

“TODOS SOMOS BACO”: LE PROTESTE
FEMMINISTE IN MESSICO NELLE *BACCANTI*
SECONDO CARLUS PADRISSA
(SIRACUSA 2021)

Anna Maganuco

Università di Verona
anna.maganuco@univr.it

Recepción: 1 de septiembre de 2022

Aceptación: 25 de noviembre de 2022

RIASSUNTO

Questo saggio individua e analizza alcuni elementi ‘propagandistici’ delle *Baccanti* di Euripide nell’allestimento dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico (Teatro greco di Siracusa, 4 luglio – 20 agosto 2021), indagando soprattutto il loro effetto sulla messa in scena e le ragioni della rilettura attualizzante della tragedia. Si vuole mostrare, in particolare, in che modo il regista Carlus Padrissa, lasciandosi ispirare dalle proteste femministe degli ultimi anni in Messico, abbia usato il Coro e il personaggio di Dioniso per alludere alle contemporanee battaglie per i diritti civili delle donne.

PAROLE-CHIAVE

Baccanti, Euripide, INDA, Siracusa, Carlus Padrissa, proteste femministe.

Nell'estate 2021, dopo l'anno di pausa imposto dall'emergenza sanitaria, è stato allestito al teatro greco di Siracusa il 56° ciclo di rappresentazioni classiche a cura della Fondazione INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico): fra i tre spettacoli in cartellone le *Baccanti* di Euripide, nella traduzione di Guido Paduano e con la regia di Carlus Padrissa¹. La *pièce*, che ha avuto un buon successo di pubblico e di critica², verrà probabilmente ricordata a lungo per la meraviglia destata dalle caratteristiche coreografie aeree de La Fura dels Baus³, noto gruppo catalano di cui Padrissa è co-fondatore: una prima volta per il pubblico siracusano, rimasto piacevolmente sorpreso da «una regia tutta fisica e contagiosa [...] un dramma “furero”, che spazia tra terra e cielo, tra uomini e dèi, che coniuga ansie ancestrali con modernità tecnologica»⁴.

Quella del 2020/2021 è la settima messa in scena delle *Baccanti* di Euripide nella cornice del teatro greco di Siracusa, dopo le rappresentazioni del 1922, 1950, 1980, 1998, 2002 e 2012⁵. La presenza sempre più frequente di questa tragedia nel calendario della Fondazione INDA negli ultimi decenni conferma una tendenza internazionale: le *Baccanti*, infatti, godono di una grande fortuna scenica nel secondo Novecento⁶, soprattutto a partire dal biennio 1968-69 e dal miliare allestimento di Richard Schechner, *Dionysus in 69*⁷, che ha avuto il grande merito di risvegliare l'interesse per la tragedia greca nel mondo anglofono, determinando un notevole incremento della sua presenza sulle scene teatrali contemporanee⁸. Il testo euripideo, forse grazie alla presenza destabilizzante di Dioniso, sembra particolarmente adatto ad essere riletto di volta in volta in una chiave più o meno innovativa, legata alle battaglie per i diritti della società contemporanea.

1 Una registrazione dello spettacolo si può vedere sulla piattaforma RaiPlay a questo link: <<https://www.raiplay.it/video/2021/08/Teatro---Le-Baccanti-50cf7739-f550-47a9-9845-bacc4d69b665.html>> (14/11/2022). Per maggiori informazioni sull'allestimento e altro materiale fotografico e multimediale si può consultare il sito della Fondazione INDA: <https://www.indafondazione.org/baccanti-euripide-2021/> (14/11/2022). Colgo l'occasione per ringraziare della cordiale ospitalità gli organizzatori del convegno *Teatro y propaganda. Formas de expresión en el drama griego y la tradición clásica*, tenutosi a Valencia il 2 e il 3 maggio 2022: queste pagine nascono da quella bella occasione di confronto. Un sentito grazie va anche all'anonimo revisore per la lettura attenta e per gli utili suggerimenti.

2 Si elencano di seguito alcune recensioni dello spettacolo: Barone (2021); Matelli (2021); Pernice (2021); Sessa (2021); Ugolini (2021a) e (2021b).

