

LORENZO GALLETTI

L'ORESTEA DI ESCHILO SECONDO PETER STEIN:
STORIA DI UNA MESSA IN SCENA (1974-1994)*

La messinscena dell'*Orestea* di Eschilo è una delle tappe fondamentali nel lavoro di Peter Stein e del gruppo della Schaubühne, di cui nel 1970 il regista tedesco fu uno dei fondatori insieme a futuri 'monumenti' del teatro come Bruno Ganz, Jutta Lampe, Edith Clever, Michael König, Klaus Michael Grüber. La realizzazione dello spettacolo è parte di un percorso di ricerca sui classici che ha inizio con l'aggregazione della compagnia e che annovera l'allestimento di testi quali *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, *Torquato Tasso* di Johann Wolfgang von Goethe, *Il principe di Homburg* di Heinrich von Kleist, solo per citarne alcuni. Si tratta di progetti che si inseriscono perfettamente nel clima di curiosità e sperimentalismo in cui si muovono altre grandi personalità della scena teatrale di quegli anni: l'*Orlando furioso* di Sanguineti-Ronconi, che propone una nuova interpretazione dello spazio e del testo, è del 1969; *Orghast* di Peter Brook e Ted Hughes, risultato di un lungo lavoro di ricerca e sperimentazione sulla lingua, è rappresentato a Persepoli nel 1971, mentre all'anno seguente risale *Min Fars Hus* dell'Odin Teatret, lo spettacolo che, nell'esperienza della compagnia danese, rompe definitivamente le barriere tra attore e spettatore. Tre esempi centrali di un teatro che si guarda e si mette alla prova, forza continuamente i limiti per scoprire la propria nuda identità. La stessa essenza ricerca anche la Schaubühne nell'incontro con i classici, e forse più che mai nell'*Orestea*.¹

È possibile leggere il lavoro di Peter Stein sulla trilogia come un processo per almeno due validi motivi: il primo è legato alla stessa storia narrata da

* La ricostruzione e l'esame dello spettacolo proposti nel saggio si fondano sullo studio di materiale giornalistico e fotografico, e sulla documentazione critico-bibliografica di cui si dà conto nel corso del contributo.

1. Tra le messinscena italiane non si può fare a meno di menzionare quella di Gassman sulla traduzione di Pier Paolo Pasolini (1960) e quella di Luca Ronconi sul testo elaborato da Mario Untersteiner (1972). Per una panoramica sull'attenzione del teatro tedesco moderno nei confronti della tragedia greca antica si veda almeno H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne, von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (1991), München, Beck, 2009².

Eschilo. Il dramma conclusivo, le *Eumenidi*, ospita infatti un finale assolutamente unico nel suo genere (stando almeno ai testi che ci sono pervenuti): non la morte dell'eroe, che avrebbe sancito la sconfitta definitiva degli Atridi, ma un vero e proprio procedimento penale, in cui è imputato Oreste, presieduto da un tribunale atto a giudicare democraticamente i crimini di sangue per il tempo a venire. Un legale processo imposto da un giudice (Atena) quasi *super partes* assistito da una giuria composta dai migliori cittadini ateniesi, e in cui Apollo si erge ad avvocato difensore del matricida, contro l'accusa delle Erinni.

Un processo è anche quello che Stein compie per raggiungere la forma finale e perfetta del suo spettacolo. Certamente ogni lavoro di regia prevede un percorso comprendente l'analisi del testo (traduzione e adattamento), la scelta dello spazio, il rapporto con lo scenografo, con gli attori e gli spettatori. Ma nel caso che sto per esaminare tutto comincia ancora prima, nell'incontro tra la Schaubühne, nelle figure di Klaus Michael Grüber e, appunto, Peter Stein, e la tragedia antica. Un incontro che dà i suoi primi esiti nel 1974 con le rappresentazioni a sere alterne di *Esercizi per attori* (*Übungen für Schauspieler*), *performance* condotta da Stein che si qualifica genericamente come uno studio sul teatro greco antico, e delle *Baccanti* di Euripide dirette da Grüber. È il primo passo sul cammino che conduce il regista tedesco a confrontarsi con l'*Oresteia* di Eschilo,² il cui debutto ha luogo negli spazi del teatro della Schaubühne nel 1980. Da allora in poi, lo spettacolo fa il giro del mondo, prima di raggiungere la sua apoteosi nel 1994, quando riesce a infiltrarsi tra le maglie ormai allentate del comunismo, entrando a Mosca per la porta principale: la nascita del modello democratico è rappresentata dalla compagnia dell'Armata Rossa in un teatro a forma di stella sovietica. Questo è il punto massimo a cui Stein aspirava fin dalle prime rappresentazioni. È il completamento di un ciclo, la conclusione di un viaggio che ha finalmente condotto l'*Oresteia* in un contesto molto simile, a dire del regista, a quello in cui per la prima volta fu mostrata al pubblico, nel 458 a.C., dal suo autore.³

Ma si tratta anche di un processo che, come si vedrà, prende le mosse da un'indagine sulle origini del teatro, sui suoi elementi essenziali e i suoi primi passi, e si estende alla storia della civiltà occidentale, che perviene all'ordine

2. Ai due esperimenti è assegnato il titolo di *Antikenprojekt I e II*, che conferma il carattere *in progress* del lavoro. Per comodità adotterò tuttavia il nome *Antikenproject* per identificare solo la prima delle due parti, riferendomi all'altra come *Oresteia*.

3. «L'importanza del testo, secondo il regista, nasce proprio dalla somiglianza tra la società ellenica dei tempi di Eschilo e quella russa post-comunista, e il conseguente passaggio da un regime totalitario a una democrazia» (R. SCIARRETTA, *Se Eschilo ci parla di Eltsin*, «l'Unità», 30 marzo 1994). Per il quadro di riferimento, e.g.: G. AVEZZÒ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 88 ss.

democratico superando i limiti del vecchio sistema di leggi e credenze primitive entro cui si svolgono l'*Agamennone* e le *Coefore*.

1. 'Antikenproject'

Il *Progetto sugli antichi* è il risultato del primo incontro tra la Schaubühne e la tragedia classica, intesa non soltanto come forma testuale, ma anche come espressione sincera delle origini del teatro occidentale. Si tratta di un lavoro che potremmo dire laboratoriale, per cui attori e registi presentano al pubblico i risultati dell'indagine sulla propria preistoria, riducendo forse le pretese dal punto di vista estetico e puntando tutto sulla vitalità del messaggio. Nel 1973 il collettivo del teatro intraprende un viaggio in Grecia con l'obiettivo di entrare in contatto quasi materiale con ciò che dell'Atene di duemilacinquecento anni fa e della sua energia resiste ancora oggi. Come si vedrà, ne risulta soprattutto la consapevolezza del vuoto incolmabile che separa quel passato quasi mitico dall'epoca contemporanea.

L'anno successivo, all'interno di un'enorme sala di un complesso fieristico berlinese, il progetto va in scena, come si è detto, con l'alternarsi, in diverse serate, di due *performances*: gli *Esercizi per attori*, eseguiti sotto la direzione di Stein, e le *Baccanti* di Euripide, con la regia di Grüber. Se la prima di esse si rivela fin dal titolo per quella che è, un'esercitazione intermedia, un'indagine sull'oggetto tragedia (e, lo ribadisco, sull'oggetto teatro), la seconda ha già la pretesa di essere uno spettacolo completo. Tuttavia, seguendo agli *Esercizi*, essa ne è anche il prosieguo e il completamento, la risposta agli interrogativi che la prima parte impone.

Comincerò con l'analizzare contenuti e messaggi della prima serata. Lo spazio disegnato da Karl-Ernst Herrmann costituisce il primo richiamo al teatro greco: su una platea digradante, gli spettatori sono costretti in posti scomodi scavati nella terra che ricopre il pavimento, molto vicini al luogo dell'azione. La rappresentazione si struttura in sei parti, di cui soltanto l'ultima prevede la fugace introduzione della parola. Di fatto, il racconto a cui lo spettatore è invitato ad assistere è quello della nascita del teatro in Occidente, in accordo con le teorie che l'antropologia sta proponendo al riguardo, su tutte gli studi di Burkert⁴ e Girard,⁵ paladini del recupero del discorso sulla nascita del te-

4. Cfr. W. BURKERT, *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (1972), trad. ing. di P. BING, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983.

5. Cfr. R. GIRARD, *La violenza e il sacro* (1972), trad. it. di O. FATICA e E. CZERKL, Milano, Adelphi, 2005⁷.

atro a partire dal sacrificio cruento. Essi accendono l'entusiasmo soprattutto dell'ambiente teatrale berlinese, che vi legge l'ambita chiave per accedere ai segreti del testo tragico, altrimenti troppo distante per poter essere decifrato sotto la polvere dei secoli. Proprio sulla teoria del sacrificio di Burkert si innestano le prime tre sezioni degli *Esercizi*, che ripercorrono, almeno nel titolo, la divisione in altrettanti tempi che l'antropologo fa del sacrificio (preparazione, *sparagmos*, omofagia).

Quando un grosso orologio appeso al soffitto dà il segnale che lo spettacolo può cominciare, gli attori, già in scena, iniziano a dar vita a movimenti lenti e accorti, accompagnati da un ritmo respiratorio calmo, che poco a poco cresce in mugolii e grida. Apparentemente niente di diverso da quel che ci si potrebbe aspettare dal lavoro di laboratorio come in questi anni si sta affermando. *Inizi*, questo il nome emblematico della prima sezione, è un cenno alla lenta scoperta che l'uomo, dalla nascita, fa di se stesso; ma è anche un riferimento alle origini del teatro, che ha proprio nel corpo umano il suo primo e fondamentale strumento.

