

# L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau

Massimo Fusillo

Università degli Studi dell'Aquila, Italia

**Abstract** This paper deals first with 20th century prominent performances and rewritings of Aeschylus' *Oresteia*, focusing especially on their clear political potential: it analyses then Milo Rau's poetics, which brilliantly combines empathy and estrangement; and finally offers a close reading of Rau's *Orestes in Mosul*, which highlights the contamination between myth and reality, video and acting, classical text and political re-enactment.

**Keywords** Empathy. Estrangement. Re-enactment. Political theatre. Reception.

**Sommario** 1 Il potenziale politico di Eschilo (su alcune messinscene). – 2 La poetica di Rau: empatia e straniamento. – 3 *Orestes in Mosul*.

## 1 Il potenziale politico di Eschilo (su alcune messinscene)

Nella *Lettera del traduttore* che accompagna la propria versione dell'*Orestea*, Pier Paolo Pasolini sottolinea il carattere squisitamente politico della trilogia di Eschilo.<sup>1</sup> Il famoso spettacolo di Gassman e Lucignani per cui era stata pensata la traduzione si ispirava alla lettura marxista di Georg Thomson (che oggi suona meccanica e inaccettabile), ma la reinventava in una chiave più antropologica, basata sul

---

<sup>1</sup> Pasolini 2020, 180: «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico».

conflitto fra culture.<sup>2</sup> L'idea di una sintesi fra mondo magico-sacrale e mondo democratico moderno diventa così la chiave del programma politico di Pasolini, che ispirerà il dramma *Pilade, sequel dell'Oresteia* ambientato nell'Italia del dopoguerra, e il film-documentario *Appunti per un'Orestide africana*, che cerca questa sintesi nelle giovani democrazie risultato della decolonizzazione. Il progetto di ambientare la trilogia di Eschilo in Africa, e di usare quindi lo schema mitico per leggere una realtà 'altra', può essere tacciato di eurocentrismo, e lo stesso Pasolini lo mette in discussione nella bella scena del dibattito con gli studenti africani a Roma. Ma l'idea che il mito abbia una straordinaria forza euristica, capace di illuminare il presente con il suo spessore antropologico e politico, resta un'idea valida, che gioca un ruolo vitale nella storia recente dello spettacolo, e in particolare nelle messinscene della tragedia greca, fino all'*Orestes in Mosul* di Milo Rau di cui ci occuperemo.

Come ha ben dimostrato un saggio di Anton Bierl, riccamente aggiornato per l'edizione italiana,<sup>3</sup> la storia delle messinscene moderne dell'*Oresteia* privilegia molto spesso il taglio politico, sia quando riprende il modello positivo della celebrazione della democrazia da parte di Eschilo, comunque non priva di ambiguità (Stein, Mnouchkine); sia quando la stravolge in chiave negativa e nichilista (Ronconi, Castellucci). Negli ultimi anni, a partire dal 1989, e quindi dal crollo del comunismo e dal ritorno di guerre globali, le regie dell'*Oresteia* si sono moltiplicate in modo sicuramente impressionante, e hanno spesso praticato l'attualizzazione politica diretta, come quella di Andreas Kriegenburg (Monaco 2002), scaturita dall'attentato alle Torri gemelle dell'anno precedente, pieno di allusioni all'attualità politica di sapore aristofanesco, con la presenza in scena di George W. Bush e Angela Merkel, di dèi cinici che dicono sconcezze, e con un coro sommerso dall'acqua, quasi a visualizzare una ritualità perduta.

