

Raffaella Viccei

Lo spazio necessario: *Orestes in Mosul* di Milo Rau

ABSTRACT This paper deals with *Orestes in Mosul* by Milo Rau and *ensemble* of NTGent (2019). Why did Rau want to stage a retelling of Aeschylus' *Oresteia* in Mosul, 'martyr city' of the Iraq? The paper proposes a close analysis of the theatrical spaces, which are co-protagonists in this emblematic *Oresteia*, acted in an iconic place, a very ancient site and above all a war-theatre. In this analysis we take into account the distinctive features Rau's poetics and praxis and some intermedial aspects of *Orestes in Mosul*.

KEYWORDS *Orestes in Mosul*, Milo Rau, *Oresteia*, theatrical spaces, intermediality.

1. Qadimun Ya Naynawa.

Prologo a *Orestes in Mosul* e allo spazio necessario

Qadimun Ya Naynawa: queste parole arabe, traducibili in italiano con 'arriviamo, Ninive', hanno dato il nome all'operazione che è stata avviata, nell'ottobre del 2016, dalle milizie speciali del governo iracheno, con l'apporto di forze armate curde e internazionali, per liberare dai sanguinari uomini del Califfato la piana di Ninive, attorno a Mosul, e la stessa Mosul¹. L'avvento del Califfato del terrore in Iraq ha determinato un paesaggio di distruzione e rovine. Alle rovine antiche della città assira di Ninive se ne sono aggiunte altre, prodotte dalla furia iconoclasta dell'autoproclamato IS e dalla violenza annientatrice di ogni guerra; lo stesso è accaduto nella vicina e antica Mosul². Stravolta dalla tragedia della guerra (2014-2017), questa città irachena è il teatro scelto da Milo Rau³ come spazio per la sua *Orestea*. La centralità di un luogo del trauma

¹ URL <https://www.theatlantic.com/international/archive/2016/10/isis-mosul-propaganda-iraq-kurds-peshmerga/504854/>.

² URL <https://www.ispionline.it/it/tag/mosul>; URL <https://www.onuitalia.it/ricostruire-mosul-da-cima-a-fondo/>. Nel 2022 dalla diga di Mosul è riemersa l'antica città di Zakhiku: URL <https://kommunikation.uni-freiburg.de/pm-en/press-releases-2022/a-3400-year-old-city-emerges-from-the-tigris-river>.

³ Su Milo Rau, regista teatrale e cinematografico, scrittore, direttore artistico dell'NTGent, e altro ancora, sulle pubblicazioni dello stesso Rau e altre riguardanti la sua ampia e varia attività,

e della cesura quale l'ex capitale del Califfato, di cui Rau ha avuto conoscenza diretta durante un soggiorno nel 2018, è dichiarata fin dal titolo *Orestes in Mosul* (2019)⁴ ed è resa viva nello spettacolo, agito sì da attori europei ma soprattutto da attori iracheni, professionisti e non⁵, molti dei quali hanno vissuto in quel teatro di guerra sperimentando il trauma del conflitto. A costoro è stato chiesto di ri-mettere-in-azione⁶ in *Orestes* azioni icastiche, compiute, subite o miracolosamente evitate nella Mosul in guerra, e momenti di vita che potevano suggerire «biographical parallels» con «the characters of Aeschylus's tragedy»⁷: così, ad esempio, una giovane (Baraa Ali) che ha rischiato di essere vittima di rapimento per un matrimonio forzato con un uomo dell'IS è sulla scena Ifigenia, vittima sacrificale, sottoposta all'agonia di un interminabile strangolamento⁸; un fotografo di guerra (Khalid Rawi), sfuggito più volte alla morte, cui era destinato perché colpevole di 'osservare' distruzioni e massacri, fotografarli e diffonderli in attesa della fine del Califfato, è la guardia di *Agamennone*, che scruta il cielo in attesa del segnale luminoso annunciatore della caduta di Troia e del ritorno in patria del re di Argo⁹.

rinvio alla documentatissima pagina URL <https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau>. Si veda inoltre: Mango 2019a; Lietti, Rovida 2019; Pesenti 2020, pp. 245-250; Climenhaga, Defraeye 2021; Martin 2022, pp. 43-54; Decreus 2022, pp. 141-153.

⁴ Su *Orestes in Mosul*, in pre-première a Mosul il 27 marzo 2019, poi in prima nazionale in Belgio (Gent, 17 aprile), Germania (Bochum, 27 maggio), Italia, al Romaeuropa Festival-Teatro Argentina di Roma (23 ottobre, URL <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2019/orestes-in-mosul/>) e in altri teatri europei: Rau 2019a; Id. 2021, pp. 175-176; URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf; URL <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>; Climenhaga 2019, approfondita e condivisibile lettura di *Orestes in Mosul*, la sola inoltre, a mia conoscenza, a cogliere criticità e aspetti meno riusciti; Bizzarri 2019a, pp. 81-105; Id. 2019b, pp. 179-185; Fusillo 2022a, pp. 231-241. Si veda infine *Orestes in Mosul-The making of*, film di Daniel Demoustier su *Orestes in Mosul*, URL <https://www.ntgent.be/en/productions/film-orestes-in-mosul>.

⁵ Sugli attori non professionisti, in generale e nel teatro di Rau in particolare (si veda il punto 7 di *The Ghent Manifesto* di Milo Rau, *infra*, p. 129), rinvio alle considerazioni di De Marinis 2019, pp. 48-50.

⁶ Per il significato di 'ri-mettere-in-azione'/'ri-messa-in-azione', Ferraresi 2019, pp. 31-34.

⁷ Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

⁸ La giovane attrice Baraa Ali (Rau 2019a, p. 90) rievoca in lingua araba, nel rispetto della regola sei («At least two different languages must be spoken on stage in each production») di *The Ghent Manifesto* (*infra*, p. 129, n. 14), il momento in cui i miliziani dell'IS, piombati nella sua scuola, hanno portato via a forza una sua amica mentre lei è riuscita a evitare la medesima terribile sorte. A Baraa Ali viene poi chiesto di diventare Ifigenia, vittima dell'esecuzione compiuta dal padre Agamennone (testo della scena, in Lietti, Rovida 2019, pp. 177-178). L'azione di morte violenta è compiuta a Mosul ed entra nella scena dei teatri attraverso un video, proiettato da uno schermo montato sul palco: su questo, con minimi slittamenti temporali, viene ri-messa-in-azione la stessa scena da un'altra Ifigenia (Susana Abdul Majid).