La seconda parte, *La caccia*, vede la separazione di tre personaggi dal gruppo indistinto degli interpreti, un chiaro richiamo agli attori della tragedia greca che staccati progressivamente dal coro a opera di Tespi, Eschilo e Sofocle⁶ costituiscono il nucleo drammatico vero e proprio: è infatti la loro ulteriore contrapposizione (due cacciatori da un lato, una preda dall'altro) a dar vita al primo confronto dialettico della *performance*.

Il terzo 'brano' mostra gli attori intenti ad avvolgere in bende le ossa di un animale, secondo il modello della cerimonia raccontata da Burkert. È dello stesso antropologo la teoria che questo tipo di rituale sia diretto discendente proprio della caccia.⁷ Il sacrificio è per Stein un forte coagulante sociale, come mostra il tentativo degli attori di disegnare coi propri corpi un unico individuo collettivo.

La quarta sezione degli *Esercizi* prevede l'ingresso di personaggi finalmente identificabili, un gruppo di satiri. Ma anche la loro breve incursione rimane esterna ai confini di una vera rappresentazione: la loro sfilata, da cui la parola rimane ancora esclusa, evoca piuttosto la teoria di Nietzsche sulla nascita della tragedia dai cori satireschi.⁸

6. ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. di M. ZANATTA, Torino, UTET, 2006², 1449 a 16-20, p. 598.

7. «Si può forse cogliere più chiaramente la somiglianza tra l'uomo e l'animale quando quest'ultimo è morto. In questo modo la preda si trasformò in vittima sacrificale» (BURKERT, *Homo Necans*, cit., p. 20, trad. dall'inglese mia).

8. Cfr. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (1886), Milano, Adelphi, 2004²³, in partic. pp. 50-63.

Questa danza è preludio di un rito in cui prima gli attori si mescolano agli spettatori, poi le donne vengono separate dagli uomini, a formare due gruppi; infine tre *performers* per parte sono scelti per vivere un'esperienza di iniziazione. Su questo punto Stein sembra influenzato da George Thomson, il quale riconosce in certi riti di passaggio il germe della tragedia antica.⁹ Come nei brani precedenti, il corpo umano è il centro della rappresentazione: senza l'intrusione della parola, ancora ferma all'amorfismo di suoni privi di significato, senza l'illusione di scenografie dipinte o architetture speciali, è sul fisico che l'attore concentra le sue possibilità di comunicazione, e il pubblico tutta la propria attenzione.

Leggendo il percorso disegnato da Stein come un viaggio di scoperta nella preistoria del teatro, tra sacrifici, ditirambi e riti d'iniziazione, si intuisce come la meta debba essere la tragedia, la sua forma perfetta. Fin qui il regista ha usato il corpo umano e la sua immutabilità nei secoli per indagare le origini del teatro, del mito, quindi dell'uomo stesso; ma nel momento in cui entra in gioco la poesia tragica, unica *liaison* tra il mondo contemporaneo e quel passato vagheggiato, risulta impossibile darle forma scenica, assegnare un corpo umano ai versi. Gli spettatori sono allora condotti per l'ultima parte in uno spazio diverso, più angusto, dove incontrano Prometeo legato alla roccia. Questi, dopo un iniziale balbettio, scopre la parola e recita la risposta al secondo *stasimon* del coro del *Prometeo incatenato*.¹⁰ Mano a mano che la parola si fa spazio nel teatro appena fondato, il suo corpo è rivestito di calce da due uomini, finché di lui non resta visibile che la bocca, farfugliante gli ultimi versi. Come riconosce Erika Fischer-Lichte, questa scena parrebbe avere il compito di spiegare il difficile rapporto, nel teatro occidentale, tra corpo e lingua:¹¹ quest'ultima, grazie al dominio consolidato dal testo teatrale a partire dal secolo XIX, ha relegato sempre più il primo nell'ombra, lo ha costretto a scomparire dietro la vocalità, che si compiace delle sue variazioni di tono, si fa indipendente ed eccentrica. Ciononostante, sembra voler dire Stein, quando del corpo non resta più niente anche quella è costretta alla morte, a scomparire «nel balbettio da cui è sorta»:¹² il teatro non può vivere di sola voce, ha bisogno di una controparte materiale, visiva.

9. Cfr. G. THOMSON, *Eschilo e Atene* (1941), trad. it. di L. FUA, Torino, Einaudi, 1949, in partic. pp. 149-193.

10. Cfr. ESCHILO, *Prometeo*, vv. 436-506; cito da ESCHILO, *Le tragedie*, ediz. critica con trad. e note a cura di M. UNTERSTEINER, Milano, Istituto editoriale italiano, 1946, vol. I, pp. 293-299.

11. Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Thinking about the Origins of Theatre*, in *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, a cura di E. HALL, F. MACINTOSH, A. WRIGLEY, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 336.

12. Ibid. (mia la traduzione).

Ognuno dei sei momenti della *performance* pare dunque confermare la distanza irrimediabile che separa il nostro tempo dal teatro rituale primitivo, proprio mentre cerca di recuperarlo ripercorrendone (o immaginandone) i primi passi. D'altra parte, il corpo umano è riscattato ed eletto a primo rappresentante del teatro.

Tramite un meraviglioso paradosso, gli *Esercizi per attori* sembrano dunque voler dire questo: nell'incontro con la tragedia l'uomo di teatro scopre che nessun ricongiungimento è possibile. Sulla stessa linea si pone l'altra *performance*, parte seconda dell'*Antikenproject*, le *Baccanti* di Euripide secondo Grüber. In questa è assente ogni intento di ricostruzione filologica: dai costumi agli oggetti in scena, il regista mette in campo una serie di elementi che devono parlare a ogni spettatore proporzionalmente alle sue esperienze di vita personali. Ma poiché ogni membro del pubblico può far propri soltanto alcuni dettagli, essi risultano piccoli frammenti di una totalità irrecuperabile. Il passato storico è annientato, è una macchia lontana, informe, sconosciuta. Lo stimolo alla base di questa scelta è lo *sparagmos* di Penteo alla fine della tragedia, che, ripetizione di quello fondativo di Dioniso da cui avrebbe preso vita il teatro, il regista mette in parallelo con lo smembramento del testo a opera della scena contemporanea, incapace di relazionarsi con la parola scritta se non attraverso lo spezzettamento e la ricostruzione *ex novo* della vicenda, secondo nuovi parametri rappresentativi. Affinché la *performance* possa avvenire, c'è bisogno che il testo euripideo venga sacrificato. Ciò permette di riedificare sulle sue ceneri qualcosa di completamente nuovo, che dell'opera originale mantenga il riflesso, ma che sia libero dai condizionamenti del tempo in cui la tragedia fu rappresentata per la prima volta. Esule dal sistema di credenze religiose entro cui fu partorita dal poeta, le *Baccanti* può essere recepita soltanto in piccole parti filtrate dalla realtà odierna. È probabilmente questo il senso del finale di Grüber, in cui Agave e Cadmo sono intenti a ricomporre non più il corpo di Penteo, ma uno smoking. E il loro lavoro, che continua senza fine, è il segno di come la distanza tra testo tragico antico e volontà rappresentativa contemporanea sia assolutamente incolmabile.

2. 'Orestea' di Eschilo

A sei anni dalla presentazione degli *Esercizi per attori* nel contesto dell'*Antikenproject*, l'interesse del gruppo della Schaubühne nei confronti degli antichi testi greci non si è affatto esaurito. Nel 1980, dopo due anni di studio e uno di prove, Stein perviene a una singolare e colossale messa in scena dell'*Orestea*.¹³

13. Nella primavera dello stesso anno Stein presenta al pubblico, in una serie di *matinées*, uno studio sulla *Teogonia* di Esiodo: ancora una volta l'incontro coi classici è proposto come

nove ore continue di spettacolo vengono offerte a quattro-cinquecento persone alla volta nei fine settimana, nel tentativo di riproporre la giornata di rappresentazioni com'era vissuta nel contesto degli agoni dionisiaci.

Stein giunge alla scelta della trilogia di Eschilo tramite due considerazioni: la prima, d'ordine strutturale, deriva dal fatto che essa sia l'unica giunta integralmente fino a noi; la seconda, di natura letteraria, scaturisce dalla decifrazione della poetica eschilea, in cui il regista tedesco individua forti legami con il mito e con le origini rituali del genere tragico. È d'altra parte altrettanto vero che si tratta di un'opera che tende alla razionalizzazione storica, di un testo che narra il passaggio dal sistema di giudizio 'primitivo' a quello civile, come spiega lo stesso regista:

Per me la motivazione principale a fare l'*Oresteia* è stata che si tratta del testo teatrale più politico che io conosca, politico nel senso originario della parola, e anche molto greco. Il senso dell'*Oresteia* è che racconta la nascita dell'assemblea, del giudizio democratico, naturalmente in modo molto semplice.¹⁴

La preferenza per l'opera eschilea nasce dunque dall'individuazione di un messaggio preciso che il regista intende riattivare con la sua lettura. Come si è intravisto nell'*Antikenproject* e come si vedrà meglio nella lettura dell'*Oresteia*, il confronto con la tragedia impone un riesame delle origini del teatro occidentale – che proprio sotto lo sguardo di Melpomene muove i primi passi – e uno studio delle sue fondamenta religiose. Allo stesso tempo, allestendo la trilogia di Eschilo, Stein sceglie di intraprendere un discorso politico sulla nascita dell'ordine democratico, ma anche antropologico (e sociale), se si considera che la consacrazione della *polis* coincide con la destituzione degli dèi.