In questo quadro assume un significato particolare la scelta di Peter Stein di riproporre la sua *Oresteia* del 1980 (una messinscena epocale, che valorizzava in modo problematico il messaggio democratico) nella Russia postcomunista del 1994. Per ottenere il permesso di allestire la trilogia di Eschilo, che non era mai stata rappresentata nell'Unione sovietica (e nemmeno nella DDR), il regista tedesco deve aspettare anni; non riesce ad ottenere come sede il maneggio del Cremlino, ma alla fine il teatro dell'armata russa a forma di stella sovietica risulta uno spazio assai adatto a visualizzare la tensione fra vecchio e nuovo, fra un passato ingombrante e un futuro ancora molto oscuro. Stein non pratica nessuna attualizzazione esplici-

<sup>2</sup> Thomson 1941.

<sup>3</sup> Bierl 2004.

ta: vuole che le analogie fra l'Atene del 458 a.C. e la Mosca del 1994 emergano da sole, dal semplice atto di allestire l'*Oresteia* in un contesto di transizione difficile, e di continue minacce di ritorno al passato, come era la Russia di El'cyn, fra colpi di stato falliti e forze reazionarie in ascesa. Un contesto che ha anche influenzato le scelte registiche, dato che questa nuova produzione presenta le *Eumenidi* (il punto cruciale di ogni rilettura dell'*Oresteia* per la questione del 'lieto fine') in una forma più aperta, dando inoltre alle Erinni una raffigurazione meno mostruosa, che sembra più alludere al sottoproletariato sovietico. Peter Stein ha inoltre progettato a lungo, ed è stato quasi sul punto di realizzare, una messinscena dell'*Oresteia* a Teheran, quindi in un altro contesto di transizione difficile fra un passato atavico e un presente di democrazia ancora larvale.

Il progetto pasoliniano di un'*Oresteia* africana era parte di un'opera ampia e ambiziosa, dal titolo *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*: un film che si sarebbe dovuto articolare in cinque episodi ambientati rispettivamente in India, nell'Africa Nera, nei Paesi Arabi, nell'America del Sud e nei ghetti neri degli Stati Uniti, includendo anche sguardi sull'Italia meridionale e sull'immigrazione nei paesi dell'Europa del Nord. Gli *Appunti per un'Orestide africana* sono l'unico episodio realizzato, e sono stati pensati come opera su un'opera da farsi, che non verrà mai realizzata. L'operazione di Stein è molto diversa: più legata all'idea tradizionale di testo chiuso, da mettere in scena nella sua interezza. In comune però c'è l'idea che il mito di Oreste assuma un senso pregnante se trasposto in contesti e in spazi in cui si avverte con particolare acutezza la transizione fra mondo arcaico e mondo moderno, come possono essere, pur nella loro radicale differenza, la Tanzania della fine gli anni Sessanta, la Mosca del 1994, la Teheran attuale, o, come vedremo ora, la Mosul del dopoguerra iracheno. Anche in assenza di un contesto storico-politico così carico di memorie e tensioni, la scelta di uno spazio non canonico può assumere un forte valore simbolico, come quella fatta dal gruppo theatercombat per il loro *MassakerMykene* (regia di Claudia Bosse e Josef Szeiler, 1999-2000): l'ex mattatoio Sankt Marx di Vienna, edificio abbandonato e in rovina, pieno di rifiuti, agli antipodi dunque dagli spazi canonici ed accoglienti del teatro di tradizione.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Bierl 2004, 167-71.