⁹ Aesch. *Ag.* 1-39. Rau 2019a, pp. 87-89; Bizzarri 2019a, p. 87.

Orestes in Mosul poggia sui principali e ben noti pilastri teorici e pratici del lavoro di Milo Rau¹⁰: *reenactment*¹¹, empatia, specie negativa¹², *Globaler Realismus*, che Rau ha illustrato più volte in saggi e interviste¹³.

Orestes si attiene inoltre ai dieci punti programmatici, o regole, fissati dal regista in *The Ghent Manifesto*¹⁴: fra tutti menziono qui esplicitamente i punti quattro, cinque, nove perché costituiscono i riferimenti principali per la specifica trattazione di *Orestes in Mosul* in questo articolo, volta a indagare gli spazi teatrali¹⁵ in una prospettiva consapevole della poetica e della prassi di Rau, del suo pensiero sulla tragedia greca e sul tragico.

Chiamando in causa il rapporto fra messa in scena di un classico – quale appunto l'*Orestea* di Eschilo – e il classico stesso, il punto quattro del *Manifesto* recita: «The literal adaptation of classics on stage is forbidden. If a source text – whether book, film or play – is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time». Il punto cinque riguarda il tema dello spazio della rappresentazione: «At least a quarter of the rehearsal time must take place outside a theatre. A theatre space is any space in which a play has been rehearsed or performed» e con il punto nove si torna agli scenari di guerra da cui siamo partiti e da cui è partito Rau nel 2018 per *Orestes*: «At least one production per season must be rehearsed or performed in a conflict or war zone, without any cultural infrastructure»¹⁶.

Lo 'spazio necessario' dell'*Orestea* di Rau è la «war zone» di Mosul (Fig. 1). Mosul come Troia, scenario di guerra, come Argo, spazio di una guerra

¹⁰ 'Ben noti' dal momento che il lavoro di Rau è oggetto di descrizione e commento da parte dello stesso Rau ed è ormai ampiamente analizzato da studiosi e critici di teatro e cinema.

¹¹ Su *reenactment* teatrale, con doverosi cenni anche al *reenactment* oltre il teatro: Schneider 2011; Roselt, Otto 2012; Franko 2017; Ferraresi 2019, pp. 31-34; Sacco 2022, pp. 131-140; sul *reenactment* in Milo Rau: Wind 2016/2017, pp. 65-76; Rau 2019b, pp. 22-23, 25, 28-29; Ferraresi 2019, pp. 34-44; Fusillo 2022a, pp. 234-236.

¹² Sulla categoria dell'empatia negativa, Ercolino, Fusillo 2022, anche per la bibliografia.

¹³ Rau 2019b. Il realismo globale – per dirla in sintesi con Stefano Ercolino – «prevede l'interazione fra un'empatia drammatica spinta all'estremo (solo così si può ottenere un effetto in un'epoca di violenza ipermediatizzata) e una distanza brechtiana, che mette a nudo i procedimenti espressivi. L'interazione è in effetti il concetto chiave» del teatro di Rau «sia nel senso culturale e politico di incontro fra mondi distanti, sia nel senso tecnico-formale, dato che prevede l'uso di video (talvolta in presa diretta) e di *re-enactment* sulla scena delle azioni proiettate, con varianti e sfasature temporali sempre pregnanti», Ercolino, Fusillo 2022, p. 82. Più in generale sul realismo, per i molti e illuminanti stimoli utili anche alla comprensione del realismo globale di Rau, Siti 2013.

¹⁴ Testo completo del Manifesto e analisi in URL <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>; URL <http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/>; De Marinis 2019, pp. 45-54.

¹⁵ Viccei 2021, pp. 70-71 con bibliografia.

¹⁶ Su questo punto si vedano Rau 2019a, pp. 37-39 e De Marinis 2019, pp. 47-48.



Fig. 1. *Orestes in Mosul* (Credit: Fred Debrock. URL <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>).

intestina, come le rive d'Aulide da dove tutto è iniziato¹⁷, insanguinate da una morte richiesta, e ottenuta, per la guerra (Ifigenia).

La necessità di Mosul è pienamente condivisa con il composito gruppo di lavoro del regista, come dimostrano, fra le altre, le parole dell'attore Bert Luppès (Egisto): «The question is not 'Why go there?' – but more importantly: 'How could we not go there?' Especially because the wars happening there are so directly connected to us – by the oil industry as well as the fact that many of the people fighting there are from Europe»¹⁸.

Mosul e non altro che Mosul, e questo anche perché è solo lì e non altrove che possono recitare gli attori iracheni scelti da Rau e dall'*ensemble* di NT-Gent, impossibilitati ad andar fuori dall'Iraq, in *tournee* in Europa, per via dei visti negati¹⁹.

Lo spazio 'necessario' sottende infine l'idea che per Milo Rau lo spazio è sostanza e non accidente. Ciò è chiaro – limitandomi alla tragedia greca – anche

¹⁷ Medda 2017, p. 149.

¹⁸ Rau 2019a, p. 18. Il pensiero di Luppès riportato da Rau collima con quello del regista: «Why can we consume oil from Mosul, but not be interested in the people there, in their stories, their art? Or, in other words: how could we *not* go to Mosul?», *ibid.*, p. 39.

¹⁹ Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PRO-GRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

in *Antigone in the Amazon* (2020; 2023)²⁰ o in una *Medea in Aleppo* solo progettata²¹. Rau pensa alla rappresentazione teatrale in corrispondenza biunivoca con lo spazio-luogo, uno spazio-luogo che, proprio per essere ciò che è (Mosul, Amazzonia, Aleppo), proprio perché possiede quella determinata 'necessità' di cui si è detto per Mosul, può farsi spazio teatrale parlante, parlante di *theatre of crisis*²² e di un senso vivo e vitale del tragico²³.

