

Michael Thalheimer, coreografo di gesti. Un'**Orestea** al Deutsches Theater

George Steiner, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt and numerous other modern and contemporary authors have, albeit for different reasons, come to the diagnosis that tragedy belongs to the past. Yet on the stage we are witnessing an exceedingly vital return of the tragic, which can also be explained by the fact that in a world marked by increasingly uncontrollable conflicts, the disorientations of globalisation and catastrophes that we witness with a growing sense of helplessness, the anti-tragic faith in the power of reason to understand our condition (not to mention the power to solve problems) has been severely weakened. Moreover, the possibility of idealising – or even personalising as theatrically interesting figures – certain forces, characters, powers or agents of historical power has disappeared. Thus, tragedy once again becomes a model of representation and reflection beyond Enlightenment dreams, beyond romantic internalisations, beyond political idealism: a theatrical form in which radical scepticism and the disillusioned representation of pain and failure prevail, a theatrical form that does not touch us because of its utopias or heroic stylisations, but because of its recognition of human inadequacies and the empathy it shows towards the vulnerabilities of human beings. In this sense, it has an anti-ideological effect and this quality appears as an increasingly necessary antidote to the daily flat ideologisation of reality, with which consciousness is used to mask its own bewilderment to itself.

KEYWORDS: Michael Thalheimer, *Oresteia*, Peter Stein, tragedy, political and social theatre

I

Nei primi anni del XXI secolo il teatro ha rivolto nuovamente la sua attenzione alla questione della tragedia antica e della sua rappresentazio-

nia dell'autore, che li mise a disposizione del curatore alcuni anni fa. La direzione pertanto si assume la responsabilità di darli alle stampe senza sottoporli al procedimento di peer review.

ne nel presente. Le maggiori riviste teatrali tedesche riservano al tema i loro titoli di copertina; nel 2006 Dimitter Gottscheff suscita scalpore con la sua messiscena dei *Persiani* di Eschilo, addirittura in due versioni diverse, una a Berlino e l'altra a Epidauro; Stefan Pucher e altri si lanciano in adattamenti moderni di miti antichi come *Il lutto si addice a Elettra* di Eugene O'Neill, che debutta ai Münchner Kammerspiele sempre nel 2006. Anche la discussione teorica sulla tragedia fiorisce nuovamente: nel 2007 esce l'importante volume *Tragödie Trauerspiel Spektakel*, a cura di Bettine e Christoph Menke con contributi di filosofi, studiosi di teatro e di letteratura, e il tema è ripetutamente oggetto di convegni, congressi, giornate di studio. In questione sono le possibilità della tragedia nel presente e nel futuro. Ci si domanda se le categorie che associamo alla tragedia – destino, eroe, colpa tragica, ostinazione mitica, disperazione – possano considerarsi ancora adeguate a descrivere la nostra realtà.

George Steiner, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt e numerosi altri autori moderni e contemporanei sono giunti, seppur per ragioni diverse, alla diagnosi che la tragedia appartiene al passato. Eppure sulle scene si assiste a un ritorno oltremodo vitale del tragico, il quale può essere spiegato anche con il fatto che in un mondo segnato da conflitti sempre più incontrollabili, dai disorientamenti della globalizzazione e da catastrofi cui assistiamo con senso crescente di impotenza, la fede anti-tragica nel potere della ragione di comprendere la nostra condizione (per non parlare di quello di risolvere i problemi) si è fortemente indebolita. Inoltre è venuta meno la possibilità di idealizzare – o anche solo di personalizzare come figure teatralmente interessanti – determinate forze, determinati personaggi, poteri o agenti di potere storico. Le icone del sogno socialista sono state demitizzate, ma lo stesso vale anche per i rappresentanti della *democracy* e dell'*enduring freedom*. La televisione ci rende passivi osservatori dei tristi avvenimenti del mondo trasformati in uno spettacolo che sembra svolgersi ineluttabilmente come una tragedia.