## 2 La poetica di Rau: empatia e straniamento

Come Pasolini, anche Milo Rau ha esposto alcuni punti programmatici sul teatro in un Manifesto, che racchiude tutta la radicalità della sua concezione, anche per la voluta perentorietà delle formulazioni.<sup>5</sup> Il nono dei dieci punti in cui si articola il *Manifesto di Gent*, con cui Rau sintetizza il suo programma come direttore del Teatro nazionale della città belga, suona così: «Almeno una produzione per stagione deve essere provata o replicata in una zona di crisi o di guerra, senza infrastrutture culturali»,<sup>6</sup> ed è qui che va cercata la prima origine di *Orestes in Mosul*. È un punto vitale di una poetica più generale, che si definisce 'realismo globale', titolo del saggio teorico di Rau, formato da una serie di interviste. Il suo è un teatro di incontri e di interazioni, che tematizzano le distanze spazio-temporali, e producono perciò, sul piano formale, una sinergia complessa fra video, video in presa diretta, e *re-enactment*, concetto chiave su cui torneremo. Per quanto riguarda il primo dibattutissimo termine, realismo, Rau scrive con grande efficacia: bisogna «strangolare la realtà per costringerla a sputare fuori l'immaginario, l'utopico»:<sup>7</sup> siamo quindi molto lontani da ogni idea mimetica del realismo come rispecchiamento. Con la forza dell'incipit, il primo punto del *Manifesto di Gent* chiarisce bene di che tipo di realismo si tratta: «L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa».<sup>8</sup> Come ha chiarito Marco De Marinis, in questa frase si condensano tutte le principali esperienze innovative del Novecento teatrale:<sup>9</sup> le azioni fisiche di Stanislavskij, la biomeccanica di Mejerchol'd, il teatro della crudeltà di Artaud, il teatro epico di Brecht, il mimo corporeo di Durocroux, il *Tanztheater* di Pina Bausch, l'atto totale del teatro povero di Grotowski. Esperienze diversissime nelle loro tecniche espressive, ma accomunate dall'obiettivo che l'attore non debba più imitare/rappresentare un'azione in modo più o meno verosimile, ma debba arrivare ad apprendere un'azione reale, come succede nella pratica della performance che viene dall'arte visiva, dall'azionismo viennese e dalla *body art* degli anni Settanta fino a Marina Abramovich. Non si tratta insomma dei contenuti più o meno realistici da scegliere, ma delle tecniche con cui riviverli sulla scena.

<sup>5</sup> In generale sul rapporto fra i due artisti cf. Bizzarri 2019a, con particolare riguardo al progetto non realizzato da Rau di una *Medea in Aleppo*, alla poetica del non finito, alla forma che supera il genere del documentario, e alla tecnica barthesiana del canone sospeso.

<sup>6</sup> Rau 2019a, 105.

<sup>7</sup> Rau 2019a, 31.

<sup>8</sup> Rau 2019a, 105.

<sup>9</sup> De Marinis 2019.

Le tecniche che Milo Rau predilige sono due procedimenti opposti ma in fondo complementari, che hanno interagito da sempre nella scrittura letteraria e scenica, e in tutte le forme d'arte: empatia e straniamento. «Senza coinvolgimento non c'è smascheramento»<sup>10</sup> suona una delle sue frasi programmatiche più efficaci: solo un'identificazione piena e totalizzante può permettere poi la distanza critica, la decostruzione politica dei valori dominanti. L'immersività, a cui Rau si dichiara in fondo contrario, serve a rendere credibile la ripetizione (o ri-attualizzazione) dei fatti storici, per arrivare in questo modo all'effetto catartico. Leggiamo come intende Rau questo concetto aristotelico così elusivo, delicato e però fondamentale nella storia della cultura:

Lo spettatore dev'essere messo nelle condizioni di poter riconoscere se stesso come colpevole, deve essere *interpellato* in senso althusseriano mediante l'azione, deve veramente domandarsi perché non abbia agito in maniera diversa (o non abbia agito affatto), e questo dibattito interiore dev'essere doloroso, dev'essere una tortura.<sup>11</sup>