2. L'Orestea secondo Milo Rau e l'ensemble di NTGent

Perché *Orestea*? Cosa ha spinto Rau a scegliere la trilogia di Eschilo, «orgy of violence, [...] sort of post-traumatic phantasm»²⁴, per farne una tragedia di e su Mosul?²⁵ Cosa dell'*Orestea* può dare parole e visioni a una tragedia reale, quella che si è consumata nella città irachena, e alla sua rappresentazione? A queste e a molte altre domande ha risposto lo stesso Milo Rau nel saggio *Why Orestes in Mosul*?²⁶, poi in un dialogo con il drammaturgo di *Orestes*, Stefan Bläske, e in una intervista a Freddy Decreus²⁷, testi raccolti in *Orestes in Mosul*²⁸, libro-guida imprescindibile per conoscere ragioni e percorsi del lavoro collettivo sull'*Orestea*.

In *Orestes in Mosul* la trilogia di Eschilo è matrice, aperta e dinamica, e cornice («frame»)²⁹ per azioni, gesti, parole, visioni, sonorità di un tragico contemporaneo reale e documentato³⁰.

Da spettatori della relazione perturbante fra il tragico di Mosul e l'arche-

²⁰ URL <https://www.ntgent.be/en/productions/antigone-in-the-amazon>; Fornaro 2020.

²¹ Bizzarri 2019a, pp. 81-82.

²² Vale per *Orestes in Mosul* quanto detto sul cosiddetto *theatre of crisis* di Milo Rau da Freddy Decreus (2022, pp. 141-153): «Next to and between the ruins of the devastated landscape that he [Rau] constantly sees before his eyes, however, one perceives traces of a new narrative about humanity and clearly hears a call for renewed empathy and vulnerability» (*ibid.* p. 143).

²³ La ricerca di un 'altrove' pregnante per l'*Orestea* non ha il suo iniziatore in Milo Rau: basti pensare al Pasolini di *Appunti per un'Orestide africana* o all'*Orestea* a Teheran di Peter Stein, progettata ma mai realizzata. Bizzarri 2019a, pp. 81-105; Fusillo 2022a, pp. 231-233.

²⁴ Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

²⁵ Alcune considerazioni utili a inquadrare la questione in Decreus 2022, pp. 148-149.

²⁶ URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

²⁷ URL <http://www.theatreolympics2016.pl/en/guests/freddy-decreus>.

²⁸ Rau 2019a, libro pubblicato dall'NTGent, consta di tre parti: Milo Rau. *Why Orestes in Mosul?* (dialogo Rau-Bläske, pp. 11-39); Freddy Decreus. *Exporting the Tragic Feeling* (conversazione di Rau e il suo gruppo con Decreus, pp. 43-64); i pensieri di alcuni degli attori di *Orestes in Mosul* su temi riguardanti la loro vita e la guerra in Iraq e legati a *Orestes* (pp. 69-102).

²⁹ Rau 2019a, p. 21.

³⁰ Rinvio a Bizzarri 2019b, pp. 180-185 per la sinossi dello spettacolo e a Lietti, Rovida 2019, pp. 175-178 per la traduzione (di Chiara Mignemi) dell'*incipit* del testo di *Orestes in Mosul*.

tipo costituito dalla tragedia greca di Eschilo si è costantemente sollecitati ad ampliare il ventaglio delle domande che pongono i temi iscritti in questa relazione: le conseguenze della guerra, gli abusi e la crudeltà del potere, la vendetta, l'amicizia, il destino, i legami familiari, la morte, il divino, il sacrificio, la reiterazione ineludibile del male. Si viene pungolati a mettere in discussione stereotipi e convinzioni. Questo avviene sia nelle sezioni più legate alla trilogia sia nelle scene delle prove di *Orestes*, nel *making of*, nelle storie di vita degli attori iracheni, portatori di tragedia ma anche di lampi di speranza, nei racconti dei problemi che molti hanno avuto nell'accettare alcune scene, come quella *ḥarām* del bacio tra Oreste (Risto Kübar) e Pilade (Duraid Abbas Ghaieb)³¹, o della facilità a recitare le scene di esecuzioni, facili perché sono state realtà quotidiana e drammaticamente familiare³².

Rau e Bläske hanno lavorato sulla trilogia per selezione, scegliendo momenti che più di altri potessero comporre la loro *Orestea* del XXI secolo³³, affidata ad attori, come Kitham Idris Gamil (Atena)³⁴ e Susana Abdul Majid (Cassandra)³⁵, protagonisti di un mito tragico e al contempo di una realtà tragica, scandita da una concatenazione di guerre, occupazione, eredità di regimi crollati, lotte di potere politico ed economico giocate su scala internazionale, una sequenza di atrocità in crescendo fino alla tregua (precaria) dell'ultimo atto – sconfitta del Califfato –. In questo scenario sono state trovate analogie con il susseguirsi di violenze e usurpazioni di potere nella casa degli Atridi, macchiata di omicidi

³¹ «[...] I want to make one last statement about your theatre performance... I saw two men kissing, and I have to say that this is *haram*. That this is not part of our culture, our tradition. You cannot do this here», così dice Kitham Idris Gamil, interprete di Atena, Rau 2019a, p. 98 (citazione), inoltre p. 12. Fusillo 2022a, p. 239. «[...] the kiss between Orestes and his friend Pylades lead to week-long debates. We ultimately agreed upon a brotherly kiss on the cheek. Nevertheless, the hall was frozen in paralysing shock. In order to not endanger anyone, we asked the TV stations that were present to not make any images public». Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

³² «During the rehearsals a war reporter shows us an enormous database with photos and videos of executions that took place daily in the pedestrian zone of Mosul. These are images you can never forget. Like the one of those three young men, soldiers of the Iraqi army, who line up and are killed with a shot in the neck». Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

³³ Rau 2019a, pp. 16-17.

³⁴ Kitham Idris Gamil-Atena, scampata alla morte seminata dagli uomini del Califfato ma colpita da innumerevoli drammi familiari, è mossa da questi pensieri: «I've never known hatred. Even if a person harmed me, I would still love him. This is my life motto. [...] I am not God, and it's not my place to punish them» – il riferimento è agli uomini dell'ISIS – «or administer justice. There are special authorities for that. [...] People make mistakes, we are not infallible». Rau 2019a, pp. 97-98.

³⁵ Rau 2019a, pp. 69-71, 102. Dice, in particolare, Susana Abdul Majid-Cassandra: «It was not difficult to predict what would happen in the magnificent Mosul» (*ibid.*, p. 71).

familiari e sacrifici cruenti (l'uccisione di Ifigenia), un fiume in piena placato dal tribunale presieduto da Atena.