'esercizio', senza nessuna pretesa di ordine spettacolare. In questa occasione i più giovani della compagnia si incontrano con gli dei, gli eroi, i mondi nostalgici, in una parola il mito raccontato nei testi antichi; si prodigano nel tentativo di «trovare delle forme estetiche chiare e semplici per parlare di cose complicate» (Stein all'incontro pubblico curato da Michel Bataillon presso il Centre G. Pompidou, il 31 ottobre 1980, in occasione della rappresentazione dell'*Oresteia* a Parigi. Si cita da V. ARDITTI, *L'«Orestie» de la Schaubühne. L'élaboration d'une pensée collective*, «Études théâtrales», 2001, 21, pp. 89-94: 89, traduzione dal francese mia). Seguono alcuni nomi del cast che prese parte alla trilogia. Regia: Peter Stein; scenografia: Karl-Ernst Herrmann; costumi: Moidele Bickel. Interpreti: Edith Clever, Clitemnestra; Gunter Berger, Agamennone; Elke Petri, Cassandra; Peter Fitz, Egisto; Tina Engel, Elettra; Udo Samuel, Oreste; Greger Hansen, Pilade; Christine Oesterlein, nutrice; Peter Simonischek, Apollo; Jutta Lampe, Atena.

14. F. QUADRI-P. STEIN, *La rinascita della tragedia*, in *I Magazzini* 7, a cura di G. MANZELLA, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 77-90: 89.

3. Il testo: il problema della traducibilità

Comincerei con l'esaminare le problematiche relative alla traduzione dell'opera. All'interno di una conversazione con Franco Quadri in occasione della presentazione del video dell'*Oresteia* presso i Magazzini-teatro di Scandicci, nel 1984, Peter Stein sottolinea in poche frasi la difficoltà di mettere in scena il testo eschileo, non tanto in termini materiali, quanto a partire dal confronto con la poesia tragica. Approcciandosi al lavoro su tali testi è indispensabile tener conto che molti sono basati su «congetture. [...] Per queste ragioni ho preso l'abitudine di parlare sempre in forma di supposizioni sull'*Oresteia*. [...] Tutto quello che si può dire sull'*Oresteia*, anche su ogni singola parola di ogni edizione, può avere la domanda e la risposta contraria».¹⁵ L'incontro col testo antico, che in termini simili era già stato mostrato nella messa in scena delle *Baccanti* da Grüber, comincia dunque dalla presa di coscienza dell'impossibilità di darne una traduzione esatta. La distanza che separa Eschilo dalla Schaubühne è moltissima e non deve essere in nessun modo trascurata.

Davanti a questa evidenza, la strada che Stein sceglie di intraprendere non è quella dell'adattamento all'epoca contemporanea, che anzi aborrisce; egli preferisce piuttosto un'interpretazione piana e lineare di Eschilo, che sottolinei le discrepanze anziché occultarle, che faccia riconoscere al pubblico le difficoltà di un simile lavoro e gli permetta di far propria la storia senza disconoscere i limiti dell'operazione.

Un doppio movimento riassume la problematica dello spettacolo in tutte le sue componenti: il primo consiste nel capire l'opera nella sua distanza, scostandosi da essa per comprenderla; il secondo, allo stesso tempo, torna a porre la questione bruciante del valore attuale del testo e a tentare di attivarlo, di renderlo utile nel presente.¹⁶

In due parole, rispetto e riattivazione. Stein si occupa personalmente della drammaturgia, confrontando le precedenti traduzioni in lingua tedesca e non

15. Ivi, p. 87. Pochi mesi più tardi (7 luglio), in occasione della rappresentazione dello spettacolo nel teatro romano di Ostia antica, Stein ribadisce il concetto in una conferenza-stampa: «ogni testo classico ha una fertile 'ambiguità', nel senso che la conoscenza di tale opera non è irriducibile, univoca, ma la sua struttura lascia ampio spazio a interrogativi, dichiarazioni d'amore e di odio» (M. MADERNA, *L'Oresteia secondo Peter Stein: fra antropologia e politica*, in *La tragedia inattuale. Un'ipotesi di ricerca*, a cura di A. CASSETTA, Milano, Vita e Pensiero, 1988, pp. 168-185: 169). Per le opinioni della critica italiana sulla rappresentazione ostiense si vedano: P. CERVONE, *Un'Oresteia di 9 ore!*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1984; N. FANO, «*Eschilo? Ha inventato la democrazia*», «l'Unità», 8 luglio 1984; R. DE MONTICELLI, *La lunga notte dell'inferno eschileo*, «Corriere della Sera», 15 luglio 1984; T. CHIARETTI, *Colossale Stein! Costringe tutti ad amare la tragedia*, «la Repubblica», 15-16 luglio 1984.

16. ARDITTI, *L'Orestie de la Schaubühne*, cit., p. 90 (trad. dal francese mia).

solo, e gli studi critici su Eschilo, in particolar modo quelli di Wilamowitz e Reinhardt.¹⁷ Il suo obiettivo non è quello di riscrivere, ma piuttosto di restituire il testo originale nella sua integrità, che come abbiamo visto significa massima fedeltà, ma mai identità. Questo vuol dire scontrarsi con parole che, attraverso le numerose trascrizioni o traduzioni, hanno ormai perso il loro ruolo, la loro potenza evocatrice, oppure non hanno ancora trovato il loro corrispettivo nella lingua corrente. Stein sceglie a un tempo di sottolineare l'impossibilità di certe corrispondenze, e di offrire allo spettatore la facoltà di selezionare un significato nello spettro delle traslazioni possibili. Soprattutto nelle scene dominate dalla presenza del coro, ne risulta un magma a tratti informi di parole che scivolano e si disperdono nella sala della rappresentazione. Nel primo caso egli mantiene nel testo finale i termini greci, tentando di sfruttarne una nascosta potenzialità onomatopeica e ancestrale. Si tratta di una dichiarazione d'impotenza fatta al pubblico, che palesa i limiti di un confronto con una realtà remota, l'impossibilità di ricalcare in tedesco una lingua morta. Dall'altro lato, dove il testo originale lo permette, il regista opta per la sospensione del giudizio. Il lavoro di riscrittura ha fatto sì che significati talvolta anche molto differenti tra loro si sovrapponevano nel corso dei secoli, sommando ambiguità ad ambiguità: Stein si rifiuta di scartare anche uno soltanto dei corrispettivi contemporanei e in più di un'occasione decide di mantenere la banda larga delle traduzioni possibili. Così, una parola pronunciata in lingua originale da un coreuta è fatta rimbalzare in tutte le sue soprammesse trasposizioni per bocca dei suoi compagni sparsi nella sala, e il compito di individuare il significato più calzante, di riconoscere il più giusto, è affidato al pubblico. In questo modo il regista riesce a disegnare la storia di Oreste con chiarezza, senza tuttavia dimenticare o celare, anzi ricordando in ogni momento gli ostacoli a un rapporto diretto e corporale col testo.

Questa distanza è messa in evidenza anche per mezzo di alcune scelte registiche, oltre che drammaturgiche, che da queste ultime comunque dipendono: ne è un esempio la decisione di esibire l'offerta di farina fatta dal coro delle serve nelle *Coefore*, o le libagioni di miele e vino che Elettra versa sulla tomba di Agamennone nella stessa tragedia. Queste ricostruzioni, quasi archeologiche, di pratiche a tal punto estranee ai nostri giorni, contribuiscono a scavare ulteriormente il solco tra 'noi' e 'loro'. Sono dichiarazioni dell'intraducibilità di certi passaggi, che nel momento in cui ci mostrano una realtà finora soltan-

17. Cfr. U. VON WILAMOWITZ-MOELLENORFF, *Aischylos Interpretationen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914 e K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, Francke, 1949. Per consultare il testo finale dell'*Orestea* di Stein cfr. AESCHYLUS, '*Die Orestie*' des *Aischylos*, Berlin, Schaubühne am Halleschen Ufer, s.d. [1980?].

to immaginata, confermano l'impossibilità di viverla veramente.

Ancora più plateale è il gesto di uno dei vegliardi che compongono il coro dell'*Agamennone*: alla fine di una sorta di cerimonia che li disperde nel buio ad avvolgere gli spettatori in una rete di frasi lanciate, raccolte e ripetute, egli alza davanti agli occhi di tutti un'edizione tascabile dell'*Oresteia*. Forse un modo per scaricare la colpa di alcune scelte di traduzione apparentemente incomprensibili; oppure, al contrario, la volontà di innalzare a legge irrefutabile quanto è scritto nel libro, «esattamente come, nel rituale religioso ebreo, si mostra all'assemblea la Torah, il Libro per eccellenza».¹⁸

Ma in questo lavoro rispettoso e audace a un tempo, attento a non stravolgere le parole di Eschilo e a mantenere il pubblico a debita distanza, esiste un'eccezione. In linea con l'andamento dell'azione all'interno della trilogia, verso la creazione del moderno stato di diritto, Stein arriva talvolta nelle *Eumenidi* a prediligere per alcuni termini traduzioni più libere, più familiari allo spettatore. Se il linguaggio del rituale e il rituale stesso devono rimanere estranei all'orecchio profano dei contemporanei, quello politico, che avvicina d'un tratto Atene al XX secolo, non può apparire come suono sfumato, ma deve imporsi come voce chiara di una condizione che, conquistata allora, è sopravvissuta e ha saputo evolvere. Per questo Stein preferisce una terminologia più vicina a quella dei giornali, della cronaca politica, per rompere i filtri dei secoli e permettere un avvicinamento tra il pubblico e la storia raccontata, almeno nel finale.

Come a dire che, in fondo, il percorso dell'*Oresteia* si conclude nel nostro tempo, o almeno concettualmente molto vicino a noi. È questo il principale significato che percorre l'intera trilogia, espresso in tutte le coordinate dello spettacolo. Anche nell'evoluzione spaziale.