Una versione dunque dinamica e molto conflittuale della catarsi, per nulla purificatoria. A questo punto però dobbiamo chiarire meglio il ruolo che gioca il *re-enactment* in questa visione del teatro. È un termine che ha assunto sempre più rilievo di recente nei floridissimi studi sull'empatia, dato che ne individua una modalità più complessa e interattiva, diversa dal contagio emotivo.<sup>12</sup> Nel teatro di Rau indica una ri-attualizzazione (traduzione più calzante rispetto a 'rievo-cazione'), una ripetizione di un evento storico, rivissuto nel modo più reale possibile, in modo da far scattare quel meccanismo catartico di cui abbiamo appena parlato. Facciamo qualche esempio famoso: *Breivik's Statement* (2012) consiste nella lettura fredda e accurata del discorso che l'estremista di destra norvegese Anders Breivik tenne durante il processo per l'attentato con cui aveva sterminato 77 ragazzi. Più articolato il caso dei *Five Easy Pieces* (2015), in cui un cast di bambini discute e ricostruisce l'indagine sul pedofilo seriale Marc Dutroux. Infine, in *Familie* (2020) la storia del suicidio collettivo di una famiglia belga, compiuto senza nessuna motivazione esplicita, viene riportata sulla scena da una famiglia di attori, creando interferenze inquietanti fra il vissuto dei performer e il *re-enactment*, e lasciando lo spettatore immerso in una vicenda psichica angosciosa fino al limite del sostenibile, e fortemente enigmatica.

---

<sup>10</sup> Rau 2019a, 26.

<sup>11</sup> Rau 2019a, 25.

<sup>12</sup> Ad esempio in Stueber 2006: *reenactive empathy*.

Mescolando la sovra-identificazione più o meno voyeuristica del pubblico che si identifica con assassini o suicidi, soprattutto grazie alla ripetizione letterale degli eventi traumatici, e lo sconcerto finale che porta alla distanza dalla rappresentazione mediatica, Rau raggiunge quella sorta di «autoanalisi emozionale e morale»<sup>13</sup> che è per lui la catarsi. In questa chiave si può leggere anche la proposta teorica di utilizzare il concetto di simulacro secondo Roland Barthes, e non secondo la teoria più fortunata di Baudrillard: un doppio artificiale con cui il teorico disvela il funzionamento di un modello, smontandone le componenti.<sup>14</sup> Inteso in questo modo, il *re-enactment* risulta una pratica che, attraverso il gesto elementare di ripetere un evento, mostra l'impossibilità di rappresentare la realtà.

### 3 *Orestes in Mosul*

Milo Rau ha avuto una formazione classica, e si è misurato ben presto con la tragedia greca: ha tradotto le *Troiane* di Euripide, un testo in piena sintonia con alcuni nuclei portanti della sua poetica (il tema della guerra e della distruzione, il punto di vista delle vittime, la corallità), e particolarmente prediletto dalla sperimentazione teatrale<sup>15</sup> (dalla leggendaria messinscena di Thierry Salmon ai cantieri della Zisa di Palermo nel 1988, in greco antico e con un cast multiculturale, alla versione da poco prodotta dai Motus, *Tutto brucia* (2021), in chiave di desolazione apocalittica). Dopo questa esperienza ha realizzato una versione modernizzante delle *Baccanti* di Euripide (*Montana*, 2006), altra soluzione diffusa, dovuta al parallelismo marcato fra l'esperienza dionisiaca e la cultura contemporanea.

Portare l'*Oresteia* nell'antica Ninive, cinquemila anni più antica della trilogia di Eschilo, significa portarla in un contesto adattissimo a descrivere la situazione di una «unbreakable chain of revenge and murder».<sup>16</sup> L'ambientazione nella Mosul appena uscita dalla dominazione del fondamentalismo islamico dell'ISIS significa, per Rau, mostrare quanto è arcaica la nostra società, e quanto è moderna la società arcaica. Oltre a questa chiave programmatica, che ha punti di contatto con la lettura pasoliniana dell'*Oresteia* come sintesi fra antico e moderno, ci sono altri nuclei tematici che hanno suscitato l'interesse del regista: Rau è stato infatti sempre attratto dalla caduta degli eroi, dal crollo di individui potenti che cadono in un'assenza di speranze e prospettive. Oltre al suo lavoro su Lenin, va ricordato so-

<sup>13</sup> Rau 2019a, 27.

<sup>14</sup> Rau 2019a, 28-9.