La rappresentazione di questo fiume di sangue che genera sangue è centrale in *Orestes in Mosul* e più che essere affidata alla forza ecfrastica della parola viene consegnata alle immagini. Infrangendo la legge non scritta del teatro attico in base alla quale le azioni cruente, terribili a vedersi, avvengono in un altrove interdetto alla vista degli spettatori (per convenzione rappresentato dall'interno della *skene*), fatto visualizzare dalle parole pronunciate di solito dal personaggio-*'messaggero'*, Rau rappresenta e/o ri-mette-in-azione la morte brutale sulla scena dei teatri europei: lo fa nel doppio e interrelato spazio teatrale del palco e dello schermo sul palco, *medium* di azioni filmate. In teatro si assiste così alla lenta morte di una donna strangolata (Ifigenia) o di un uomo lasciato morire dissanguato (Agamennone). Le feroci morti di Agamennone (Johan Leysen), Cassandra (Susana Abdul Majid), Clitemnestra (Elsie de Brauw), Egisto (Bert Luppès), Ifigenia (Baraa Ali e Susana Abdul Majid) non hanno però il tratto del grandioso o dell'eroico: «[t]ragedy happening in real time is less monumental and more uncomfortable»³⁶.

Legato fin dalle origini al vedere, il teatro è connesso nondimeno all'ascoltare: ascoltare musica e parola drammatica. Analogamente all'*Orestea* di Eschilo e a numerose sue *reperformances* del XX e XXI secolo, in *Orestes in Mosul* viene dato grande rilievo all'orizzonte musicale. Le ragioni sono molteplici, più o meno dichiarate da Rau e dal suo *ensemble*, e vanno dal riconoscimento della centralità della musica nella tragedia greca, al ferreo divieto della musica da parte dell'ISIS a Mosul (e in altri luoghi occupati), con cui è inevitabile fare i conti in un lavoro come *Orestes in Mosul*, all'importanza della musica per il Pasolini dell'*Orestide* – Pasolini faro di Rau³⁷ – che, in *Appunti per un'Orestide africana*, dichiara «[l']idea è questa: fare cantare, anziché far recitare, l'*Orestide*»³⁸. Questa idea è stata in gran parte riattivata in *Orestes in Mosul* soprattutto attraverso la sonorità dell'*oud*, cordofono antichissimo e strumento emblematico della musica araba, suonato da Suleik Salim Al-Khabbaz. Nella sua musica si avvertono il dolore, la paura, la rabbia di chi è stato costretto a non poter suonare per il veto dell'ISIS, a suonare rischiando la vita, a nascondere l'*oud* per proteggerlo da sicura distruzione³⁹. Lo spazio sonoro di *Orestes*, costruito con gli assoli di Al-Khabbaz tra le rovine di Mosul (Fig. 2), brani con-

³⁶ Climenhaga 2019.

³⁷ Sul profondo legame Rau-Pasolini, Bizzarri 2019a, pp. 81-105.

³⁸ Pasolini 1968-1969, p. 1185; Bizzarri 2019a, pp. 94-95.

³⁹ Rau 2019a, pp. 76-79. URL <https://vimeo.com/372856724>.

Fig. 2. *Orestes in Mosul* (Credit: Motitz von Dungern. URL <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>).



divisi con altri musicisti, il *Leitmotiv Mad World* di Gary Jules⁴⁰, crea variazioni sulla tragedia senza dubbio necessarie e capaci di interagire empaticamente con immagini e parole.

3. *Orestes in Mosul*: spazi teatrali

In «tutta l'*Orestea* si vede come l'uso dello spazio scenico assolve anche a una ben precisa funzione ideologica»⁴¹: questa considerazione di Vincenzo Di Benedetto vale anche per *Orestes in Mosul*.

Nel 2019, il 'teatro' di Mosul fatto di crolli e palazzi squarciati dalla furia delle armi parla di una guerra appena terminata ma il cui vento non ha smes-

⁴⁰ Bizzarri 2019a, pp. 95-96.

⁴¹ Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, p. 162.

so di soffiare⁴². Memorie tragiche attraversano i luoghi, come la Moschea al-Nouri, divenuta famigerata⁴³, o la piazza dove gravitava il quartier generale del Califfato e si allestivano macabre scene di fucilazioni e sgozzamenti⁴⁴. Questa piazza, i tetti degli edifici da cui gli uomini dell'IS facevano precipitare adultere e omosessuali, un villaggio turistico per ospiti facoltosi, molti dei quali massacrati dai jihadisti che vi facevano irruzione, la caserma dei Peshmerga curdi (in Kurdistan) sono diventati spazi teatrali. Il villaggio turistico, ad esempio, è diventato la reggia abitata da Egisto e Clitemnestra, tratti fuori e trucidati da Oreste: uno spazio teatrale insicuro e mortifero come lo spazio reale del villaggio al tempo del Califfato.

Questi spazi teatrali e, al contempo, anti-teatrali⁴⁵ sono entrati in scena nei teatri europei, attraverso filmati visti dagli spettatori su uno schermo grande e sopraelevato⁴⁶.

A Gent, Bochum o a Roma, sui palchi, a destra e sinistra, spiccano due strutture lineari con caratteristiche tali da rendere entrambe duttili e potenzialmente polifunzionali (Fig. 3). La struttura a destra, di maggiori dimensioni, interpreta in effetti più ruoli. È una sala a uso degli attori che, in pausa prove, lì parlano e mangiano: per aspetto e utilizzo, il prefabbricato fa pensare ai *diners* che hanno ispirato registi cinematografici (fra i molti, il David Lynch di *Mulholland Drive* e di *Twin Peaks*, particolarmente amato da Rau)⁴⁷ e artisti (su tutti Edward Hopper e il suo *Nighthawks*) e che, nel mondo globalizzato, sono ovunque, Mosul compresa; è anche la reggia di Argo: la struttura funziona in modo analogo alle *skenai* ipotizzate per i teatri di V sec. a.C. e la possibilità per gli spettatori di *Orestes in Mosul* di vedere ciò che accade al suo interno

⁴² «In Mosul an estimated 3000 'Sleepers' of the former Islamic States are still hidden, the families of the Jihadists are incarcerated in ware-houses, and are now victims themselves. Shortly before we arrived, a car bomb exploded in the street in front of the art academy, in which we were rehearsing, killing eight people. Two further attacks followed, the instigators remained unknown. Unfinished business that all leads back to the civil war». Così Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

⁴³ Nel 2014, nella principale moschea di Mosul, al-Baghdadi sancisce la nascita dell'IS. Tre anni dopo la moschea viene fatta saltare in aria dagli stessi combattenti dell'ISIS per evitare che le milizie regolari potessero impossessarsi di un luogo simile e decretare simbolicamente il tracollo dell'IS, almeno in Iraq.