4. Lo spazio: auditorium e theatron

Dopo le prime rappresentazioni nella sede originaria della Schaubühne, una piccola sala in Halleschen Ufer, vicino al Muro, è affidato alla stessa *Oresteia* il compito di inaugurare il nuovo teatro in Lehniner Platz, nel centro di Berlino: si tratta di un cinema costruito da Erich Mendelsohn nel 1927 e riadattato per la compagnia da Jürgen Sawade proprio nel 1980-1981.¹⁹

18. ARDITI, *L'«Orestie» de la Schaubühne*, cit., p. 91 (trad. dal francese mia).

19. Cfr. G. BRETON, *Teatri* (1990), trad. it. di D. SCHMID, Milano, Tecniche nuove, 1990, pp. 64-69; A.M. TESTAVERDE, *Teatri, auditori, cinema di ieri e di oggi: galleria iconografica*, in *Drammaturgia dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. MAZZONI, «Drammaturgia», x, 2003, 10, pp. 364-387: 377-378.

Lo spazio per la rappresentazione è disegnato ancora da Karl-Ernst Herrmann. Sebbene sia lampante la volontà del regista e dello scenografo di ricordare la struttura del teatro greco, sono numerosi gli elementi che ne impediscono l'ideale ricostruzione, a cominciare dall'ambiente chiuso per cui lo spettacolo è concepito.²⁰ Come già per la drammaturgia, essi insistono dunque sulle differenze che corrono tra la sala della Schaubühne e l'ateniese teatro di Dioniso, a cui attribuiscono peraltro il ruolo di matrice di tutti i teatri concepiti nei secoli seguenti, fino alla sala all'italiana.²¹

Il luogo degli attori è solo apparentemente separato da quello per il pubblico, che come nel teatro di Dioniso è posto sul declivio che scende in direzione della scena. Assente ogni sorta di comodità, ma anche di riferimento, entrando nella sala gli spettatori sono costretti a indovinare nella penombra il loro posto sul suolo scomodo; un largo corridoio longitudinale è lasciato libero al centro per l'azione degli interpreti.

Per quanto riguarda la scena, Herrmann crea una vera e propria macchina teatrale: senza ribaltare o snaturare l'idea che l'Occidente ha ereditato del teatro antico, Stein modifica il rapporto scena-sala in modo da recuperare, come negli *Esercizi per attori*, il discorso sui suoi percorsi diacronici. L'uso dello spazio-macchina ripropone lo stimolo a indagare la natura originaria del teatro, il suo rapporto con il rituale e la sua evoluzione, secondo tre percorsi che viaggiano intrecciati come i colori in un fascio luminoso.

Il primo dramma della trilogia si svolge per lo più in una platea essenzialmente buia, tagliata soltanto dalle lame di luce che giungono dalla porta d'ingresso alle spalle del pubblico e frontalmente dai due lati, e permeata a momenti alterni dal fioco bagliore di alcune torce portate dal coro. Epicentro dell'azione è un tavolo collocato in mezzo al corridoio, intorno a cui ruotano e da cui si diramano i movimenti degli anziani di Argo (vestiti con grigi cappotti logori anni Cinquanta e cappello, fig. 1). Le loro sagome, appena percepibili nella penombra, si muovono disegnando una sorta di tela di ragno, che intrappola e sollecita gli spettatori facendo loro arrivare le voci da luoghi diversi, vicini e distanti. Sono suoni che nascondono e rivelano un mistero, quello del testo tragico, noto e inconoscibile a un tempo. In tal modo Stein fa della platea il luogo della parola e dell'ascolto (*auditorium*).

20. Dopo numerosi rifiuti di portare l'*Orestea* in spazi all'aperto, Stein accetta di allestirne una replica nel teatro romano di Ostia antica nel 1984. L'anno seguente preferisce invece uno spazio provvisorio ospitante mille spettatori, ai margini di Atene, ai quindicimila posti del teatro di Epidaurò. Il regista non riuscirà tuttavia a resistere al fascino di Epidaurò, dove approderà nell'agosto del 1994 con la versione russa del suo spettacolo (per cui v. infra, par. 8): cfr. F. QUADRI, *Eschilo? Tragedia, sì ma alla maniera russa*, «la Repubblica», 26 agosto 1994.

21. Cfr. ARDITTI, *L'«Orestie» de la Schaubühne*, cit., p. 92.

Analogamente nelle *Coefore* tutto si stringe intorno alla tomba di Agamennone, identificata nello stesso lungo tavolo in mezzo al corridoio della platea. Sebbene l'azione tenda a chiudersi in se stessa, gli spettatori sono ancora abbastanza vicini da sentirsi coinvolti, parte integrante della *performance*. Entrambe le tragedie subiscono tuttavia alcuni bruschi dislocamenti in momenti chiave della vicenda: la parete-sipario nera, che come un muro chiude lo spazio di fronte allo spettatore, si apre per dare modo a Clitemnestra di uscire dal palazzo e comunicare con i cittadini argivi, o accogliere il marito e la sua nuova concubina di ritorno da Troia; oppure per indicare l'arrivo di Oreste alle porte della casa paterna. Nei due finali i pannelli salgono invece completamente per lasciar uscire l'*ekkyklema*, il carrello che svela al pubblico i corpi assassinati di Agamennone e Cassandra prima (fig. 2), della regina e di Egisto poi. La visione frontale contribuisce a spezzare il ritmo lento e cantilenante delle scene in platea e permette l'involata verso il finale tragico e la catarsi: «La noia, che è il più grande pericolo per la nostra società, a teatro è invece la garanzia che qualcosa accade, è la fase prima dell'accadimento».²²

Questi presupposti contribuiscono a dare alle *Eumenidi* un maggiore rilievo, un significato che oltrepassa quello puro e semplice legato all'evoluzione civile nell'ordine democratico e che analizzerò più avanti. Qui siamo ancora nell'ambito di un ragionamento che il teatro fa su se stesso: la terza parte riassume e moltiplica le due precedenti. Attestata la morte di Clitemnestra ed Egisto, messo in fuga Oreste dalle Furie, nella seconda pausa gli attori si preoccupano di coprire accuratamente con uno spray bianco i pannelli che nascondono la piattaforma finora appena intravista, e il buio che avvolgeva la sala è sconfitto dalla luce piena del tempio di Apollo. Dopodiché il muro si apre finalmente a svelare il palcoscenico collegato alla sala da file di cinque scalini. Qui sopra, lontano dal pubblico (a eccezione di pochi passaggi, come ad esempio l'ingresso delle Erinni), si svolge il resto dello spettacolo fino alla conclusione, fino al processo e alla votazione finale. *L'auditorium* si trasforma in *theatron*, il luogo dell'ascolto in luogo dello sguardo.

La storia del teatro è così ripercorsa dalle sue origini rituali, in cui ha un ruolo dominante il coro, il simbolo della comunità riunita in un solo corpo (di cui anche il pubblico è parte), verso un teatro sempre più «borghese»,²³ che raggiunge la sua forma definitiva nell'esibizione frontale e distante del prodotto spettacolare. La separazione netta tra una parte che guarda e una che recita segna per Stein anche il vero momento della nascita del teatro. Il teatro nasce

22. P. STEIN, *Noi e i classici. Colloquio con Valentina Venturini*, «Dioniso», n.s., 2003, 2, pp. 156-166: 158.

23. QUADRI-STEIN, *La rinascita della tragedia*, cit., p. 82.

dove il rituale finisce. Il teatro nasce nella separazione della comunità in base ai ruoli, che è anche distinzione degli spazi adeguati: il palcoscenico è la zona degli attori, del teatro nella sua forma evoluta e recente, mentre la platea rimane memoria del luogo del rito a partecipazione collettiva. Non a caso le Erinni, emblema dell'ordine primordiale, continuano ad agire in questo ambiente disertato dagli attori.

Ancora più innovativa, per quegli anni, risulta la considerazione per cui il teatro non ha più il suo seme nel corpo dell'attore, ma piuttosto nella voce, nella parola, nel testo, come è sottolineato dal contributo fondamentale dell'illuminazione e dal movimento dell'azione. Con un inaspettato capovolgimento, ora è la voce alla vera origine del teatro per Stein, il quale concede spazio all'aspetto visivo solo nel finale, con la costruzione del moderno punto di vista frontale. Nell'*Orestea* la parola non dipende più dal corpo dell'attore, né scompare con esso, come avviene al Prometeo degli *Esercizi* del '74. In piena contraddizione con le idee fondamentali di quell'esperimento, Stein si fa promotore di un 'teatro del testo' a danno del 'teatro di regia' sostenuto da Grüber nelle *Baccanti*. Una vittoria raccontata in ogni sezione dello spettacolo: dalla decisione di aderire quanto più possibile fedelmente al disegno eschileo, fino al braccio alzato del vecchio dell'*Agamennone* che mostra a tutti il libro della legge. Per finire con le Eumenidi (*I vampiri che benedicono la città*, come recita il sottotitolo assegnato alla terza tragedia della trilogia), legate e imprigionate sotto il livello del palcoscenico nel momento in cui le parole di Atena le liberano dal loro compito antico e crudo di vendicatrici e le eleggono protettrici di Atene; o con i giudici, la cui votazione continua macchinosamente anche dopo che il verdetto è stato emesso, anche per tutto il tempo degli applausi: tutte dimostrazioni di come un teatro succube dell'immagine possa cedere a rappresentazioni false. Stein non può astrarre la poesia tragica dalla dimensione spaziale e temporale, egli sa che la tragedia è nata per essere portata davanti a un pubblico, perché questa è l'essenza del teatro. Ma crede nella fedeltà al drammaturgo, anche e soprattutto se ciò comporta versare miele e vino su una tomba o far entrare Atena in volo sulla testa degli spettatori, perché ciò significa, ancora una volta, mettere tutti a parte dei vantaggi e degli inconvenienti che il confronto con un'opera tanto distante rappresenta.