<sup>15</sup> Fusillo 2007.

<sup>16</sup> Rau 2019b, 17 (dalla conversazione introduttiva con Stefan Bläske).

prattutto lo spettacolo *The Last Hours of the Ceasescus* (2008-09), un re-enactment che ricostruisce, grazie a un rigoroso lavoro di documentazione, la condanna e l'esecuzione del dittatore rumeno e di sua moglie, suscitando innumerevoli interrogativi etici e politici nel pubblico. Non ci sono dubbi che l'Agamennone dell'*Orestes in Mosul* possa rientrare in questa tipologia: soprattutto perché Rau, come vedremo, mette in rilievo l'antefatto evocato nell'*Agamennone* di Eschilo, l'assassinio di Ifigenia, e quindi quella catena insensata di delitti di sangue che è al centro anche di un testo drammatico ispirato al mito degli Atridi, proveniente, nello stesso anno dello spettacolo di Rau, dalla vitalissima scena britannica: *Kill* di Caryl Churchill.<sup>17</sup>

C'è un altro nucleo che non può non aver affascinato Milo Rau, ed è la componente giuridica. È il momento del testo in cui emergono le sue ambiguità, soprattutto grazie al voto pari, che visualizza l'indicibilità tragica, il conflitto insolubile fra il mondo di Apollo e quello delle Erinni. La rappresentazione del primo processo della storia è stata perciò la chiave di volta di tutte le riscritture, dalle più positive, che esaltavano la nascita della democrazia e della civiltà giuridica, a quelle più cupe e negative, come *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill (1931). E non possiamo dimenticare che il topos del processo ha sempre avuto un impatto straordinario nei più svariati contesti e nei diversi media (soprattutto il cinema), per la sua potenza drammatica e retorica, che mette a confronto punti di vista fortemente contrapposti. Per Milo Rau il processo è il momento pubblico in cui i conflitti etici e politici esplodono in tutta la loro violenza: un momento che segna spesso un passaggio epocale. È il caso di *The Congo Tribunal* (2015), assemblea a cui hanno partecipato sessanta protagonisti della lunga e terribile guerra pan-africana, fra testimoni, vittime, storici e politici; un progetto folle e ambizioso, con cui l'arte del teatro vuole affrontare quello che la politica non è mai riuscita a risolvere. L'incipit del *Manifesto di Gent* suona, immediatamente prima della frase su cui mi sono già soffermato: «Non si tratta più soltanto di rappresentare il mondo. Si tratta di cambiarlo».<sup>18</sup> Una chiara allusione a Marx, che suona certo ingenua, anacronistica, o fuori tempo massimo, ma che si può capire nei termini di una politica della performance, di un teatro che vuole essere atto politico e vuole avere un impatto sulla realtà; gli scandali, i processi, le minacce di morte che Rau ha subito non fanno che confermarcelo. Osservazioni analoghe si possono fare anche per gli spettacoli, le installazioni, i film e i libri intitolati *The Zurich Trials* e *The Moscow Trials* (entrambi 2013), in particolare per i secondi, che scaturiscono dalla performance te-

<sup>17</sup> Churchill 2019, 13-19; prima assoluta al Royal Court Jerwood Theatre, 18 settembre 2019, regia di James Macdonald.

<sup>18</sup> Rau 2019a, 105.

nuta, subito dopo la famigerata condanna delle Pussy Riots, nel Sacharov Centre di Mosca, in cui Rau ha allestito un processo contro il sistema di Putin e il suo attacco a ogni forma di dissenso; performance attaccata ferocemente dalle autorità russe, suscitando uno scandalo internazionale. Per questi motivi il finale delle *Eumenidi* risulta particolarmente adatto alla poetica e alla politica di Milo Rau, come vedremo fra poco: anche perché gli rievoca la malinconia borghese del post-tragico, grazie alla sua conciliazione finale.<sup>19</sup>