⁴⁴ Efficace ritratto della città di Mosul è delineato dal generale Muqdad Zanel in *The oil took away all our love*, Rau 2019a, pp. 82-83.

⁴⁵ Nel senso spiegato da Rau, in Rau 2019b, p. 90.

⁴⁶ Sull'uso dello schermo in teatro, con specifico riferimento alla messa in scena di tragedie greche, da ultimi Campbell 2021, pp. 227-246, Viccei 2020, pp. 126-128, con bibliografia; Ead. 2021, pp. 51-76, il contributo di Silvia De Min *I frammenti della parola-immagine: alle radici dell'Orestea di Anagor* in questo volume di «Visioni del tragico».

⁴⁷ Rau 2019b, pp. 83-90.



Fig. 3. *Orestes in Mosul* (Credit: Fred Debrock. URL <https://www.ruimtevaarders.be/rv/en/category/portfolio/projects/orestes/>).

sembra una ripresa – seppure difficilmente intenzionale da parte di Rau – di quanto pare essersi verificato nel teatro di Atene per *Agamennone* e *Coefore*⁴⁸. La struttura in questione rappresenta inoltre lo spazio di un’utopia poiché è anche sala per una cena a cinque, con Agamennone, Cassandra, Egisto, Clitemnestra, Ifigenia: un incontro impossibile, ma non a teatro, che traduce il senso della complessità delle relazioni e sintetizza per immagini il pensiero che a quel tavolo sono sedute non tanto creature orribili quanto esseri umani, che hanno compiuto o subito crudeltà per ragioni che non si possono valutare con percorsi interpretativi semplicistici, riconducibili a schemi tipo ‘eroe positivo *vs* eroe negativo’, ‘colpevole *vs* innocente’ e viceversa.

Un cumulo di oggetti-rovine⁴⁹, allineato alle immagini filmate delle macerie di Mosul proiettate dallo schermo, quasi a voler fissare in modo chiaro l’asse della tragedia attorno a cui tutto ruota, un lampione da strada, panche, sedie, qualche pianta, una postazione con strumentazioni tecniche e multimediali

⁴⁸ Stando a Vincenzo Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 140-163, e Medda 2017, pp. 140-149.

⁴⁹ Elemento che connota anche la scena di *Mitleid. Die Geschichte des Maschinen-gewehrs* (*Compassion. The History of the Machine Gun*, 2016), qui in modo molto più marcato e pervasivo. Young 2017, pp. 427-429; Climenhaga 2022, pp. 70-88.

per lo spettacolo segnano il resto dello spazio, concepito come un luogo di passaggio e trasformazione dove tutto può accadere.

Le prime immagini filmate che irrompono in sala tagliano lo spazio teatrale come può fare solo la visione di una morte stratificata, fatta di violenza mortifera su violenza mortifera, quella di un protagonista senza il quale, per Milo Rau, non ci sarebbe un'*Orestea*: Mosul.

Le fredde rovine della città senza uomini, «the concrete situation of a post-conflict zone, a city, a nation, that has just emerged from civil war»⁵⁰, spazio del dolore e della perdita, della *katastrophe*, fanno vedere quanto possa essere disumano il silenzio e quanto il grigio-bianco di macerie e polvere abbia lo stesso sapore del rosso sangue della morte di Cassandra o Ifigenia. Questi luoghi di nuda devastazione, tra camerate e ospedali da campo, questi spazi da *reportage* di guerra che si fanno carico di una violenza reiterata al punto da sembrare atavica hanno dentro di loro anche lo spirito di una terra arcaica, per Milo Rau accostabile, pasolinianamente, alla Grecia arcaica terra di miti⁵¹.

Gli spazi di *Orestes in Mosul* sono segnati e acquistano significato anche dai costumi, per alcuni dei quali va fatto di nuovo il nome di Pasolini. Il cromatismo degli abiti evoca principalmente e con immediatezza la morte: è così per il colore nero, che veicola anche, implicitamente, il nero reale (abiti e bandiere) e simbolico del Califfato, e per il rosso. Nei costumi⁵² – di Cassandra e Agamennone, ad esempio – il rosso è la morte sanguinaria ma è anche segno convenzionale di regalità. Questa bicromia di fondo è intervallata dal bianco: dell'abito di Clitemnestra, tuttavia destinato a macchiarsi del sangue molteplici di tragici conflitti e sconfinato, tanto da coprire anche volto⁵³ e mani (Fig. 4); il bianco costume di Oreste, contaminato dal sangue del matricidio e infine, in contrasto con entrambi, il bianco senza macchia che avvolge Atena.

Come fosse un sigillo legato al luogo, irrompe un colore che è impensabile per l'*Orestea* in scena nel 458 a.C. ma che è avvertito necessario per *Orestes in Mosul*: l'arancione delle tute divenute barbaramente note con i filmati dei prigionieri uccisi dai miliziani dell'IS.

Il *crossing* sinergico fra palco e schermo, con i personaggi che abitano l'uno e l'altro, si fa portatore delle molteplici e interrelate istanze dell'*Orestea* di Rau a cominciare dalla conflittuale «relationship between Europe and the Middle East, between "Greece" and "Troy", between the powerful and the

⁵⁰ Rau 2019a, pp. 29-30.

⁵¹ Fusillo 2022b.

⁵² Medda 2017, p. 162.

⁵³ Similmente a quanto ricostruibile per costume e maschera di Clitemnestra in *Agamennone*, Medda 2017, pp. 150-151.