3 Su La Fura dels Baus e il loro teatro si vedano, ad esempio, i contributi di Feldman (1998); Villar de Queiroz (1999); Sanchez (2006); Saumell (2007); Villar (2009). L'incontro fra questa compagnia e il teatro greco antico era già avvenuto in passato: cf. Romero Mariscal (2017: 211-217).

4 Ugolini (2021a).

5 Sulle rappresentazioni della tragedia allestite dall'INDA si veda Macrì (2007), che si occupa delle prime cinque; per l'allestimento di Antonio Calenda del 2012 si vedano poi le recensioni di Giovannelli (2012) e Giliberti (2012); una panoramica più ampia, che comprende anche tutte le *Baccanti* siracusane, si può leggere in Rubino (2021) e Treu (2021), che commenta lo spettacolo di Padrissa alle pp. 164-165.

6 Si vedano, a tal proposito, i vari saggi contenuti in Hall – Macintosh – Wrigley (2004); Fusillo (2006: 81-167); Mills (2006: 103-120); Treu (2007), che si focalizza su alcune riprese italiane; Fischer-Lichte (2014); Hernández de la Fuente (2014), per la ricezione del testo euripideo nella letteratura spagnola; Perris (2015: 528-531); Fischer-Lichte (2017: 271-294).

7 Cf. Zeitlin (2004) per una descrizione dello spettacolo e delle sue implicazioni politiche. È possibile rintracciare l'influenza di *Dionysus in 69* anche in celebri prodotti d'intrattenimento come, ad esempio, *The Rocky Horror Picture Show* o il film di Jane Campion *Holy Smoke* (1999): cf. Hall (2004a: 33) e Dall'Olio (2020).

8 Cf. Hall (2004a: 1-5).

Dioniso dunque ritorna in continuazione, e con esso le *Baccanti*: i motivi di questa fortuna sono probabilmente da ricercare, come ha scritto Massimo Fusillo, «nel suo potere destabilizzante: nella sua capacità di incrinare le grandi polarità su cui si basa la lettura razionale del mondo, di oltrepassare ogni tipo di confine, di suggerire nuove forme di relazione». E in un Occidente che, in maniera sempre più persistente, si confronta con i grandi temi della lotta femminista, della libertà sessuale e dell'identità di genere, insomma «con i nuovi modelli di una soggettività nomade [...] che nascono da una continua ibridazione con tutte le forme di alterità», è normale che il fenomeno del dionisismo assuma anche «una funzione costruttiva, [...] dato che oggi la fluttuazione dell'identità sta assumendo connotazioni positive»⁹.

È da questo sfondo e da simili considerazioni che bisogna partire per comprendere in quale filone si colloca lo spettacolo diretto da Carlus Padrissa in termini di ricezione della tragedia euripidea¹⁰, dal momento che alcuni elementi del suo allestimento ci portano esplicitamente nell'ambito delle rivendicazioni sociali del nostro tempo.

«Durante le prime fasi di creazione nell'estate 2019, l'impressionante notizia delle proteste delle donne in Messico è apparsa nelle televisioni spagnole. Migliaia di donne contro il potere e i suoi abusi sessisti. È stato chiaro per noi: queste baccanti moderne ci stavano aprendo la strada»¹¹.

È con queste parole che il regista spiega – nel libretto in vendita nei giorni della messa in scena dello spettacolo nel teatro greco di Siracusa – da quale stimolo è nata l'idea del suo allestimento della tragedia di Euripide: le proteste delle donne messicane che, in una serie di marce e manifestazioni organizzate dai movimenti femministi, a partire dall'agosto del 2019 sono scese in piazza, a Città del Messico e in altre città del paese, per denunciare l'alto numero di femminicidi e gli abusi sessuali perpetrati contro le donne dagli stessi agenti di polizia che avrebbero dovuto proteggerle (da cui l'hashtag #NoMcCuidanMeViolan). Con questa immagine nella mente, Padrissa si è avvicinato al testo di Euripide declinandolo in maniera innovativa, come appare evidente in alcuni (pochi, ma cardinali) momenti stranianti e 'attualizzanti' della messinscena.