Come sempre negli spettacoli pensati per realtà in situazioni di guerra o di crisi, Rau inizia da una lunga ricerca sul campo, come un antropologo. *Orestes in Mosul* scaturisce così da un'autorialità collettiva, che mette in gioco il vissuto degli attori, soprattutto per quanto riguarda due interdetti del fondamentalismo islamico, la musica e l'omosessualità. L'ambientazione di base, la reggia degli Atridi, è un piccolo ristorante turistico colorato, che fa contrasto con le rovine imponenti e desolate della città, visualizzando così il conflitto fra arcaico e moderno che innerva tante letture dell'*Oresteia*. Accanto al *diner* e al *bungalow*, si nota in grande evidenza uno studio di registrazione, che si occuperà delle riprese video:<sup>20</sup> empatia e straniamento brechtiano si affiancano quindi già ad apertura della scena. Una delle regole del *Manifesto di Gent* prevede che non si utilizzi più del 40% del testo prescelto (una regola che spazza via ogni purismo filologico):<sup>21</sup> l'intreccio eschileo, ben adattato da Stefan Bläske, si contamina così con altre storie che riguardano il contesto locale. Il cast è infatti composto da sette attori, e da diciassette cittadini di Mosul che compaiono per lo più in video (soprattutto a causa di problemi con i visti). Fin dall'inizio i diversi piani dell'azione si intersecano con evidenza plastica: l'attore belga Johan Leysen racconta, con un tono da conversazione quotidiana, come si sia preparato a sostenere il ruolo di Agamennone, ricordando il plot della trilogia che ha amato fin da bambino, e riportando gli studi che ha fatto sull'Iraq e sulla *jihād*, compresi particolari crudi sulla tecnica dello strangolamento. Si passa subito al primo filmato, che non ha nulla di documentaristico, come sarebbe stato invece prevedibile: ci viene introdotta Baraa Ali, giovane attrice che in arabo racconta di come l'ISIS abbia fatto sparire la sua migliore amica. Sarà questa ragazza che ha rischiato l'esecuzione, come centinaia di suoi compagni di scuola, a impersonare l'antefatto fondamentale di tutta la trilogia, l'esecuzione di Ifigenia, realizzata con la lenta tecnica di strangolamento descritta poco prima. L'azione si svolge nel video, e viene anche ri-attualizzata sulla scena da un'altra attrice, creando quel gioco di scarti, asincronie

19 Rau 2019b, 27.

20 Per una ricostruzione e interpretazione dello spettacolo cf. Bizzarri 2019b.

21 Rau 2019a, 105.



e sfasamenti che è parte vitale del *re-enactment* di Milo Rau. Nella sua lentezza esasperante la scena è quasi insostenibile: si combinano dunque l'estremismo tragico di tanta scena contemporanea (Sarah Kane in primis) con la messa a nudo brechtiana dei procedimenti. L'effetto di realtà, certificato e potenziato dalla descrizione iniziale dello strangolamento e dalla testimonianza del vissuto dell'attrice, va dunque oltre ogni idea tradizionale di rappresentazione.