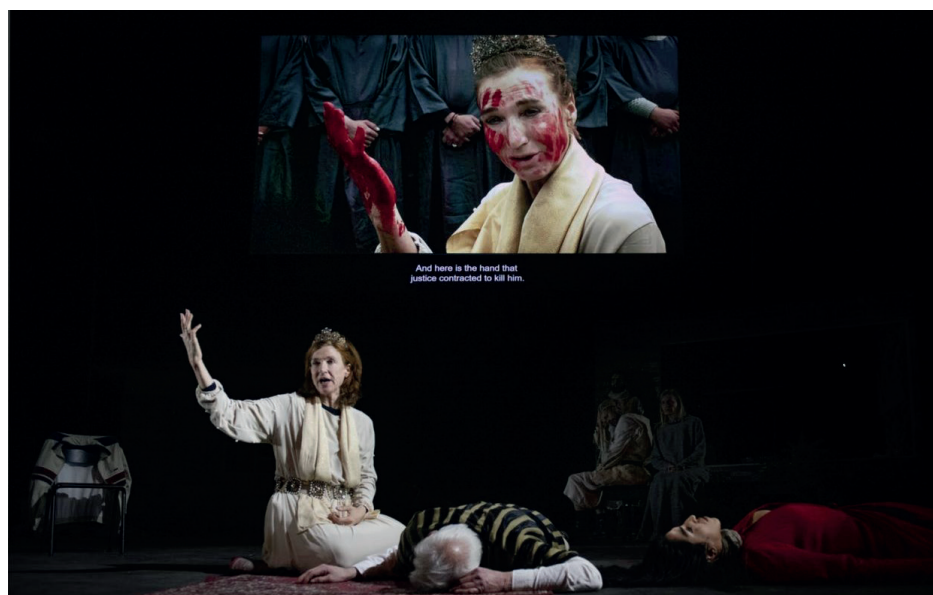


Fig. 4. *Orestes in Mosul* (Credit: Fred Debrock. URL <https://www.theaterkrant.nl/recensie/orestes-in-mosul/ntgent-milo-rau/>).

powerless»⁵⁴ e dalle considerazioni di Cassandra/Susana Abdul Majid sulla guerra che si ripete, da Troia a Mosul.

Troia rasa al suolo come Mosul – e vale anche la prospettiva inversa –, con macerie storiche e reali eppure mitiche che scorrono sullo schermo mentre Agamennone/Johan dice «Troy no longer exists» o mentre Cassandra/Susana racconta⁵⁵:

[...] Quando siamo andati là per mettere in scena l'*Orestea* / La città era completamente distrutta. / Come Troia. // Sono tornata per recitare la parte di Cassandra / La figlia del re di Troia. / Una principessa e, dopo la guerra, la schiava di Agamennone. / Cassandra è una sacerdotessa di Apollo. / Io so tutto prima che accada. / Io so che la mia patria / sarà distrutta. / Che diventerò una schiava. / Che sarò / stuprata da Agamennone. / E uccisa da sua moglie, / Clitemnestra. / Ma nessuno mi crede. / Non si può sfuggire al proprio destino.

Da quanto si è detto fin qui emerge quanto lo spazio teatrale di *Orestes in Mosul* sia segnato dall'intermedialità⁵⁶; ciò è chiaro fin dalla smascherata

⁵⁴ Rau 2019a, p. 20.

⁵⁵ La traduzione di alcune battute di Cassandra è di Gianmarco Bizzarri, in Bizzarri 2019a, p. 96.

⁵⁶ Dalla vasta bibliografia su intermedialità, intermedialità e teatro, con attenzione anche alla

disseminazione, in scena, di cineprese, computer, videocamere, microfoni e dalla presenza dello schermo, dove pure ricompaiono analoghi materiali. L'intermedialità è dunque nello stesso assetto scenotecnico ed è coinvolta, dall'inizio alla fine di *Orestes*, nella costruzione della rappresentazione e dei suoi spazi.

L'intermedialità permette di creare una stratificazione dinamica di immagini, prodotte da azioni agite nei due distanti e dialoganti spazi teatrali principali – il palco dei teatri e Mosul – e in quelli che ciascuno dei due comprende. La dialettica schermo-scena e il dislocamento intermediale degli attori e dei luoghi generano un incremento dei livelli di realtà, tempo, spazio; attivano sovrapposizioni, straniamenti, amplificazioni, asincronie, sdoppiamenti. In alcuni passaggi i risultati sono pregevoli, come è stato evidenziato da Lily Climenhaga⁵⁷, acuta studiosa del lavoro di Milo Rau:

This intermediality results in some truly beautiful interactions marked by an almost undetectable shift from pre-recorded to live and back again – something I have come to expect from Rau. For example, in the *Agamemnon* section, the camera pans into the restaurant on the grounds of a hotel complex constructed by Saddam Hussein to house diplomats and guests, where Rau and the team from NTGent stayed, to *Agamemnon*, *Clytemnestra*, *Aegisthus*, and *Cassandra* eating dinner together. The video projected above the stage shifts to the actors live in the onstage recreation of the restaurant (switching to a live feed being filmed onstage) and shifting back again for *Cassandra's* double (both live and pre-recorded) monologue and murder.

L'intermedialità riguarda e definisce anche lo spazio teatrale del tribunale di *Eumenidi*⁵⁸, dove il sangue che genera sangue si ferma e viene purificato⁵⁹, le Erinni diventano «benevoli dee»⁶⁰ e accettano «d'abitare con Pallade»⁶¹, dove il tribunale dell'Aeropago presieduto da Atena spezza il filo rosso di uccisioni

messa in scena di tragedie greche, segnalo in particolare Balme 2004, pp. 1-18; Chapple, Kattenbelt 2006; Balzola 2011; Fusillo, Terrosi 2015; Campbell 2021, pp. 227-246, e pp. 234-241 per l'importante *Oresteia* di Katie Mitchell al Royal National Theatre di Londra (1999) mentre, in tempi vicini a *Orestes in Mosul*, ricordo in Italia l'allestimento intermediale dell'*Oresteia* di Luca De Fusco (2015), per il quale si veda Puccio 2018, pp. 85-89.

⁵⁷ Climenhaga 2019, cui rinvio anche per le riflessioni sui limiti dell'intermedialità in *Orestes in Mosul*.

⁵⁸ Aesch. *Eum.* 566-1047. Martin 2022, p. 52.

⁵⁹ Aesch. *Eum.* 578.