9 Tutte le citazioni sono tratte da Fusillo (2006: 10).

10 «Anche la messinscena va considerata come una forma di ricezione: quindi non una semplice applicazione delle direttive implicite nel testo drammatico [...]; ma una creazione originale, che stabilisce con il testo di partenza un dialogo alla pari» Fusillo (2006: 29). Sulle 'staging receptions' del dramma antico e sul filone della 'performance reception' si vedano anche Foley (1999-2000), che si occupa proprio della fortuna scenica di Euripide nel XX secolo; Hardwick (2003: 51-70); Hall (2004b); Fischer-Lichte (2010); van Zyl Smit (2016).

11 Padrissa (2021: 20).

Già nel prologo, infatti, il Dioniso fluido e camaleontico interpretato da Lucia Lavia si presenta (in spagnolo) come «mujer, hija, hermana, guerrera, compañera», in quella che possiamo definire un'interpolazione registico-attoriale. Se confrontiamo, infatti, la *performance* offerta dall'attrice con la traduzione italiana che Guido Paduano ha predisposto per lo spettacolo (traducendo piuttosto letteralmente i vv. 39-44 del testo euripideo¹²), risulta evidente che in questo caso la fedeltà all'originale è stata sacrificata a vantaggio dell'attualizzazione e della personale rilettura che il regista ha voluto presentare al pubblico.

Traduzione di G. Paduano:

«Bisogna che questa città capisca, anche se non lo vuole, di essere priva e bisognosa dei miei riti, e che io difenda mia madre, mostrando agli uomini il dio che ha partorito a Zeus. Cadmo ha affidato l'onore del regno a Penteo, figlio di sua figlia».

Battuta di L. Lavia:

«Anche contro voglia questa città capirà cosa significa non essere iniziata ai miei misteri! Che cosa c'è? Perché mi guardate così? Io difendo mia madre e mi mostro così agli uomini, come il dio che lei ha partorito per loro: *mujer, hija, hermana, guerrera, compañera*. Cadmo ha consegnato a Penteo, il figlio di sua figlia, il potere regale».

Se da un lato l'interpolazione può servire a rispondere a un'eventuale perplessità degli spettatori di fronte alla scelta di una donna per interpretare la parte del dio Dioniso, d'altro canto la scelta delle parole pronunciate in spagnolo¹³ risulta pienamente comprensibile solo alla luce delle affermazioni extrasceniche di Padrissa a proposito delle “baccanti moderne” scese in piazza a Città del Messico.

Il riferimento a queste proteste contemporanee diventa più palese nella seconda parte dello spettacolo, quando l'esecuzione del quarto stasimo della tragedia prende la forma di una vera e propria manifestazione di piazza (fig. 1): un coro misto, formato da uomini e donne e denominato “coro dei cittadini” nel libretto di scena¹⁴, invade l'orchestra scendendo dalle gradinate. Il loro abbigliamento è sportivo (*shorts*, scarpe da ginnastica o anfibi, calze strappate, faretto LED sul petto, *et similia*), i “manifestanti” schiamazzano urlando e percuotendo dei tamburi, portano

12 Eur. *Ba.* 39-44: δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει, / ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, / Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαι μ' ὕπερ / φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Δί. / Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα / Πενθεὶ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότι, [...].

13 Gli unici altri esempi di battute pronunciate in spagnolo nel corso dello spettacolo si devono al Coro: alla sua prima apparizione il coro delle baccanti asiatiche ripete più volte, come in un *refrain*, «vengo de tierra lejana de Asia»; mentre all'inizio del quarto stasimo il gruppo corale grida ripetutamente «todas somos Baco», come si dirà sotto.