Così la tragedia torna a essere un modello di rappresentazione e di riflessione al di là dei sogni illuministici, al di là delle interiorizzazioni romantiche, al di là dell'idealismo politico: una forma teatrale in cui prevalgono uno scetticismo radicale e la disillusa rappresentazione del dolore e del fallimento, una forma teatrale che non ci tocca per le sue utopie o per le sue stilizzazioni eroiche, ma per il riconoscimento delle umane inadeguatezze e l'empatia che mostra verso le vulnerabilità degli esseri umani. In tal senso, essa ha un effetto anti-ideologico e questa sua qualità appare come un antidoto sempre più necessario alla piatta ideologizzazione quotidiana della realtà, con la quale la coscienza è solita mascherare a sé stessa il proprio smarrimento. A dispetto dell'accusa di sottrarsi a una presa di posizione politica, la tragedia mostra invece di essere immune in questo ambito, e di poter acquisire un significato politico e sociale non

solo e non tanto mediante un'esplicita offerta di senso e l'indicazione di possibilità di azione, ma anche e soprattutto mediante una demistificazione distruttiva dei miti rassicuranti sulla governabilità delle cose.

Nel contesto di queste problematiche sono da considerarsi come lavori di particolare originalità l'*Orestea* di Michael Thalheimer, presentata al Deutsches Theater di Berlino nel 2006, e la sua doppia messinscena *Ödipus Antigone* (Edipo Antigone) che a essa si ricollega esteticamente e che inaugura la direzione di Oliver Reese allo Schauspiel di Francoforte nel 2009. Thalheimer si era più volte misurato con drammi borghesi: con *Faust*, con *Lulu*, con *Die Ratten* (I ratti) e soprattutto con *Emilia Galotti* (2001), il suo hit, che per anni ha riempito i teatri e ha girato per i palcoscenici di diversi paesi. Per il regista il successo era arrivato nel 2000 con *Liliom* al Thalia Theater di Amburgo e con *Das Fest* (La festa), messo in scena allo Staatsschauspiel di Dresda e ispirato a *Festen – Festa in famiglia*, il film di Thomas Vinterberg che inaugura il movimento Dogma 95.

Thalheimer è uno dei più brillanti talenti registici del teatro contemporaneo. Ha una immaginazione scenica ricchissima, il fiuto sicuro per un approccio produttivo alla tragedia classica e moderna, un senso concreto del teatro che si unisce a una considerevole capacità di riflessione. Il regista raccoglie riflessioni teoriche soltanto nella fase preparatoria dei suoi spettacoli, ma poi nel lavoro di messinscena, pur partendo da queste riflessioni, si affida completamente a una sperimentazione intuitiva dei processi scenici e al lavoro concreto con gli attori. Studiando i lavori di Thalheimer si può comprendere il significato della distinzione brechtiana tra una semplice "idea" e una "idea teatrale", che poi è l'unica cosa che conta nella regia.

Una delle caratteristiche più lampanti della sua "grafia" di regista è un interesse che può dirsi "coreografico" per un linguaggio di movimenti e gesti molto elaborato, anzi addirittura organizzato in un modo che può dirsi altamente artificioso, se si priva quest'ultimo termine di ogni connotazione critica. Paradossalmente il suo teatro, sebbene resti sempre saldamente ancorato all'analisi delle relazioni umane, non è mai "naturale", e ancor meno naturalistico. Allo spettatore viene sempre dato da "leggere" il gesto, anzi il repertorio cinestetico, gestuale e mimico degli attori elaborato per ogni messinscena. Non si scivola dentro lo specchio mimetico: anche ciò che è fortemente espressivo viene percepito chiaramente come "esibito" e utilizzato in modo fortemente consapevole. Questo permette all'osservatore una presa di distanza quasi brechtiana, che dalla critica viene però spesso considerata come un semplice espediente. Ad articolare nessi e contesti sono gesti dei corpi, non psicologizzazioni di piccolo cabotaggio. Gli spettacoli di Thalheimer ci portano talvolta molto vicino alla realtà e all'effetto della maschera proprie del teatro antico. A partire dal Settecento, a teatro

troviamo continuamente uno stile psicologico “naturalizzante” che è stato riaffermato fortemente da Stanislawski e che sarebbe senz’altro da sottoporre a una radicale critica ideologica. Non c’è solo il fatto che il cinema, con i suoi primi piani e le illimitate possibilità quasi di imporre un’identificazione allo spettatore, su questo terreno è di molto superiore al teatro. C’è anche e soprattutto il fatto che lo stile naturalizzante favorisce un’immagine dell’agire umano che lo fa apparire come naturale e quindi ineluttabile. I registi (e gli attori) più significativi riescono invece, proprio attraverso la forma, attraverso una recitazione che punta sull’artificio e sulla “citazione”, a liberare contro la vita reale un potenziale critico che compie la sua opera anche quando il “contenuto” mostra fallimenti e una tragicità senza scampo.