5. *Il ruolo del coro e il lavoro con gli attori*

Mettere in scena la tragedia antica vuol dire sempre per il regista affrontare uno dei compiti più impegnativi e spesso dall'esito incerto: quello di dare al coro un ruolo, una forma concreta, un'identità, evitando il rischio piuttosto comune di un disordinato e rumoroso scatenarsi di ombre senza carattere

né significato. Il risultato di una simile deviazione pericolosa è quasi sempre il più grave e certamente meno desiderato: lo sfaldarsi di tutta la rappresentazione. Poiché le origini della forma teatrale attica sono nel coro, e se è in esso che tanti uomini di teatro hanno riconosciuto il fascino della tragedia greca, il suo reale perno, la sua pietra d'angolo e il suo infallibile metronomo, ne consegue che una sua errata costruzione, o la sua assenza, possano compromettere l'esito dell'intero spettacolo.²⁴

Per animare il suo coro Peter Stein sceglie una formula particolare, che si lega ancora all'indagine sulla nascita del teatro. Ho già accennato ai mutamenti che, lungo il corso della trilogia, anche il coro è costretto a subire: esso pare raccontare agli spettatori la sua storia. Gli anziani di Argo sono l'esempio perfetto del coro in *statu nascendi*. Il loro movimento oscillante tra la tavola al centro della platea e i due gruppi laterali degli spettatori ricorda quello meiotico mediante cui la cellula si riproduce. Il coro dell'*Agamemnone* è vero e proprio *meneur de jeu*, scandisce i tempi e detta l'ingresso e l'uscita dei personaggi, che mantengono quindi con esso un rapporto di dipendenza. Coro è la città intera da cui un gruppo lentamente si scinde per dar corpo alla prima forma di rappresentazione teatrale. Tuttavia il suo legame col pubblico è forte, tutto si svolge ancora nei canoni della liturgia magico-religiosa.

Un primo sostanziale allontanamento è rintracciabile nelle *Coefore*, il cui coro, composto dalle serve della casa di Clitemnestra, agisce ancora in mezzo al pubblico, ma senza più confondersi con esso. Lo spazio dell'azione e quello dello spettatore sono separati, per quanto restino vicini. Si sfiorano. Nel tempo in cui vige ancora la regola della vendetta personale secondo la legge dell'«occhio per occhio», e in cui il teatro resta legato al rituale, i famosi «tre personaggi» muovono i primi passi da soli. Il coro sembra essere «lì solo per dire a Oreste: vai, vai, vai, agisci, tutto il tempo».²⁵

Nelle *Eumenidi* si ha il definitivo distacco e il coro subisce un grandioso stralvolgimento. Le Erinni, demoni del mondo arcaico, non sono ammesse se non brevemente sulla piattaforma del moderno palcoscenico; sono invece costrette a danzare ancora sul livello della platea, pur avendo conquistato lo spazio ai piedi della nuova scena con un movimento che impone una visione nuova allo spettatore (figg. 3-4). Siamo giunti allo sguardo frontale, sperimentato finora solo nell'incontro con i personaggi. Il finale segna la morte della tragedia per decapitazione: Eschilo costringe il coro delle Erinni a trasformarsi nel perso-

24. Sull'interpretazione del coro da parte di Stein (in particolare nell'*Agamemnone*), cfr. A. BIERL, *The Chorus of Aeschylus' 'Agamemnon' in Modern Stage Productions: Towards the 'Performative Turn'*, in *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*, a cura di F. MACINTOSH et al., New York, Oxford University Press, 2005, pp. 291-306: 297-298 e passim.

25. QUADRI-STEIN, *La rinascita della tragedia*, cit., p. 89.

naggio che manca per poter dar vita a un processo in piena regola. È questo anche il senso dell'assorbimento delle Furie nelle maglie della piattaforma e che vedremo meglio più avanti. Il coro è lentamente smantellato e integrato nel nuovo teatro del personaggio. Poco importa dunque che riesca a sdoppiarsi nella fila dei giurati sul palco: il loro, infatti, è un coro muto, che non ha alcun ruolo nella struttura tragica se non quello funzionale di mostrare al pubblico lo svolgimento della prima votazione democratica.

Parallelamente, a dichiarare l'esemplarità del gruppo come collettivo di lavoro, Stein rigetta ogni gerarchia all'interno della compagnia. Fanno parte del coro, alternativamente, anche i cosiddetti primi attori, coloro che già interpretano uno dei personaggi della storia.

Ma come principe della tragedia il coro, che incarna i valori della *polis*, ha anche lo straordinario compito di percorrere accanto ai personaggi il cammino verso la nascita del moderno stato di diritto. Stein riconosce la sovranità del coro in Eschilo, sa come esso costituisca la base della struttura ritualistica da cui emergono, in brevi comparse, gli interpreti che il lettore contemporaneo medio percepisce invece come principali.

Per recuperare il coro, per dargli forma e consistenza, il regista intraprende un percorso lungo tre mesi, che mette ogni attore a confronto con i compagni da un punto di vista anomalo. Non si tratta di creare un insieme nel senso, prediletto dal Nuovo teatro, di comunità, ma piuttosto di dar vita a un unico corpo organico. Nell'*Oresteia* di Stein non esistono corifei: ogni membro del gruppo recita i propri versi, o ripete quelli appena pronunciati da un compagno, per creare un'unica voce che si spande e si moltiplica in tutto lo spazio della platea. Ne scaturisce una sorta di melodia, lontana evocazione del canto che doveva riempire il teatro di Dioniso.

Il lavoro con i 'protagonisti' parte da un'identica preoccupazione: l'impossibilità di interpretare oggi i personaggi di Eschilo. Ma anche dalla consapevolezza che l'unico punto di partenza utile è il testo, in cui solo l'attore può scavare per tentare di entrare in un personaggio che mai riuscirà a essere del tutto suo. Ne risulta un atteggiamento mediano tra l'empatia e lo straniamento, tra la volontà di avvicinare quanto possibile il carattere indagato e il bisogno di sottolinearne gli impedimenti.

D'altra parte questa è l'intenzione del regista durante tutto il corso della rappresentazione: prima tirare per la giacca lo spettatore dentro gli eventi, poi fargli sentire tutta la sua lontananza dall'opera. Così avviene che, ad esempio nel finale, l'ingresso di Atena dal fondo della sala, sospesa a mezzo metro sopra la testa dei paganti, o quello di Apollo, tramite una sorta di ascensore alla sinistra del palco (fig. 4), siano recepiti come momenti di distanziamento per la loro inverosimiglianza. Al contrario il passaggio di Oreste, che una volta ricevuta l'assoluzione esce fermandosi a stringere la mano alle persone sedute lungo

il corridoio, costringe queste ultime a sentirsi di nuovo parte integrante della rappresentazione, membri anch'esse della giuria democratica che lo ha assolto.

6. Il 'passaggio di stato': l'interpretazione antropologico-politica

Come lo stesso Stein sottolinea in più di un'occasione,²⁶ il carattere più evidente del testo eschileo, e quindi della grande maggioranza delle sue interpretazioni, è quello antropologico-politico. Seguendo questo orientamento, le difficoltà solitamente costituite dalla rappresentazione della seconda e della terza parte si dissolvono, e quello della trilogia cessa di essere un problema per rivelarsi alternativa vantaggiosa: l'*Agamennone* è ancora una tragedia a tutti gli effetti, funzionale a se stessa; le *Coefore* sentono d'altro canto il bisogno di un prima e soprattutto di un dopo che giustifichi e concluda la vicenda di Oreste, già vittima della persecuzione delle Erinni; le *Eumenidi* costituiscono quasi qualcosa di estraneo alla tragedia per la forma e i contenuti. Legate insieme nel *continuum* del macrospettacolo, le tre parti danno vita a un unico discorso, tendono l'una verso l'altra fino a disegnare la scomparsa del mondo arcaico e del suo sistema politico-sociale, e la nascita del moderno, seppure ancora imperfetto, stato di diritto.

Ancora una volta all'interno di questa lettura antropologico-politica si possono individuare differenti matrici, riassumibili nella formula 'passaggio di stato'. L'*Oresteia* non narra soltanto gli ultimi momenti della dinastia argiva, ma due importanti riti di iniziazione: il primo è quello individuale di Oreste, che prima viene purificato da Apollo secondo le leggi degli dei dell'ultima dinastia per il crimine appena commesso, e poi, con Atena, lascia la fanciullezza per entrare nel tempo della sua maturità; il secondo è quello collettivo, che si svolge sotto la guida della stessa dea e che descrive il transito dal vecchio sistema della vendetta al nuovo ordine giuridico, ovvero dalla religiosità al diritto, e pure dal matriarcato al patriarcato.

Per quanto riguarda quest'ultimo punto è evidente l'influenza esercitata su Stein dagli studi di Johann Jakob Bachofen.²⁷ In particolare sembrano influire sulla messa in scena le sue teorizzazioni sull'evoluzione del diritto dal mon-

26. Si veda ancora almeno l'intervista di Franco Quadri al regista tedesco e gli stralci della conferenza-stampa (Roma, 7 luglio 1984) riportati da MADERNA, *L'Oresteia secondo Peter Stein*, cit., oltre a P. STEIN-A. VITEZ, *Entretien d'Athènes*, «Études théâtrales», 2001, 21, pp. 123-132, in partic. 131-132 e l'*Entretien avec Peter Stein*, a cura di J.-M. TERRASSE e J.-P. THIBAUDAT, «Libération», 1-2 novembre 1980.