14 Si veda, a tal proposito, la didascalia alla foto pubblicata a p. 55. Nel cartellone, inoltre, si può notare bene come siano stati pensati non due, bensì tre gruppi corali per l'allestimento: il “Coro di Baccanti”, che dà voce alle baccanti asiatiche; il “Coro Sospeso”, che attraverso suggestive e spesso sensuali coreografie aeree mira a rappresentare l'androgino collettivo, «un gruppo eterogeneo di persone all'interno del quale la sessualità non viene espressa dal genere ma da un costante bilanciamento tra energie femminili e maschili» [Jocsimovic (2021:32)] e a volte può alludere a quello che succede alle donne tebane sul Citerone; il “Coro di Cittadini”, cioè quello che irrompe in scena come in una manifestazione di piazza in corrispondenza del quarto stasimo.



Fig. 1 (foto di Franca Centaro)

fumogeni rossi e/o rosa (presumibilmente un richiamo al ‘pink glitter’ usato durante i cortei a Città del Messico) e agitano cartelloni con testi presumibilmente tratti dalle proteste femministe del mondo reale: «eres libre asi que vuela», «my body my choice», «si violan mujeres violamos sus leyes», «somos la voz de las mujeres que ya no están», «we are the granddaughters of the witches that did not burn»¹⁵. Lo striscione più grande è bilingue: su una faccia c’è scritto «todos somos BACO», che sul retro viene tradotto in italiano al femminile, «tutte siamo BACCO», e infatti il coro dei cittadini fa il suo ingresso in scena urlando «todas somos Baco», rimarcando dunque ‘un’identità femminile’.

Al di là di questi aspetti, il testo dello stasimo viene eseguito in maniera fedele dalle attrici che nel corso di tutta la rappresentazione hanno recitato la parte delle baccanti asiatiche, e che ora si mescolano con la folla agitata di questo coro misto per celebrare la vittoria di Dioniso su Penteo¹⁶. Il trionfo interno alla vicenda mitica narrata dalla tragedia, però, nella cavea del teatro di Siracusa ha l’aspetto di una protesta politica di piazza, forse per alludere al fatto che nel

15 Pernice (2021) li definisce felicemente «slogan femministi ad alto tasso di attualità».

16 Guidorizzi (2020: 243), ampliando quanto aveva già scritto in Guidorizzi (1989: 201), giudica così questo quarto stasimo: «il canto di trionfo con cui le baccanti del Coro assaporano la rovina del loro persecutore e descrivono in una esaltata visione ciò che sta verificandosi sul Citerone per mano dell’altro gruppo di baccanti: la follia di una madre che eccita le compagne alla caccia del figlio».

mondo reale non siamo ancora giunti al momento della ‘vittoria’, perché la battaglia per alcuni diritti civili è ancora aperta e ben lontana dall’essere risolta. Con l’etichetta “coro dei cittadini” Padrissa ha voluto forse sottolineare la dimensione civica e civile che questo gruppo corale assume all’interno della sua rappresentazione, dal momento che si tratta dell’elemento che rende più esplicito il riferimento alle lotte delle femministe messicane e rende più perspicua, tramite un richiamo interno, la presentazione di Dioniso nel prologo come «mujer, hija, hermana, guerrera, compañera».

A proposito del personaggio di Dioniso, alla luce di ciò che accade in scena subito dopo (con l’esecuzione del quarto stasimo appena descritta) non appare privo di significato il fatto che il quarto episodio si concludesse con un’azione peculiare: dopo aver pronunciato la battuta corrispondente ai vv. 971-972 delle *Baccanti* e prima di invocare le baccanti tebane, Lucia Lavia si china sull’albero genealogico che copre metà dell’orchestra (fig. 2) in corrispondenza del nome di Dioniso e strappa la ‘o’ finale, rivelando sotto di essa una ‘a’. Per quanto l’attrice nel corso di tutta la rappresentazione abbia mostrato un dio ibrido e fluido, privo di un’identità sessuale o di genere ben definita, posseduto da diverse forme e capace di sostenere i registri vocali e gli atteggiamenti più differenti, in questo momento il dio si rivela esplicitamente come Dionisa, mostrando la sua ‘vera natura’ proprio quando il coro dei cittadini sta per portare nell’orchestra la protesta delle femministe. E nelle sue interviste Carlus Padrissa non nasconde