Altri elementi del testo di Eschilo trovano diverse corrispondenze significative: la vedetta con cui si apre l'*Agamennone*, che dà vita all'effetto visivo dei fuochi e dell'attesa del ritorno dell'eroe, è sostituita da un fotografo; il coro da un suonatore di liuto, scelta significativa, data la proibizione della musica da parte dell'ISIS (oggi drammaticamente tornata in vigore in Afghanistan). Le uccisioni di Agamennone prima, e dei due usurpatori poi, sono sempre realizzate con la tecnica sdoppiata e straniata che abbiamo appena visto per l'esecuzione di Ifigenia. Spicca poi un elemento che non viene da Eschilo, ma più genericamente dalla tradizione mitica: come è noto nell'*Oresteia* Pilade si limita a una singola battuta chiave con cui risolve il dilemma tragico dell'amico Oreste di fronte al seno della madre che deve uccidere, ma nella tradizione antica e moderna il suo legame con Oreste è stato spesso esaltato come amicizia eroica, che talvolta assume connotazione omoerotiche. In *Orestes in Mosul* l'attore estone che impersona il protagonista (Risto Kübar), particolarmente efficace nel rendere la sofferenza psicofisica, e l'attore di origine irachena Duraid Abbas Ghaeib, che impersona Pilade, si scambiano un bacio appassionato che suscita la disapprovazione morale del coro delle Erinni, e che ha luogo proprio sul palazzo da cui venivano giustiziati gli omosessuali nel periodo della dominazione dell'ISIS, scaraventandoli nel vuoto, palazzo finalmente abbattuto nel 2019. Per quanto l'omosessualità sia stata depenalizzata già nel 2003 alla caduta di Saddam Hussein, l'esperienza sul campo della compagnia di Rau testimonia la persistenza di una condanna morale diffusa.

Il momento culminante di questo intreccio fra mito e realtà si raggiunge, ovviamente, al momento del processo finale. Dopo che l'azione delle *Eumenidi* è stata brevemente delineata in scena, assistiamo alla proiezione di un video che ci mostra un processo all'interno dell'Art Academy di Mosul, in cui si giudicano i collaborazionisti con l'ISIS. La votazione prevede solo o l'assoluzione o la pena capitale per impiccagione, e questa alternativa così netta non può che sfociare in una situazione di stallo molto simile a quella del mito. Veniamo infatti a sapere che già durante l'assedio di Mosul si era creato un clima pesante nei confronti di ogni sospettato di simpatie per l'ISIS: processi farsa, denunce non verificate, confessioni estorte sotto tortura, mentre i jihadisti venivano reclusi in campi di concentramento, come illustra l'attrice che ha impersonato Atena. Il nuovo potere democratico non sembra insomma incarnare un mondo finalmente

giusto e pacificato: la figura del musicista dà perciò piena espressione al disagio di una scelta eticamente impossibile. Alle due domande rivolte alla corte che chiedono chi è a favore della condanna dei collaborazionisti con l'ISIS, e chi è per l'assoluzione, nessuno risponde: la macchina da presa indugia per due volte su questi volti scavati, molto pasoliniani, e sul loro silenzio ricco di sofferenza e disagio.

Poche cose sono sublimi come la sinergia fra sguardo e silenzio: lo sostiene già l'anonimo autore del trattato antico *Sul sublime*, che esalta il brano omerico in cui Ulisse nell'Ade cerca invano di riconciliarsi con Aiace, a cui aveva sottratto l'onore delle armi di Achille, mentre l'ombra dell'eroe se ne va senza dire una parola. E possiamo ricordare il genio visionario di Kafka, che rovescia il mito delle Sirene, immaginando che il loro silenzio fosse più potente del canto. Come il nulla, o il nero assoluto dipinto da Rothko per la sua Chapel confessionale, poco prima di morire suicida, il silenzio può essere sublime più di qualsiasi discorso fiorito,<sup>22</sup> e questo momento dell'*Orestes in Mosul* di Rau ce ne dà conferma, risolvendo così una sospensione di giudizio che è allo stesso tempo una riscrittura del problematico «lieto fine» delle *Eumenidi* e una riflessione sul passaggio dell'Iraq dal fondamentalismo islamico a un presente ancora dilaniato.