⁶⁰ Aesch. *Eum.* 992. Che le Erinni «cambino nome e da "Erinni" diventino "Eumenidi" non è detto in nessuna parte della tragedia ed è da escludere» (Vincenzo Di Benedetto p. 127, anche per la nota 178, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995).

⁶¹ Aesch. *Eum.* 916.

e vendetta. Rau arriva a questo tribunale di Eschilo accompagnato dall'idea, a lungo meditata, che «tribunal is another word for tragedy»⁶² e avendo già trattato più volte situazioni e dinamiche processuali e giudiziarie nei «tribunali non riconosciuti»⁶³ – *The Moscow Trials/Die Moskauer Prozesse* (2013) e *The Congo Tribunal* (2015) – e in *reenactment* di processi – *The Last Days of the Ceausescus* (2009), *Breivik's Statement* (2012) –⁶⁴.

Le questioni, alcune delle quali dilemmatiche, che solleva il tribunale di Atena a Mosul sono soprattutto: vendetta o perdono? Giustizia o vendetta? Cosa significa 'giustizia' nella Mosul del 2018-2019? Come è giusto giudicare i combattenti dell'IS che hanno giustiziato familiari e amici degli stessi attori di *Orestes*? Le risposte che vengono date a queste e altre domande poste in modo più o meno esplicito nel finale di *Orestes in Mosul* non sono semplici né semplicistiche tantomeno retoriche: piuttosto fanno trapelare quanto sia arduo se non impossibile la giustizia in una città il cui volto e il cui spirito – «der Geist von Mossul»⁶⁵ – sono stati sfigurati da un durissimo conflitto, in una realtà che dal 2018 è segnata da carcerazioni, processi sommari, esecuzioni degli uomini dell'ISIS e dei fiancheggiatori, veri o sospetti, dalla riduzione di vedove e orfani dei miliziani in condizioni di vita molto dure.

Il verdetto su Oreste, ultimo anello di una catena di sangue che Rau ha ri-messo-in-azione per scandagliare guerra e conflitti, è affidato alla gente di Mosul, che interpreta il gruppo dei giudici areopagitici di *Eumenidi* alla ricerca della pace ma che è ancora lacerato da scontri feroci e assillato da una domanda, posta da Kitham Idris Gamil/Atena: si possono dimenticare e perdonare atrocità immani come quelle accadute a Mosul?

Anche la parte conclusiva della trilogia è giocata sul doppio piano della scena e dello schermo, dove sono rappresentati in sintesi il processo eschileo a Oreste con il verdetto finale («Orestes is acquitted. The war is over» – sentenza Atena) e dove lo spazio dell'azione in video è un luogo preciso di Mosul, uno dei simboli della città sfregiata per essere stato attaccato ferocemente dall'IS, l'Art Academy, scelto dunque consapevolmente per un processo ai complici dell'IS.

⁶² Riprendendo quanto detto da Rau a Lorenzo Mango nell'intervista *Tribunal is another word for Tragedy*, in Mango 2019a.

⁶³ Pesenti 2020, p. 247.

⁶⁴ URL <http://international-institute.de/en/the-moscow-trials/>; URL <http://international-institute.de/en/the-congo-tribunal/>; URL <http://international-institute.de/en/the-last-days-of-the-ceausescus/>; URL <http://international-institute.de/en/breiviks-statement/>. Rau 2019b, pp. 26-27, 38-39, 55-59, 63, 90-94; Mango 2019b; Pesenti 2020, pp. 247-248; Fornaro 2021; Decreus 2022, p. 146.

⁶⁵ Rau 2021, p. 175.

I prescelti giudici/attori iracheni sono divisi rispetto alla sentenza⁶⁶; non c'è unanimità analogamente a quanto avviene in *Eumenidi*⁶⁷. Decidere tra concedere la grazia o condannare a morte⁶⁸ sembra impossibile anzi – dice lapidario un attore – «is 'tragic'»⁶⁹. A tradurre l'estrema difficoltà della situazione sono silenzio e atmosfera sospesa che avvolgono la sala e afferrano i volti dei giovani 'giudici' inquadrati in stretti primi piani. Rau prende una strada diversa da quella del cosiddetto lieto fine dell'*Orestea*⁷⁰, una strada non libera, almeno non del tutto, da odi e vendette, da una guerra civile che in realtà non è giunta all'epilogo e così, sulle ultime parole e immagini, sui silenzi finali di *Orestes in Mosul* aleggiano visioni amare e «the sorrow of a destroyed city that doesn't dissipate»⁷¹.

In *Orestes in Mosul* la dialettica fra esterno e interno è una costante della drammaturgia dello spazio, proprio come nell'*Orestea*⁷² dove la dimora regale degli Atridi con il suo interno sinistro (*skene*) ha un valore nevralgico per l'azione e la semantica di *Agamennone* e *Coefore*, mentre in *Eumenidi* «una sequenza di segmenti rappresent[a] volta per volta uno spazio pubblico: il tempio di Apollo, il tempio di Atena, l'Areopago». E «[s]e il privato è sinistro e sconvolgente, il pubblico invece assolve», nell'ultima tragedia della trilogia «a una funzione stabilizzante»⁷³.

Rau rispetto a questa originaria contrapposizione-correlazione opera spiaz-zanti ribaltamenti e/o spostamenti di prospettiva, anche grazie all'uso della

⁶⁶ Un'idea per comprendere le ragioni di questa divisione e della difficoltà di pervenire a un verdetto unanime si può avere leggendo il dialogo interno al Coro in Rau 2019a, pp. 92-93: *Mohamed Saalim A. O. (Chorus). Who am I to judge them?*

⁶⁷ Aesch. *Eum.* 734-743, 752-753. Si veda inoltre la nota 120 di Maria Pia Pattoni, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 531-533.

⁶⁸ Climenhaga 2019; Bizzarri 2019a, pp. 102-103; Fusillo 2022a, pp. 239-240.