27. Cfr. J.J. BACHOFEN, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici* (1861), ed. it. a cura di G. SCHIAVONI, Torino, Einaudi, 1988.

do arcaico (ginecocratico, fondato sulla comunità dei beni e la completa libertà sessuale, in due parole il diritto naturale) a quello moderno, in cui vige il patriarcato, la proprietà privata e la monogamia, ovvero il diritto positivo. La corrispondenza nel testo eschileo è data dalla subordinazione a cui sono costrette le rappresentanti del vecchio sistema, le Erinni, nell'ultima delle tre tragedie, cioè nel momento in cui l'istituzione da parte di Atena di un tribunale democratico segna la nascita del moderno stato di diritto. Allo stesso modo deve aver pesato sull'interpretazione di Stein il discorso con cui Atena giustifica il suo voto a favore di Oreste:

ATENA Ecco il mio compito, dare il giudizio per ultima; dunque io aggiungerò per Oreste il mio voto. Una madre, che me abbia generato, non esiste; ed io mi abbandono in tutto con tutto l'animo al mondo maschile, fuorché nel conquistare le nozze: appartengo di certo al padre mio. Per conseguenza non do più importanza al destino di morte di una donna che abbia ucciso uno sposo, sommo capo della sua casa. Oreste vincerà, pur se il giudizio a pari voti sia.²⁸

Secondo la mitologia greca, Pallade Atena, frutto dell'unione tra Meti e Zeus, sarebbe nata dalla testa del padre. Da qui la sua devozione incondizionata al genitore e la sua avversione (o indifferenza) nei confronti della madre. Si tratta di un simbolo decisivo dell'interpretazione steiniana, che attribuisce alla dea del 'nuovo corso' il ruolo di istitutrice del nascente ordine patrilineare.

Un altro luogo da cui Stein con buone probabilità attinge è la teoria del sacrificio di Girard. Nelle prime pagine del suo scritto più significativo, fondamento di tutta la teoria vittimaria, l'antropologo francese offre alcune delucidazioni sul modo in cui il mondo incivilito riesce a mantenersi in salvo dal ciclico rincorrersi della vendetta personale:

Il delitto punito dalla vendetta non considera quasi mai se stesso come se fosse il primo; si vuole già vendetta di un delitto più originario. La vendetta costituisce dunque

28. ESCHILO, *Eumenidi*, vv. 734-741, d'ora in avanti citato nella trad. it. di M. UNTERSTEINER (in ESCHILO, *Le tragedie*, cit., vol. II, p. 479). Occorre specificare che il testo qui riportato non è lo stesso adottato da Stein per la sua messa in scena (traduzione utilizzata invece da Luca Ronconi per la sua *Oresteia* nel 1972). Tuttavia lo stesso regista dichiara di aver consultato la traduzione di Untersteiner, parallelamente a quella francese di Paul Mazon (*Eschyle*, scelta dei testi e cura di P. MAZON, Paris, Les Belles Lettres, 1925, vol. II) e a quella inglese di Lloyd-Jones (le tre tragedie sono state pubblicate in tre volumi separati, con trad. e commento di H. Lloyd-Jones, con i titoli *Agamemnon*, *The libation bearers*, *The Eumenides* [Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1970]), per la composizione del testo in tedesco (cfr. P. STEIN, *Leggere Eschilo*, in *Patalogo 4. Annuario 1982 dello spettacolo: Teatro + Lirica*, direzione editoriale di F. QUADRI, Milano, Ubulibri, 1982, pp. 198-199). Il caso specifico impone una simile riflessione perché lo stesso passo citato a testo sarà motivo di discussione in chiusura di paragrafo, e proprio per scelte legate alla traduzione.

un processo infinito, interminabile. Ogni volta che affiora in un punto qualunque di una comunità essa tende a estendersi e a raggiungere l'insieme del corpo sociale. [...] Ecco perché la vendetta è ovunque oggetto del più rigoroso divieto. Ma, curiosamente, è proprio là dove vige il divieto più rigoroso che la vendetta è regina. [...] Ciò non vuol dire che il divieto di cui è oggetto la vendetta venga segretamente calpestato. È perché l'assassinio fa orrore, è perché bisogna impedire agli uomini di uccidere che si impone il dovere della vendetta. Il dovere di non versare mai il sangue non è veramente distinto dal dovere di vendicare il sangue versato. [...] C'è un circolo vizioso della vendetta che noi non sospettiamo neppure a qual punto gravi sulle società primitive. Per noi tale circolo non esiste. Perché un simile privilegio? A questa domanda è possibile offrire una risposta categorica sul piano delle istituzioni. È il sistema giudiziario che allontana la minaccia della vendetta. Non sopprime la vendetta: la limita effettivamente a una rappresaglia unica il cui esercizio è affidato a un'autorità suprema e specializzata nel suo campo. Le decisioni dell'autorità giudiziaria s'impongono sempre come l'*ultima parola* della vendetta.²⁹

È dunque mediante l'istituzione della 'vendetta pubblica' che la società primitiva ha l'unica opportunità di allontanare la minaccia di una *escalation* senza fine, che per essere placata avrebbe altrimenti bisogno ogni volta del sangue di una vittima sostitutiva. Soltanto il sacrificio di quest'ultima può infatti riuscire a interrompere la corsa all'estinzione della tribù o, nel caso specifico, della dinastia argiva. Nell'*Oresteia* di Eschilo la fondazione di un organo *super partes* retto dagli uomini per gli uomini segna l'arresto della ruota della vendetta privata e l'inizio del nuovo percorso giuridico. Ciononostante Stein non manca di precisare come nelle *Eumenidi* si svolga parallelamente anche il sacrificio rituale sostitutivo. Secondo il regista, Eschilo ha il merito di una rivoluzione poetica, un'innovazione che conduce alla scomparsa del coro e alla conseguente morte della tragedia:

Nella terza parte Eschilo fa una cosa molto astuta, trasforma il coro in protagonista. Questa è la cosa più tragica che si possa immaginare, perché nelle tragedie il protagonista di solito muore [...]: il modo in cui le Erinni vengono messe a tacere è l'immagine che compendia la sparizione del coro.³⁰

Non è però solo il coro che muore per dar vita al personaggio, sono anche le stesse Erinni che sacrificano la loro potenza sull'altare sottilissimo dietro al quale siedono i giudici in abiti borghesi. La loro sottomissione è il marchio di due cambiamenti che segnano per sempre la storia di Atene: la na-

29. GIRARD, *La violenza e il sacro*, cit., pp. 31-32. Il primo corsivo nel testo è mio; il secondo dell'autore.

30. QUADRI-STEIN, *La rinascita della tragedia*, cit., pp. 89-90.

scita di un organo democratico giudicante e la purificazione di Oreste da tutte le colpe.

Un tribunale retto dagli uomini per gli uomini: eppure è Atena che presiede al primo verdetto, è lei che dà le regole per il giudizio ed è lei infine che consegna all'urna il voto decisivo perché il matricida venga assolto. Nonostante ciò, come dimostra il ciclico ripetersi della votazione da parte dei giurati fino al completo svuotarsi della sala, Atena è pronta a ritirarsi dall'areopago dopo aver consegnato agli uomini le regole per reggere la loro giustizia, dopo aver loro insegnato l'autogoverno. Non si deve dimenticare infatti come, in tutte le tragedie giunte fino a noi, sia sempre la legge degli dei che decide della buona o cattiva sorte degli eroi: il Fato non ha niente a che vedere col caso. Non una coincidenza fa emergere dalle acque il mostro che uccide Ippolito, nessun'altra sorte avversa se non il volere di Pallade conduce Aiace al suicidio, ed è Artemide che sostituisce con una cerva Ifigenia, ormai rassegnata a morire per la causa achea. Nelle *Eumenidi* invece la dea consegna agli uomini le chiavi della giustizia per il tempo a venire, facendo sì che il divino si dissolva nel tempo dell'umano. È così che Stein riesce a estendere il tema antropologico anche alla battaglia dell'uomo verso l'indipendenza dalle antiche credenze di natura religiosa.

D'altra parte, il lavoro del regista intraprende un percorso che non è possibile riferire banalmente al positivismo evoluzionistico, come alcuni passaggi precedenti potrebbero far supporre. Il nuovo sistema, rappresentato da Atena e destinato a prevaricare quello antico di cui sono simbolo le Furie, non scappa via, non sostituisce il vecchio mondo, ma si limita piuttosto a inglobarlo, a farlo proprio. È sulle spalle delle Erinni, sedute su sedie incastonate tra gli scalini che collegano la platea al palcoscenico, che si regge il nuovo ordine (fig. 5). Esse cambiano nome, in accordo con il rinnovamento in atto, ma non muoiono; vengono anzi elette protettrici di Atene. Come riconosce Pier Paolo Pasolini nell'*Appendice* alla sua traduzione della trilogia di Eschilo:

certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, e così l'irrazionale diventa energia attiva, passione produttrice e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.³¹

31. P.P. PASOLINI, *Appendice a 'Orestide'* (1960), in ID., *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001, p. 1009.

Il passato permane come retroterra ineliminabile, come fondamento del presente, ma anche come memoria di una condizione in cui si può sempre scivolare ancora. Infatti, se la lettura finora proposta sembra descrivere l'*Orestea* come il cammino radioso della civiltà verso la nascita della democrazia, alcune scelte registiche nel finale paiono minare quelle idilliache conclusioni e riaprire a considerazioni politiche più complesse. Si può leggere il riproporsi senza fine della votazione dei giudici in almeno due modi. Il primo riguarda il bisogno da parte del nuovo organo di ripetere il meccanismo insegnato da Atena fino a farlo proprio, quasi un monito al mondo moderno a non pensarsi mai vittorioso. La seconda lettura dichiara il timore che dopo l'umanizzazione del processo politico, che Atena garantisce assegnando il potere giudiziario a un organo laico e composto da uomini, si giunga per inerzia a una pericolosa anonimizzazione dello stesso.

