolai, Roberto (2009), "L'ekphrasis, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna", *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, eds. Riccardo Palmisciano e Matteo D'Acunto, *AION (filol)*, 31.
- Pasolini, Pier Paolo (1967), "Pilade", *Nuovi Argomenti*, 7/8: 13-128.
- Puppa, Paolo (2016), "Intervista sulla bellezza e sul male", *Decapitare la Gorgone: ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano: 7-47.
- Quinzio, Sergio (1967), *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, Milano, Adelphi.
- Sacco, Daniela (2013), *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine, Mimesis.
- Sebald, Winfried G. (ed. 2011), *Le Alpi nel mare*, ed. Ada Vigliani, Milano, Adelphi.
- Severino, Emanuele (1985), *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Milano, Rizzoli.
- Schneider, Rebecca (2011), *Performing Remains. Art and War in Time of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge.
- Snell, Bruno (ed. 1969), *Eschilo e l'azione drammatica*, ed. it. a cura di D. Del Corno, Milano, Lampugnani Nigri.
- Vernant, Jean-Pierre (ed. 1978), *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. a cura di M. Romano e B. Bravo, Torino, Einaudi.
- (2011), *Il soggetto tragico: storicità e transtoricità*, in Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi.
- Vescovo, Piermario (2015), *A viva voce: percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio.