Fig. 2 (foto di Franca Centaro)

di prediligere una lettura femminile del personaggio, dal momento che si riferisce al dio sempre chiamandolo Dionisa¹⁷. È vero, d'altra parte, che il regista ha pensato il coro sospeso come espressione dell'androgino collettivo, un concetto che vuole rimarcare la necessità di un gruppo di persone di genere misto, che assumono forme diverse ma sempre bilanciate, senza una prevalenza dell'elemento maschile su quello femminile o viceversa¹⁸. Ed è anche vero che il messaggio dello spettacolo vuole essere il più ampio possibile, come si legge nelle dichiarazioni di Tamara Jocsimovic, costumista e assistente alla scenografia:

«Le nostre Baccanti sono perciò tutte quelle persone che ancora oggi combattono per affermare le proprie libertà, in tutti gli aspetti della vita. Per dare statuto alla libertà di espressione e coltivare quel tanto di Dioniso che ognuno di noi ha dentro di sé. [...] Tutti gli elementi di questa produzione concorrono a veicolare una medesima idea: la necessità della libertà sotto tutti i punti di vista come base della natura umana»¹⁹.

Tuttavia gli elementi che abbiamo descritto sopra mostrano che, a conti fatti, l'importanza attribuita al femminile —sia per ciò che riguarda la caratterizzazione e l'interpretazione del personaggio di Dioniso, sia per ciò che emerge dal confronto con le proteste contemporanee— rimane centrale per la corretta lettura di queste *Baccanti* 'furere', che molto hanno a che fare con le lotte civili per i diritti delle donne, molto poco con la *trance* dionisiaca e l'euforia morbosa di certe interpretazioni e rappresentazioni del testo euripideo²⁰.

Questa constatazione impone una domanda: per quale motivo, fra le varie possibilità offerte oggi dal personaggio di Dioniso in un mondo occidentale sempre più attento all'identità di genere, alla fluidità sessuale e alla necessità di non 'imporre un'etichetta', una produzione

17 Traggio questa informazione dalle interviste disponibili al link <<https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2021/07/Festival-del-Teatro-Greco-2021-40d3cac4-cbd1-48ec-890a-4cf3409ca662.html>> (14/11/2022), dove il regista afferma che «Euripide ha creato un Dioniso femminile, un uomo femmineo»; e anche Lucia Lavia, pur ammettendo che «Dioniso non ha sesso, perché la divinità non ha sesso», pone l'accento sulla sua 'parte femminile': «Dioniso è un uterino, è un dio che ama il sesso, la carne, la gioia, tutto ciò che è esterno, di fuori. È per questo che i personaggi delle *Baccanti* esaltano la femminilità al massimo».

18 Un tema che risulta perfettamente consonante con il 'modello culturale' propugnato da Dioniso, secondo la lucida disamina di Fusillo (2006: 13): «da Dioniso [...] ci giunge ancor oggi un modello culturale mobile e metamorfico: l'idea che l'identità non sia un'essenza rigida, una prigione in cui chiudersi, da difendere con nuove forme di tribalismo, ma un processo ibrido e dinamico [...]. Un modello di identità molteplice, che mantiene le proprie caratteristiche pur mutando di continuo a contatto con l'altro, e pur contenendo sempre elementi di dissonanza e di conflitto».

19 Jocsimovic (2021: 32-33).

20 Si veda, per fare un solo esempio, la recente lettura 'psichiatrica' di Di Daniel (2019: 261-263 e 277-280). Con ciò non si vuole naturalmente negare l'importanza del menadismo e della follia sacra nella tragedia di Euripide, aspetti ben noti e molto studiati a proposito delle *Baccanti* [cf. Dodds (1959: 329-344); Guidorizzi (1989: 9-26); Guidorizzi (2020: xi-xxv)], ma solo ribadire che la lettura di PadriSSa va nella direzione di espressioni del dionisismo più 'politicizzate', probabilmente sulla scia di quelle «affinità elettive» che il movimento del Sessantotto e altri movimenti a esso affini (fra i quali il femminismo) già da tempo hanno instaurato con Dioniso [cf. Fusillo (2006: 74)].