Un ulteriore motivo di riflessione, stavolta sull'autenticità dell'istituto democratico in quanto tale, viene dal trattamento che Atena riserva alle Furie nel finale delle *Eumenidi*. Quello della dea, rappresentante del «partito del Nuovo»,³² è un gioco di persuasione che ricorda quello, scorretto e omicida, con cui Clitemnestra convince il marito a entrare in casa calpestando la porpora sacra agli dei.³³ L'inganno di Atena non contiene lo stesso sadismo, non è mosso da nessun sentimento di vendetta, eppure il suo discorso pare contenere la stessa carica persuasiva, sottilmente subdola. Le Erinni, lisciate dalle belle promesse della dea (rivestita di un lungo abito bianco in stile impero, fig. 3), acconsentono all'invito, accettano il loro nuovo ruolo positivo: i cittadini di Atene accorrono, come sembra suggerire anche il testo eschileo,³⁴ a onorarle ricoprendole di vesti porpora. Nella regia di Stein esse vengono rivestite proprio degli stessi drappi su cui Agamennone ha passeggiato commettendo un imperdonabile peccato di *hybris*; e ancor più significativo è il modo in cui le stoffe sono strette intorno ai loro corpi deformi, fino quasi a farle diventare delle mummie. Come sottolinea Erika Fischer-Lichte nel saggio già citato, questo movimento è amplificato dalla scelta di Stein di utilizzare in questo passaggio due termini tedeschi dal doppio valore: *einwickeln*, che gioca su una felice ambiguità, potendo significare a un tempo 'avvolgere' e 'ingannare qualcuno'; e *einbinden* che sta sia per 'legare' che per 'integrare'.³⁵ Infine il regista imprigiona le Erinni tra le griglie delle scale che salgono alla piattaforma, dove sono costrette ancora durante gli applausi.

32. A. BIERL, *L'«Orestea» di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche* (1996), trad. it. di L. ZENOBI, Roma, Bulzoni, 2004, p. 51.

33. Cfr. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 905-974; cito dalla trad. di M. UNTERSTEINER (in ESCHILO, *Le tragedie*, cit., vol. II, pp. 219-225).

34. Cfr. ESCHILO, *Eumenidi*, vv. 1028-1029 (ediz. cit., p. 503).

35. FISCHER-LICHTE, *Thinking about the Origins of Theatre*, cit., p. 349.

Davanti alle recenti ricadute della storia verso la più cruda barbarie, Stein sente il dovere di avvisare lo spettatore dei rischi che anche un'apparente soluzione democratica può contenere nel suo statuto. Mentre esalta il progresso che ad Atene rappresenta l'istituzione dell'areopago, invita tutti a porsi delle domande radicali sul significato stesso di democrazia. E forse, ma non vorrei azzardare troppo sebbene il paragone mi sembri calzante, anche sulle decisioni, da parte degli stati recentemente usciti dall'oppressione dei totalitarismi fascisti, di dichiarare illegali i partiti da cui quei governi autoritari erano sorti.

7. *Il metodo interpretativo di Stein*

Ripercorrendo le fasi dello spettacolo nelle sue coordinate si sono evidenziate le due linee di lettura principali: quella a sfondo metateatrale, che emerge soprattutto nell'uso originale dello spazio e nell'interpretazione del ruolo del coro, e quella di tipo antropologico-politico. Da quest'ultima emerge l'ideologia che è alla base della scelta del testo, come opportunità di «riprendere tra di noi un discorso politico, cosa che è diventata sempre più difficile negli ultimi dieci anni».³⁶

L'ultimo carattere del lavoro di Stein è il passaggio da un metodo rappresentativo di messinscena a uno interpretativo. Nel corso dello spettacolo la sua posizione va infatti attestandosi sul riconoscimento di una evoluzione che va dal mondo arcaico e ritualistico a quello civile, e addirittura liberale, nonostante l'impossibilità di decifrare integralmente il testo eschileo dichiarata fin dal principio.

Ci chiarisce questo spostamento una scelta d'ordine testuale che il regista fa in uno dei discorsi finali di Atena, già citato poc'anzi. Stiamo parlando del momento in cui la dea stabilisce il criterio secondo il quale, in caso di parità dei voti, si deve procedere all'assoluzione: «nel dubbio per l'accusato è giusto proscioglierlo». Questa decisione presenta un principio liberale che oltrepassa i reali limiti della giustizia della Grecia del V secolo a.C., e smaschera l'intenzione di Stein di imporre il finale della trilogia come nascita dello stato di diritto. Il testo di Eschilo («Oreste vincerà, pur se il giudizio a pari voti sia»)³⁷ ci racconta come il processo di Oreste sancisca un nuovo rapporto tra gli dei e gli uomini, allontanando i pericoli che derivano dal rincorrersi delle vendette personali. Così è Atena, ultima a deporre nell'urna il suo voto, a decidere da che parte far pendere la bilancia. Solo in virtù della sua intromissione nel

36. ARDITTI, *L'Orestie' de la Schaubühne*, cit., p. 90 (trad. dal francese mia).

37. ESCHILO, *Eumenidi*, v. 741 (ediz. cit., p. 479).

giudizio, grazie alla sua simpatia per Oreste, si giunge alla divisione paritaria tra colpevolisti e innocentisti, che dà ragione ai secondi.

Ma questa versione getta ombre sulla regolarità di un giudizio che il regista desidera indicare come il primo democratico. L'invasione di campo dell'agente divino esterno inficia la sentenza, e più che mai contraddice il significato di democrazia. Per questo motivo Stein decide di mescolare un po' le carte, facendo dichiarare a uno dei giudici, presenti in numero pari, il risultato della votazione: la giuria si è spaccata in due! Solo adesso Atena fissa la regola che decreta l'assoluzione in caso di parità, suggellandola con il proprio voto a favore del matricida. In questo modo è esclusa ogni ipotesi di pilotaggio della sentenza, e l'elemento divino si limita a dare la propria benedizione al nuovo istituto.

I dubbi di Stein sull'autenticità della democrazia greca, e su tale forma di governo in genere,³⁸ sono soffocati dalla determinazione con cui risolve le lacune testuali. Una breccia si apre nel suo rispetto filologico di Eschilo nel momento culminante dell'azione, quando non offre al pubblico la possibilità di scegliere tra eventuali punti di vista o finali aperti, ma impone la propria lettura. Cosicché anche la corsa di alcuni membri del pubblico a sciogliere le Erinni a spettacolo concluso è, per il regista, solo il gesto «di qualche gruppo di femministe».³⁹

Eppure Franco Quadri, spettatore dell'*Oresteia* nella messinscena di Caracas,⁴⁰ riconosce un effetto catartico, di partecipazione alla questione politica sollevata da Stein-Eschilo, proprio nella solidarietà mostrata da alcuni nei confronti dei 'mostri benefici' (non lo si è ancora detto, nascosti in abiti tra il mostruoso e il fantascientifico, figg. 3-4) mummificati ai piedi della scena. Lo stesso coinvolgimento emerge nei primi due intervalli, quando gli spettatori non si risparmiano nell'offrire il loro aiuto agli attori, che con pazienza si adoperano a lavar via il sangue degli eccidi colato sul pavimento e sul carrello.

Si tratta tuttavia di una forma di partecipazione ben lontana da quella che si manifestava nel teatro di Atene, ispirata dall'incontro con la divinità e dall'empatia che si creava con la collettività raccolta sotto il segno di Dioniso. Nel teatro di Stein gli dei sono poco più che manichini. La terza tragedia, in cui essi compaiono in carne e ossa, li vuole già rassegnati ad abbandonare il campo di battaglia terrestre. Il loro ingresso in scena sembra piuttosto un'uscita dai confini del religioso, che permea i contenuti dell'*Agamennone* e delle *Coefore*, e un'entrata trionfale nel mondo della pura spettacolarità. Il pensiero razionale e l'autodeterminazione si accingono ad assumere il dominio del mondo

38. E si veda D. MUSTI, *Demokratia. Origini di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

39. QUADRI-STEIN, *La rinascita della tragedia*, cit., p. 83.

40. Della tournée sudamericana con un tappa significativa a Caracas si dà notizia ivi, pp. 84-85.

umano a spese di credenze religiose invecchiate e stanche. La regia sceglie la via che conduce dal sacro al profano, facendo passare Eschilo dal filtro marxista. Anche dove il senso del sacro riaffiora, nei termini di un bisogno di autoconoscenza che ciclicamente l'uomo prova, esso pare destinato ad appassire velocemente. Nel corso dello spettacolo l'inchiesta sulle origini scolora nella materialità della vita contemporanea.

Forse proprio da questo deriva la sfiducia nell'effettivo progresso che emerge tra le pieghe del glorioso finale. L'uomo ha imparato ad autogovernarsi pagando tutto il prezzo del distacco definitivo dalla propria essenza divina. «E il rapporto tra destino e libero arbitrio è il punto attorno al quale si gioca tutta l'opera, è un rapporto che viene continuamente ridefinito»;⁴¹ ed è però, in conclusione, una lotta che si risolve a favore del secondo.