L’opzione per l’artificio formale permette a Thalheimer di estrarre dalle opere ciò che in esse c’è di astrabile, per non dire di universale – con gli strumenti del teatro. Da molti egli viene considerato un riduzionista che, ispirandosi liberamente a Deleuze (buttiamo tutto giù e distruggiamo la classica “profondità”, che è falsa e solo presunta), di un’opera drammatica lascia solo lo scheletro, rendendola superficiale e appiattendola sullo spirito dei tempi. L’accusa è – se si guardano i suoi lavori migliori – del tutto fuori luogo. Thalheimer oppone invece alle fin troppo consuete “concezioni” e interpretazioni secondo i modelli abituali una riduzione di molti elementi di commento e di chiarimento presenti nei testi drammatici classici, e attraverso questa riduzione guadagna lo spazio necessario per un commento puramente teatrale che si attua con mezzi attoriali e scenografici e che permette di dare il giusto valore a ciò che, secondo Thalheimer, costituisce l’“essenza” dei testi drammatici. In modo ironico ma calzante, questa attitudine è già stata descritta da Barbara Burckhardt nel 2001 in relazione a *Emilia Galotti*: «Il testo viene fatto evaporare a fiamma alta fino a un quarto della sua estensione, le frasi restanti vengono sottoposte a un processo di compressione che le converte in parole chiave e parole guida pronunciate a grande velocità, talvolta ripetute a mo’ di *Leitmotiv* [...]. Ciò che resta del sottotesto delle frasi, sentimenti o altro, Thalheimer lo converte in un linguaggio del corpo che si articola dopo o tra le frasi, raramente in sincronia con esse. Questo metodo non è un ghiribizzo, è piuttosto una modalità di lettura estremamente illuminante del testo antico»¹. Proprio la frequente separazione di un parlare per così dire purificato e di una gestualità poi nuovamente muta genera un’attenzione del tutto particolare, un ascolto e uno sguardo rapito su entrambi gli elementi. Una volta liberati dalla saldatura naturalizzante, linguaggio e gestualità possono essere percepiti in modo nuovo.

¹ B. Burckhardt, *Dienstantritt zur Stunde Null*, in «Theater heute», 11 (2001), pp. 20-25.

E ciò vale sia quando in Hauptmann il dialetto viene citato o esibito come “autentico” sia quando la stessa cosa avviene con il repertorio gestuale del Settecento nell’*Emilia Galotti*.

Nonostante la loro brevità, questi lavori presentano massicci blocchi di ripetizioni, pause, vuoti. In un’intervista, Thalheimer ha parlato una volta del suo “sogno” di condividere con lo spettatore due ore di silenzio a teatro. E spesso questi momenti di pura teatralità si caricano improvvisamente di una emozionalità potente che risarcisce ampiamente per la freddezza della distanza riflessiva e riflettente del gesto linguistico.

Ora, non voglio dire che in Thalheimer i conti tornino in ogni messa in scena. La metodica può effettivamente ridursi a un espediente e diventare una sorta di marchio di fabbrica, come è stato detto da qualcuno. Ma il potenziale di questo lavoro teatrale altamente consapevole mi sembra ancora ben lontano dall’essere esaurito. A buon ragione il regista protesta contro il fatto di essere accusato di cinismo se il suo lavoro parte intenzionalmente dal presupposto che ci troviamo in una condizione in cui non sembra esserci più nessun punto d’appoggio e nessun valore vincolante.

II

Disorientamento è la sensazione che resta dopo aver visto l’*Oresteia* di Thalheimer. Le scene costruite da Olaf Altmann convocano la vastità del teatro antico nello spazio chiuso del teatro borghese. Il palcoscenico è chiuso in tutta la sua altezza e la sua larghezza da una parete di legno grezzo imbrattata di rosso, pochi e comuni sono gli oggetti di scena e i costumi. Non c’è l’effetto liberatorio di uno spazio profondo in cui lo sguardo o gli attori potrebbero fuggire. Là dove doveva esserci spazio, c’è la parete. Dove c’era uno spazio di azione, c’è una limitazione. E agisce non solo come metafora del restringimento dell’orizzonte nella modernità, ma come condizione di possibilità di una più intensa corporeità dello spettacolo: ogni passo è pericoloso, in ogni momento c’è il rischio di una caduta, di una collisione, di un urto. La fisicità degli attori non passa mai in secondo piano rispetto ai significati.