che intende veicolare l'idea della «libertà sotto tutti i punti di vista», che accoglie elementi che vanno chiaramente nella direzione della fluidità e dell'ibridazione delle canoniche distinzioni di genere, ci presenta una denuncia sociale sulla condizione ancora non paritaria delle donne e sul potere maschile e maschilista che vorrebbe opprimerle? Non si vuole sostenere, con questo, che lo spettacolo di Padriša possa o voglia ridursi solo a questo; però il semplice fatto che questo elemento femminista sia così palesemente propagandato nel suo allestimento del dramma euripideo e nelle dichiarazioni a margine deve farci riflettere.

L'Occidente libero e progressista ha ancora parecchi conti da regolare con la “questione femminile”, soprattutto nei suoi paesi meridionali; quindi non dovrebbe stupire più di tanto che una produzione italiana affidata a un regista spagnolo porti in scena ancora oggi, a distanza di mezzo secolo dalle lotte e dalle ‘vittorie’ degli anni Settanta, una *Dionisa* e delle *Baccanti* femministe.

BIBLIOGRAFIA

- Barone, C. (2021). «Le *Baccanti* di Euripide de La Fura dels Baus e le *Nuvole* di Aristofane al Teatro di Siracusa», *rumor(s)cena*, <<https://www.rumorscena.com/11/09/2021/le-baccanti-di-euripide-de-la-fura-dels-baus-e-le-nuvole-di-aristofane-al-teatro-di-siracusa>> (14/11/2022).
- Dall'Olio, F. (2020). «“Don't dream it, be it”: esaltazione e distruzione del corpo fra *Baccanti* e *The Rocky Horror Picture Show*», in G. Angonese – F. Dainese – A. Nicolini – C. Vareschi (eds.), *À corps perdu. Limiti, costruzioni e intensità del corpo*, Alessandria, pp. 311-322.
- Di Daniel, C. (2019). «Euforia euripidea: mania straniante e performance di genere», in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 20-21 maggio 2019), Padova, pp. 261-281.
- Dodds, E.R. (1959). *I Greci e l'irrazionale*, Firenze [Berkeley-Los Angeles 1951].
- Feldman, S.G. (1998). «Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus's Aspiration to the Authentic», *Theatre Journal*, 50/4, pp. 447-472.
- Fischer-Lichte, E. (2010). «Performance as Event – Reception as Transformation», in E. Hall – S. Harrop (eds.), *Theorising Performance, Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London 2010, pp. 29-42.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Chichester.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*, Oxford.
- Foley, H.P. (1999-2000). «Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides», in M. Cropp – K. Lee – D. Sansone (eds.), *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, *Illinois Classical Studies*, 24/25, pp. 1-13.
- Fusillo, M. (2006). *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna.