8. L'*Orestea* moscovita del 1994

A quattordici anni dal debutto berlinese Stein ottiene finalmente il consenso a portare in scena la sua *Orestea* in un paese ex-sovietico. Meglio, a Mosca, nel cuore della caduta URSS. E con la compagnia dell'Armata Rossa.⁴² Si intuisce quale portata la rappresentazione, basata su un'interpretazione di stampo politico, possa assumere in uno stato in cui proprio l'ordine democratico è in via di definizione. Il rispetto per il testo, che il regista conserva (entro i limiti che abbiamo visto) anche nella versione russa del suo spettacolo, e l'attenzione per una ricostruzione spaziale quanto più possibile memore di quella originaria si innestano, nella messinscena moscovita, sul tempo: la situazione politica della Russia, ancora afflitta da rovinose scosse di assestamento, ricorda idealmente quella di una Atene in cui la democrazia è ancora una forma di governo incerta, sulla strada del perfezionamento.⁴³

I caratteri principali dello spettacolo rimangono nella sostanza invariati, ma cambia lo spazio della rappresentazione e cambiano soprattutto certe pro-

41. MADERNA, *L'Orestea secondo Peter Stein*, cit., p. 178 (la frase citata si trova tra virgolette nel saggio, ma l'autrice non ne fornisce referenza).

42. Gli interpreti principali sono: Ekaterina Vassileva, Clitemnestra; Anatolji Vassil'ev, Agamennone; Natalija Kotova, Cassandra; Sergej Sazont'ev, Egisto; Tatijana Dogileva, Natalija Loskutova, Ksenija Talyzina, Elettra; Evgenij Mironov, Oreste; Vladislav Sych, Pilade; Ol'ga Dzis'ko, nutrice; Igor Kostolevskij, Apollo; Elena Majorova, Atena (per il cast completo della messa in scena e per una breve analisi della recita al teatro ai Ruderer di Gibellina cfr. R. TROMBINO, *Orestide di Eschilo*, «Dioniso», LXV, 1995, 1, pp. 94-98).

43. «Sono convinto [...] che l'*Orestea* è la tragedia che serve a Mosca», afferma Stein (SCIARRETTA, *Se Eschilo ci parla di Eltsin*, cit.).

spettive di pensiero, caricate di rinnovate perplessità circa il destino dell'istituzione fondata nel finale delle *Eumenidi*.

Per quanto concerne lo spazio, l'obiettivo originario di Stein era quello di lavorare nel maneggio del Cremlino. Davanti al veto del governo, lo spettacolo è allestito in un vecchio teatro dell'armata a forma di stella sovietica. Un ambiente che si rivela altrettanto simbolico, in quanto luogo del 'vecchio' ma già emblema del 'nuovo' al tempo della propaganda comunista.

Il messaggio democratico, però, registra una secca virata a contatto col clima politico russo del 1994, con la lettura anti-affermativa che sembra prendere il sopravvento e scuotere il luminoso finale berlinese. Di fatto nell'ultima delle tre tragedie il regista tende sempre più a creare un'atmosfera da *vaudeville*, a far prevalere la spettacolarità e il comico sul serio. Le Erinni hanno abbandonato i loro mascheroni da mostri del lago e si presentano come immagine del «proletariato straccione impoverito del vecchio comunismo che ha perso tutti i privilegi a causa del nuovo sviluppo». ⁴⁴ Esse vengono ancora messe sedute nelle avvolgenti stoffe porpora; tuttavia a loro non sembrano più sostituirsi i giudici, ma piuttosto la «nuova sciccheria» di Apollo e Atena. D'altra parte, proprio quegli uomini in giacca e cravatta, simbolo della nuova Duma, sono troppo impegnati a lanciarsi vicendevolmente le sedie ⁴⁵ dopo che la sentenza è stata emessa per potersi rendere conto del momento supremo di cui sono protagonisti: la nascita dello stato di diritto democratico.

Nonostante l'accento posto da Stein sugli aspetti più negativi e incerti del passaggio dal 'vecchio' al 'nuovo', egli non abbandona il metodo interpretativo, né si permette di offrire il fianco a nessuna accusa di indecisione politica. Le sue nuove scelte acutizzano i segnali d'allarme. Nella Germania occidentale del 1980 egli può esaltare i valori politico-morali contenuti nello stato democratico ormai consolidato e, in virtù dell'acquisizione stabile del modello, può anche permettersi di ironizzare o addirittura di irridere la macchinosità della votazione dell'areopago. Nella Mosca ancora continuamente afflitta dalla lotta tra reazionari e democratici preferisce invece denunciare le difficoltà che il passaggio di stato comporta, e i pericoli di pesanti ricadute che l'Occidente nel '94 sembrava essersi lasciato alle spalle.

44. BIERL, *L'Orestea' di Eschilo sulla scena moderna*, cit., p. 75. In termini puramente costumistici così le descrive Franco Quadri recensendo la recita nel teatro di Epidauro nell'agosto 1994: «invece di raffigurazioni tecnologiche da film dell'orrore, sono ora delle negre dai capelli bianchi, che cercano di terrorizzare i loro bersagli con effetti da macumba» (QUADRI, *Eschilo? Tragedia, sì ma alla maniera russa*, cit.).

45. La scena riprende non a caso un episodio da pochi anni verificatosi nella nuova Duma, quando il reazionario Žirinovskij dichiara così la sua avversione al nuovo ordine.

Gli dei, infine: nella terra da cui sono stati estromessi per legge dalle menti e dai cuori della gente, essi rappresentano solo uno sfumato ricordo finché compaiono nelle parole degli interpreti; quando poi atterrano sul palco nell'ultima scena acquisiscono una totale umanità. Cercano di ergersi a condottieri dello stato nascente, ma sono imbottiti solo di insicure nozioni sulla sua forma ideale.

Il rapporto di Stein con la tragedia greca conta altre significative esperienze (un esempio importante è la *Medea* portata in scena a Siracusa nel 2004), ma nessuna di esse riuscirà a eguagliare il risultato e la potenza comunicativa dell'*Orestea* della Schaubühne. Questa è una discesa nelle viscere della tragedia classica che ripercorre la storia dell'uomo e del teatro. In tal senso è giusta la conclusione: mentre Stein festeggia al traguardo la rappresentazione dell'opera nel luogo che le è, socialmente parlando, più congeniale (la nuova Russia proto-democratica), il finale moscovita delle *Eumenidi* segna anche il definitivo distacco dalla ritualità sacra che distingueva i giorni delle Grandi Dionisie.

È d'altra parte innegabile l'intelligenza del lavoro del regista, che, seppur in anticipo di qualche anno sull'effettivo svolgersi dei fatti, registra già nella poesia di Eschilo i segnali di un genere che sta perdendo contatto con le proprie origini religiose. Un processo di allontanamento che si perfezionerà, come voleva Nietzsche,⁴⁶ con Euripide e col grandioso colpo di coda delle *Baccanti*.

46. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 82-89.



Fig. 1. *Agamennone* di Eschilo. Regia di Peter Stein. Il coro nel corridoio in mezzo agli spettatori, Berlino, Schaubühne, 1980 (Berlino, archivio privato di Ruth Walz).



Fig. 2. *Agamennone* di Eschilo. Regia di Peter Stein. Edith Clever nei panni di Clitemnestra. Ai suoi piedi i corpi esanimi di Agamennone e Cassandra sull'*ekkyklema*, Berlino, Schaubühne, 1980 (Berlino, archivio privato di Ruth Walz).



Fig. 3. *Eumenidi* di Eschilo. Regia di Peter Stein. Il giuramento di Oreste (Udo Samuel) davanti ai giudici, alle Erinni e a Diana (Jutta Lampe), Berlino, Schaubühne, 1980 (Berlino, archivio privato di Ruth Walz).

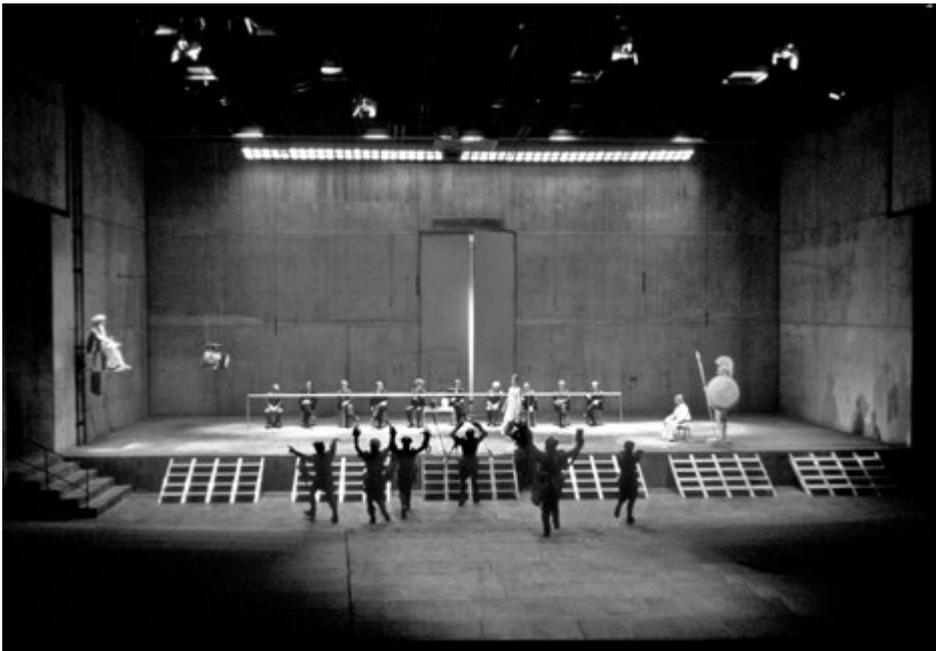


Fig. 4. *Eumenidi* di Eschilo. Regia di Peter Stein. La scena frontale del terzo atto della trilogia, Berlino, Schaubühne, 1980 (Berlino, archivio privato di Ruth Walz).



Fig. 5. *Eumenidi* di Eschilo. Regia di Peter Stein. Una Erinni imprigionata ai piedi del palcoscenico, Berlino, Schaubühne, 1980 (Berlino, archivio privato di Ruth Walz).