Anche gli attori dell’antichità agivano davanti alla parete del palazzo e in uno spazio relativamente circoscritto. Il teatro aveva due piattaforme piuttosto strette: una sul tetto della *skenè*, il *theologeion*, dove facevano la loro apparizione gli dèi, e al di sotto un’altra, il *logeion*, dove agivano gli eroi. Quello che nella concezione moderna è lo spazio scenico vero e proprio era talmente secondario rispetto all’‘orchestra’, lo spazio riservato al coro, che non fu neanche mai inventato un concetto specifico per designarlo e ci si limitò a indicarlo come lo spazio davanti alla *skené*: *proskenion*, proscenio. La citazione di Altmann è – se così si può dire –

‘corretta’. Lo spazio teatrale dell’antichità si apriva però verso l’alto e ai lati, invocava lo sguardo degli dei e il passaggio dal teatro alla polis, al paesaggio, allo spazio circostante. Qui nel teatro di Altmann e Thalheimer abbiamo uno spazio costrittivo. Davanti alla parete, uno sopra l’altro, corrono due stretti palchi, che citano le passerelle del teatro antico. È lì che recitano gli attori, che entrano in scena e poi scompaiono passando per una scala che corre invisibile dietro la parete di legno. La quale domina tutto: gli attori corrono e vi sbattono contro, vi si appoggiano, vi si adagiano con le spalle. Sul piano superiore agiscono i sovrani: Clitennestra, Agamennone, Egisto; in basso i subordinati: il messaggero, la nutrice, Cassandra, inizialmente Oreste, fin quando anche lui agisce sul piano superiore – ovvero fino a quando uccide.

Lo capiamo subito al primo sguardo: qui è stato versato del sangue, qui scorrerà del sangue. Sulla parte di legno ci sono enormi macchie rosse, a metà tra un dipinto tachista e le tracce lasciate da un’azione di body art, a cui gli attori continueranno a lavorare per tutto lo spettacolo. Le macchie di sangue sul legno possono essere lette allo stesso tempo come impronte lasciate da spettacoli precedenti: il teatro cita la sua stessa storia. È questo non solo nel senso che cita il palcoscenico antico, conferendogli una presenza straniata, ma anche nel senso che “cita” la storia di questo determinato spettacolo, per poi presentarsi anche come una messinscena che si richiama ad altre messinscene. Siamo dunque di fronte a una teatro segnato da una chiara, accecante consapevolezza storica dei propri mezzi, un teatro fortemente consapevole di tutte le problematiche legate all’operazione di mettere in scena nel nostro presente quest’opera monumentale, l’unica trilogia che si è conservata del teatro greco antico.

Thalheimer si richiama palesemente alla leggendaria *Oresteia* di Peter Stein del 1980, utilizzando la versione tedesca elaborata in quell’occasione, una versione chiara, una versione che vuole chiarire, vuole rendere trasparente l’opera di Eschilo. La traduzione di Stein “razionalizza” il testo, lo riporta a gesti linguistici semplici, spesso meravigliosamente trasparenti, cerca di chiarire quanto più possibile punti oscuri e enigmatici, ma purtroppo rende giustizia alle ambiguità facendo non di rado coesistere una accanto all’altra due o più traduzioni di una stessa espressione greca². La cosa interessante è che Thalheimer, pur utilizzando la versione di Stein, mostra chiaramente che egli prende una strada completamente diversa, assumendo addirittura una posizione opposta rispetto a quella di Stein. Non nel senso di una semplice critica alla grandiosa *Oresteia* della Schaubühne (che Peter Stein, con uno dei suoi tipici *understatement*, in un’intervista definì come l’unica cosa davvero valida che avesse fatto), ma

² La traduzione di Stein è stata pubblicata a cura di Bernd Seidensticker col titolo *Die Orestie des Aischylos. Übersetzt von Peter Stein*, Beck, München 1997.