Nel film *Teatro di guerra* di Mario Martone, scaturito da una messinscena dei *Sette a Tebe* nei quartieri spagnoli di Napoli, la tragedia di Eschilo viene applicata in modo problematico alle guerre balcaniche che erano scoppiate negli anni Novanta nel pieno di un'Europa che pensava di aver superato guerre fratricide. Anche il film di Martone sa combinare la rappresentazione della vita quotidiana degli attori, il racconto del mito e del tragico, e il loro simbolismo molteplice, che allude tanto alle guerre della Napoli infestata dalla camorra, quanto a quelle di Sarajevo. *Orestes in Mosul* fa incarnare questa pregnanza simbolica da una figura molto amata dalla cultura contemporanea, Cassandra, ipostasi del mondo femminile come vittima prediletta della violenza bellica, capace di una possessione che è anche sapienza altra, logos che si decostruisce in musica e in urlo; basta pensare alla narrativa (Christa Wolf), all'opera (Gnecchi, Xenakis), all'arte visiva (dalla pittura ottocentesca di Jérôme Martin Langlois alle installazioni di Kima Guitart).<sup>23</sup> La Cassandra di Rau condensa la memoria collettiva e stratificata di Mosul, in cui il passato mitico, le guerre religiose e l'incertezza del futuro si fondono nei ritmi della musica e nelle dinamiche performative del *re-enactment*.

<sup>22</sup> Cf. Valesio 1986; Fusillo 2021.

<sup>23</sup> Traggio questi riferimenti da un progetto di ricerca di Francesca Cichetti per il dottorato in «Letteratura arti media: la transcodificazione» dell'Università dell'Aquila: *Per una genealogia del mito di Cassandra: voce, gender e follia tra letteratura, arte, performance e psicologia*.

## Bibliografia

- Bierl, A. (2004). *L'“Oresteia” di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Traduzione di L. Zenobi, con una premessa di M. Fusillo, postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana. Roma: Bulzoni.
- Bizzarri, G. (2019a). «Tra *utopia* e *reportage*: Milo Rau e Pier Paolo Pasolini». *Stratagemmi*, 040, 81-106.
- Bizzarri, G. (2019b). «*Orestes in Mosul*. Le Erinni di Mosul: *reportage* di una tragedia», *Stratagemmi*, 040, 175-86.
- Churchill, C. (2019). *Glass. Kill. Bluebeard. Imp*. London: Nick Hern Books [Trad. it. di Bono, P. (2021). «Uccidi». Bono, P.; Vitale, M. (a cura di), *Teatro VII*. Spoleto: Editoria e spettacolo].
- De Marinis, M. (2019). «Sul *Manifesto di Gent*. Tre note tendenziose». *Stratagemmi*, 040, 45-54.
- Fusillo, M. (2007). «La potenza epica del soffrire. Le *Troiane* sulla scena moderna (da Dolce a Salmon)». Chiabò, M.; Doglio, F. (a cura di), *Libidine dei potenti e angoscia dei vinti. Drammaturgia della crisi alla fine del rinascimento*. Roma: Centro studi sul Teatro medievale e rinascimentale, 95-114 [Poi in Fusillo, M. (2018). *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*. Cosenza: Pellegrini, 144-59].
- Fusillo, M. (2021). «Esperienze del limite. Il sublime dopo Longino». Halliwell, S. (a cura di), *Sul sublime*. Con un saggio di M. Fusillo, trad. di L. Lulli. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Fusillo, M. (2022). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. 3a ed. aggiornata. Roma: Carocci.
- Pasolini, P.P. (2020). «Lettera del traduttore». *L'“Orestide” di Eschilo*. Prefazione di M. Fusillo. Milano: Garzanti, 179-81.
- Rau, M. (2019). *Realismo globale*. Premessa di R. Bossart. Con uno scritto di M. Martinelli ed E. Montanari. Trad. di S. Gussoni. Bologna: Cuepress.
- Stueber, K.R. (2006). *Rediscovering Empathy. Agency, Folk Psychology, and the Human Sciences*. Cambridge (MA); London: MIT Press.
- Thomson, G. (1941). *Aeschylus and Athen*. Oxford: Oxford University Press [Trad. italiana (1949). *Eschilo ed Atene*. Torino: Einaudi].
- Valesio, P. (1986). *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna: il Mulino.