- Giliberti, M. (2012). «Dioniso: “E perché voi ancora esitate di fronte all’inevitabile?” Recensione a *Baccanti* di Euripide per la regia di Antonio Calenda (XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche, Teatro greco di Siracusa)», *engramma*, 98 (maggio/giugno 2012), <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1881> (16/02/2022).
- Giovannelli, M. (2012). «Calenda e Longhi nella culla del teatro classico: *Baccanti* e Prometeo a Siracusa», *Stratagemmi* (31 maggio 2012), <<https://www.stratagemmi.it/calenda-e-longhi-nella-culla-del-teatro-classico-baccanti-e-prometeo-a-siracusa/>> (14/11/2022).
- Guidorizzi, G. (1989). *Euripide. Baccanti*, Venezia.
- Guidorizzi, G. (2020). *Euripide. Baccanti*, Milano.
- Hall, E. (2004a). «Introduction. Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?», in Hall, E. – Macintosh, F. – Wrigley, A. (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, pp. 1-46.
- Hall, E. (2004b). «Towards a Theory of Performance Reception», *Arion*, 12/1, pp. 51-89 (revised version in E. Hall – S. Harrop [eds.], *Theorising Performance, Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London 2010, pp. 10-28).
- Hall, E. – Macintosh, F. – Wrigley, A. (2004). *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*, Oxford.
- Hernández de la Fuente, D. (2014). «La Recepción de las *Bacantes* en la Literatura Española», in A. Pérez-Jiménez (ed.), *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego. Estudios en honor del Profesor Carlos García Gual*, Zaragoza 2014, pp. 663-682.
- Joksimovic, T. (2021). «La libertà sotto tutti i punti di vista», in *Euripide. Baccanti, regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)*, Siracusa, pp. 32-33.
- Macrì, F. (2007). «Salvini, Ronconi, Trionfo (non una triade)», in A. Beltrametti (ed.), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Pavia, pp. 383-409.
- Matelli, E. (2021). «Baccanti di Padrissa, ma senza Euripide», *drammaturgia.it*, <<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=8236>> (14/11/2022).
- Mills, S. (2006). *Euripides: Bacchae*, London.
- Padrissa, C. (2021). «Baccanti “furere”», in *Euripide. Baccanti, regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)*, Siracusa, pp. 20-21.
- Pernice, L. (2021). «Ri-formare il mito. Le regie di Davide Livermore e Carlus Padrissa al Teatro Greco di Siracusa», *Arabeschi* 18, <<http://www.arabeschi.it/ri-formare-il-mito/>> (14/11/2022).
- Perris, S. (2015). «Bacchant Women», in R. Lauriola – K.N. Demetriou (eds.), *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, Leiden-Boston, pp. 507-548.
- Romero Mariscal, L. P. (2017). «El coro de las *Troyanas* de Eurípides y su recepción en la escena contemporánea: Las *Troyanas* de Irene Papas & La Fura dels Baus», in Bañuls, J.V. – De Martino, F. (eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. El coro dramático: Un personaje singular*, Bari, pp. 209-222.

- Rubino, M. (2021). «Forze uguali in conflitto diseguale», in *Euripide. Baccanti, regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)*, Siracusa, p. 38.
- Sánchez, A. (2006). «La Fura dels Baus and the legacy of Antonin Artaud», *Contemporary Theatre Review*, 16/4, pp. 406-418.
- Saumell, M. (2007). «La Fura dels Baus: Scenes for the Twenty-First Century», *Contemporary Theatre Review*, 17/3, pp. 335-345.
- Sessa, D. (2021). «Siracusa. L'orgia dionisiaca di Carlus Padrissa nelle Baccanti di Euripide», *Barbadillo*, <<https://www.barbadillo.it/99616-siracusa-lorgia-dionisiaca-di-carlus-padrissa-nelle-baccanti-di-euripide/>> (14/11/2022).
- Treu, M. (2007). «Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani», in A. Beltrametti (ed.), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Pavia, pp. 369-382.
- Treu, M. (2021). «Baccanti: il capolavoro postumo di Euripide e la sua ricezione», in M. Treu (ed.), *A lezione di regia teatrale. Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*, *Quaderno n. 2*, Milano, pp. 143-166.
- Ugolini, G. (2021a). «Volano le Baccanti sul teatro Greco di Siracusa», *Visioni del tragico*, <<https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/volano-le-baccanti-sul-teatro-greco-di-siracusa>> (14/11/2022).
- Ugolini, G. (2021b). «Orestes the Gunslinger and the Flying Bacchae. Ancient Theatre Festival – Syracuse 2021», *Skenè* 7/2, pp. 349-360.
- Villar de Queiroz, F.P. (1999). «Will all the World be a stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus», *Romance Quarterly*, 46/4, pp. 248-254.
- Villar, F.P. (2009). «La Fura dels Baus e performance arte: dramaturgias e ação», *Artefilosofia*, 7, pp. 186-197.
- Zeitlin, F.I. (2004). «Dionysus in 69», in Hall, E. – Macintosh, F. – Wrigley, A. (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, pp. 49-75.
- van Zyl Smit, B. (2016). «Bacchae in the Modern World», in Stuttard, D. (ed.), *Looking at Bacchae*, London-New York, pp. 147-161.