nel senso che il mondo di guardare all'opera di Eschilo nel frattempo si è completamente trasformato. La chiarezza razionale del linguaggio della traduzione di Stein corrispondeva a un'interpretazione dell'*Oresteia* che nella sua ultima parte presentava la vicenda delle *Eumenidi*, nella quale la democrazia e la ratio di una giustizia moderna portano al superamento di una giustizia sanguinosa fondata sulla vendetta, come un'enorme conquista della storia dell'umanità. In realtà, anche in Stein, come è doveroso aggiungere, nella celebrazione della ragione non mancano note dissonanti. Lo scioglimento finale era costruito in modo talmente teatrale, con lo sfarzo posticcio di Apollo e il gesto pedagogico di Atena, che a tratti appariva come la parodia di sé stesso. E Stein inventò inoltre la straordinaria metafora delle Erinni che alla fine vengono letteralmente 'avvolte' nelle loro nuove vesti di Eumenidi, cioè di 'benevole', ma mentre il pubblico pensa già ad andare via, si vede come al di sotto di quella specie di purpuree camicie di forza le membra, le dita e le mani non smettono di sussultare. Lo scioglimento non si è realmente compiuto. I fantasmi della vendetta non sono del tutto riconciliati, ma, appunto, soltanto avvolti per qualche tempo in altri abiti. Si potrebbe dire che la lettura di Thalheimer comincia con questa questa immagine. L'inquietudine e la violenza prodotte dal desiderio di vendetta e dalle umiliazioni subite, in Thalheimer, sono manifesti e si spostano dal margine (in Stein erano collocati per così dire quasi dopo la fine dello spettacolo) al centro. Nell'isterico e incontrollabile sussultare dei corpi, nel loro attorcigliarsi e rigirarsi, nelle loro contorsioni, gesticolazioni, nel loro esplosivo e violento dimenarsi, nei loro selvaggi attacchi sessuali diventa visibile un potenziale di aggressività, udibile anche nelle voci dure e forti, che conferisce ai sanguinosi fatti della tragedia una dimensione quasi antropologica e che comunque, sin dall'inizio, fa girare a vuoto ogni miope modello di comprensione e spiegazione sociologico o psicologico. Quello di Thalheimer non è un teatro della com-prensione.

Davanti, lateralmente, in un palco è piazzato un musicista con una chitarra elettrica: forse vuole rimandare parodisticamente al narratore e cantore delle antiche saghe di eroi, però il sound ricorda piuttosto quello di un *road movie* e una volta, quando Oreste si decide a compiere l'assassinio, la musica dei Doors in *Apocalypse Now*. Ma soprattutto: dietro e sopra al pubblico, nella seconda galleria, agisce un coro di 40 persone, un chiaro omaggio alla riscoperta del coro teatrale compiuta da Einar Schleeff con quel leggendario montaggio di testi antichi che è *Madri*, rappresentato a Francoforte nel 1986. E siamo a un quarto livello di coscienza storica rispetto al teatro. Forse Thalheimer – che ha allestito un'imponente versione della tragicommedia *I ratti* di Gerhart Hauptmann – ha pensato anche al coro in *Prima dell'alba* di Schleeff (Francoforte, 1987), che stava dietro il pubblico e scandiva il suo testo in un modo aggressivo,

violento, terrificante. Anche il coro di Thalheimer grida, appena attacca fa sobbalzare tutti dallo spavento; urla, ma allo stesso tempo è ritmizzato, serrato, aggressivo nella sua precisa articolazione.

Schleef ha fatto del coro una forza possente, che incalza il pubblico e che, essendo in parte anche collocato alle spalle dello spettatore, ridefinisce radicalmente lo spazio scenico, lo trasforma in uno spazio del conflitto. Eppure l'allusione di Thalheimer è tutt'altro che una copia, anzi la sua concezione del coro si distingue nettamente da quella di Schleef. Come in Scheef, anche qui il coro vive della sua carica aggressiva. Il suo linguaggio non è mai confidenziale, meditativo o compassionevole, ma esprime invece sempre durezza e inesorabilità. Tuttavia, poiché il coro, essendo posizionato sopra e alle spalle del pubblico, si manifesta per lo spettatore soltanto come insieme di voci, mentre gli attori, sin dal primo momento, appaiono davanti agli occhi degli spettatori con una presenza di estrema fisicità, viene a crearsi una scissione duplice e alquanto singolare tra la sfera acustica e quella visuale, tra il linguaggio e il corpo. Il coro è allo stesso tempo presente e assente. Ciò che esso dice sembra essere a volte la voce o il dialogo interiore degli attori, altre volte è come se fosse l'unico destinatario degli attori, altre volte ancora è la voce della storia stessa o una specie di voce che parla nella mente dello spettatore. (Le cose sono diverse nell'*Edipo/Antigone*, presentato a Francoforte nel 2009, dove il coro è molto più vicino all'accadere ed è sempre nel campo visivo degli spettatori, insieme ai protagonisti o al di sopra di essi). Ma rispetto ai cori di Schleef, qui si perde comunque un altro pezzo di quel che era rimasto dell'utopia, perché i cori di Schleef volevano trasmettere anche, almeno secondo l'intenzione dichiarata del regista, la forza sociale esplosiva della moltitudine, dei molti che si aggregano nel coro e insieme possono sollevarsi contro la realtà sociale. Questo in Thalheimer viene a cadere. Anche qui la potenza del coro è enorme, tuttavia, più che una potenza del commentare, la sua è una potenza del comando militaresco o per lo meno di una dura ostilità verso i protagonisti. Il fatto strano è che nell'*Oresteia* di Thalheimer si ha l'impressione di sentire ancora i ritmi del coro steiniano, e allo stesso tempo si registra la totale antitesi rispetto a quel coro, che in Thalheimer sembra davvero esser quello di Stein.

Lo spettacolo si conclude con un'esortazione ripetuta più volte, che suona come un ordine militare: "Pace – per – sempre!". Ma non si tratta tanto di una speranza o un'esortazione, quanto piuttosto della descrizione spaventosa di una pace mortale, ottenuta ammazzando. Dèi e sovra-spettatori, anonimi sopra di noi. Come perduti e incastrati tra il coro dietro e il palcoscenico davanti: gli spettatori. Ogni atto linguistico passa letteralmente sopra le loro teste. Senza il conforto delle qualità umane degli eroi o di un sentimento di tragica sublimità, la vicenda dell'*Oresteia* può essere vissuta come nient'altro che una catena di violenze. Una

quotidianità sanguinosa, si direbbe, sin dalla prima birra e dalla prima sigaretta che Constanze Becker (grandiosa nei panni di Clitennestra), estremamente nervosa e aggressiva a un tempo, porta con sé.

III

Certo, Thalheimer non arriva alla radicalità e alla violenza con cui Einar Schleeff scuote le fondamenta dell'intero edificio teatrale e dell'istituzione teatro. Alla fine egli tutela la cornice offerta dallo spazio teatrale classico, ma formula un proprio linguaggio nello stesso campo di Schleeff, e imprime una svolta del tutto particolare alla lettura della tragedia antica come percorso fatalmente segnato dal destino. Come fa spesso nei suoi lavori, anche qui inventa una corporeità gestuale: i sussulti, i tick, gli spasmi e le contrazioni improvvise, incontrollate, rabbiose degli attori, cui abbiamo già accennato. Ognuno porta nella sua fisicità, nel suo corpo, nei nervi, nei muscoli e nella pelle, la sua storia di umiliazioni, di sofferenze subite, di paure e di pulsioni soggiogate. La tragedia abita nel corpo. Nella fisiologia. Comprendiamo che già da sempre è accaduto un primo atto di brutalità, di umiliazione, un crimine, un atto di violenza originario, e che ora nei corpi abita un desiderio di scaricarsi, di rispondere, di liberarsi dal trauma patito, trasmesso per così dire dall'anima e dalla volontà, così come un metallo trasmette energia elettrica. Si è tentati di definire tutto ciò come una meccanica della vendetta. Ma si esita, perché la vendetta era a suo modo un sistema di senso, per quanto assurdo possa risultare per la coscienza moderna, un codice di comportamento che corrispondeva a determinate 'idee' socialmente accettate. Qui, invece, la vendetta si trasforma in un'energia e in una realtà in qualche modo anonimamente impiantate nei corpi da azioni precedenti. Il problema della violenza fluttua così nei gesti e nelle tensioni, nei contorcimenti e nei tick incontrollati dei corpi. E i cadaveri insanguinati delle vittime che ancora si muovono, strisciando come animali sacrificali, lo dicono in modo più che chiaro: una storia fatta di assassini e di violenza continua a esserci. Ogni morto una nuova fonte di violenza. Esiste un bisogno di restituire i colpi e gli assassini, come forse esiste – stando a una sinistra battuta di Heiner Müller – una determinata quantità di vendetta nel mondo, che può cambiare luogo, ma non diminuisce mai. Attraverso questa incarnazione dell'esperienza tragica, il teatro certo non può offrire una risposta analitica al terrore della violenza della società, ma la sua estetica provoca in modo tanto più insistente la domanda sulle sue cause. L'accentuazione della dimensione per così dire antropologica lascia logicamente poco spazio per le sottili differenze nel profilo dei personaggi. Agamennone è il soldato brutalizzato, che

dopo dieci anni di guerra è ammutolito e sa rispondere agli approcci ben mirati di Clitennestra soltanto saltandole addosso. Oreste è un codardo angosciato, che se la fa sotto, che può essere tirato malamente per i capelli dalla sorella e che come movente dell'assassinio tira fuori soprattutto la mancanza di danaro. L'impressione più forte la lascia Clitennestra che, ricordando l'uccisione di Ifigenia, improvvisamente prorompe in un grido fortissimo, invocando il nome della figlia, e che ogni volta che questo ricordo affiora sembra letteralmente cadere in convulsioni. La dimensione psichica è completamente trasposta in corporeità e presenza teatrale. La corporeità di questa come di altre messiscene di Thalheimer avvicina il suo stile di regia a una operazione coreografica. Anche precedenti spettacoli di Thalheimer manifestano questo tratto coreografico. Talvolta fanno pensare all'esplorazione di corpi presi nei loro tremiti e nei loro scuotimenti cui assistiamo nei lavori di Meg Stuart e di altri coreografi contemporanei, nei quali le sofferenze trovano una convincente espressione al di là delle parole.

È a una tale espressione – e non a programmi o 'idee' astratte – che l'*Oresteia* di Thalheimer cerca di corrispondere, ed è questo a rendere lo spettacolo tanto intenso. Contro una tale modalità di regia viene spesso mossa l'accusa di concettualismo. A essa si può ribattere che al contrario questa concezione cerca di tener lontano proprio ciò che è soltanto concettuale e semmai articola tutto ciò che c'è da pensare in modo enfatico attraverso e con gli elementi del teatro. Siamo di fronte a un'intelligenza che si è fatta completamente scenica. Qualcuno potrà vedere nella lettura della tragedia compiuta da Thalheimer un'abdicazione e una capitolazione intellettuale di fronte alla realtà, come fanno alcuni critici, che continuano ad attendere vanamente una svolta chiarificatrice verso il positivo. Ma si può anche argomentare che la formulazione artistica di un fatto è un contributo al suo superamento e costituisce quindi una riflessione su quello stesso fatto. In ogni caso, nessuno spettatore potrà evitare di riconoscere continuamente nelle frasi di questa *Oresteia*, in alcuni suoi momenti e gesti, le terribili verità del mondo con cui siamo confrontati ogni giorno. Non c'è più la storia della conquista della democrazia e della giustizia che 26 anni prima, pur con tutto lo scetticismo, Peter Stein aveva raccontato come una vittoria della ragione. E l'*Oresteia* di Thalheimer può essere tanto breve (più o meno 100 minuti) non da ultimo perché viene del tutto a cadere la terza parte, le *Eumenidi*. Il massacro familiare, che in Thalheimer appare chiaramente come il proseguimento della sanguinosa carneficina della guerra, termina con l'immagine di Oreste che, destatosi dalla sua follia e pienamente consapevole del suo crimine, se ne sta sulla scena impotente e miserevole, abbandonato, e invoca Atena e Apollo, il suo mandante. Ma non gli giunge nessuna risposta. Nessuno aiuto. Nessun consiglio, da nessuna parte. Nessuna assoluzione. Né gli impulsi di

vendetta si placano trasformandosi in impulsi benevoli. L'ottimismo della versione di Stein si è dissolto. Lo spettacolo congeda gli spettatori con questo grido d'aiuto pieno di esitazioni pronunciato da Oreste – e con il rimbombo fragoroso e inquietante della frase “Pace – per – sempre!” pronunciata dal coro, che per tutta la sera aveva fatto risuonare, a mo' di comando, la formula “Imparare a soffire, impara sopportare la sofferenza”. In tal modo, il pubblico viene invitato a riflettere sulla storia, ad abbandonare le illusioni e a non accontentarsi di celebrare lo Stato quale garante del diritto e dell'equilibrio sociale. La regia di Thalheimer spinge piuttosto a esporsi al massacro, inteso come la forma che la realtà politica e sociale continua ad assumere anche nel nostro mondo, senza cedere frettolosamente a spiegazioni rassicuranti.