⁶⁹ Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PRO-GRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

⁷⁰ È qui sufficiente rinviare alle considerazioni sul "lieto fine" di Vincenzo Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 128-130. Rispetto al finale, *Orestes in Mosul* non è un caso unico ed eccezionale tra le *Orestee* in scena nel XX (specie seconda metà) e XXI secolo: esempi significativi, come l'*Orestea* di Luca Ronconi (URL <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/orestea>; <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/die-orestie-orestea>), sono esaminati in Bierl 2004, con *Premessa* di Massimo Fusillo, mentre per altri esempi del XXI secolo (come l'originale *Radio Argo* del drammaturgo e poeta Igor Esposito, su cui Albanese 2022, pp. 107-116), rinvio ai contributi e alla bibliografia citata in questo numero di «Visioni del tragico».

⁷¹ Climenhaga 2019.

⁷² Si veda il paragrafo *Spazio teatrale e messa in scena* di Vincenzo Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 140-163. Una analisi dettagliata di spazio scenico e drammatico in *Agamennone* è in Medda 2017, specie pp. 140-149. Per altre considerazioni sulla centralità dello spazio interno nel mito tragico di Agamennone, Clitemnestra, Egisto, Oreste, Vicci 2015, pp. 131-151.

⁷³ Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, p. 163.

telecamera, il cui occhio permette di infrangere diaframmi materiali e convenzioni teatrali ed entra negli spazi interni: fa vedere al pubblico la morte mentre viene data o la sradica dagli interni e la porta fuori, seguendo per le esecuzioni, fin da quella di Agamennone, un lessico del mostrare il sangue delle morti violente che in una realtà come Mosul rievoca le immagini filmate del sangue e del terrore, vicine al genere *snuff movie*, propagate in rete con i docu-video degli uomini dell'IS⁷⁴.

Variazioni riguardano anche lo spazio del processo: quello esterno della collina dell'Areopago (*Eumenidi*) in *Orestes in Mosul* viene trasformato in un'interno. Tenuto da Rau in equilibrio complesso tra l'originaria natura non teatrale, la memoria della distruzione, la funzione teatrale, lo spazio dell'Art Academy contribuisce a determinare e allo stesso tempo interpretare il senso sospeso del verdetto finale di *Orestes*, il peso di memorie tragiche che sono ancora dentro molti dei 'giudici' iracheni come del resto anche e ancora dentro Mosul, distante dall'Atene di *Eumenidi*.

Dice all'inizio di *Orestes* Bert Luppès, mentre scorrono alle sue spalle immagini di una Mosul fatta a pezzi che fa pensare alla Tebe euripidea di *Baccanti*: «It feels strange to be here. It feels like being on a movie set and in antiquity at the same time».

Bibliografia

- ALBANESE A. 2022, *Una riscrittura contemporanea dell'Orestea: Radio Argo, tragedia per voci sole tra Eschilo e Testori*, «Letteratura e Letterature» XVI, pp. 107-116.
- BALME C. 2004, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, «Thewis» I 4, pp. 1-18. URL https://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf.
- BALZOLA A. 2011, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma.
- BIERL A. 2004, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma (ed. or. *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart 1996).
- BIZZARRI G. 2019a, *Tra utopia e reportage: Milo Rau e Pier Paolo Pasolini*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 81-105.
- BIZZARRI G. 2019b, *Le Erinni di Mosul: reportage di una tragedia*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 179-185.
- CAMPBELL P. A. 2021, *Technology, Media, and Intermediality in Contemporary Adaptations of Greek Tragedy*, in V. LIAPIS, A. SIDIROPOULOU (eds.) 2021, *Adapting Greek Tragedies: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge, pp. 227-246.
- CHAPLE F., KATTENBELT C. (éds.) 2006, *Intermediality and Performance*, Amsterdam.
- CLIMENHAGA L. 2019, *Orestes in Mosul – Oedipus in Ghent*, Lost Dramaturgin Inter-

⁷⁴ Zavettieri 2019, pp. 121-135.

- national, April 21, 2019. URL <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/2019/04/21/orestes-in-mosul-oedipus-in-ghent/>.
- CLIMENHAGA L. 2022, *Performative Compassion: Blindness and Cynicism in Milo Rau's Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (2016), «Forum Modernes Theater» XXXIII 1-2, pp. 70-88. URL <https://muse.jhu.edu/pub/179/article/860339/summary>.
- CLIMENHAGA L., DEFRAEYE P. (eds.) 2021, *Milo Rau. Manifestos, Critical Essays, Performance Text, and Collaborator's Forum*, «Theater» LI 2.
- DE MARINIS 2019, *Sul Manifesto di Gent. Tre note tendenziose*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 45-54.
- DECREUS F. 2022, «Theatre Remains Traditionalist and Eurocentric»: About Milo Rau's «Theatre of Crisis», in A. SIDIROPOULOU (ed.), *Staging 21st Century Tragedies. Theatre, Politics, and Global Crisis*, New York, pp. 141-153.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E., BATTEZZATO L., PATTONI M. P. (a cura di) 1995, *Eschilo. Orestea*, introduzione di V. DI BENEDETTO, traduzione e note di E. MEDDA, L. BATTEZZATO, M. P. PATTONI, Milano.
- ERCOLINO S., FUSILLO M. 2022, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano.
- FERRARESI R. 2019, *Il re-enactment nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 31-44.
- FORNARO S. 2020, *Questa follia deve finire: Antigone e la resistenza*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo, 17 maggio 2020. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/covid-19/questa-follia-deve-finire-antigone-e-la-resistenza>.
- FORNARO S. 2021, *L'arte, il teatro e l'assassinio di Luca Attanasio e Vittorio Iacovacci: su 'Tribunale Congo' di Milo Rau*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo, 27 febbraio 2021. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/tragico-contemporaneo/l-arte-il-teatro-e-l-assassinio-di-luca-attanasio-e-vittorio-iacovacci-su-tribunale-congo-di-milo-rau>.
- FRANKO M. (ed.) 2017, *The Handbook of Dance and Reenactment*, New York.
- FUSILLO M. 2022a, *L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau*, in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, «Lexis Supplementi» X, pp. 231-241. URL https://edizionicafofscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-633-6/978-88-6969-633-6-ch-11_HqW7ksC.pdf.
- FUSILLO M. 2022b, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema. Nuova edizione*, Roma.
- FUSILLO M., TERROSI R. 2015, *Intermedialità*, in *Enciclopedia Italiana Treccani online*, IX Appendice. URL https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- LIETTI C., ROVIDA C. (a cura di) 2019, *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL.
- MANGO L. (ed.) 2019a, *Artist in Focus: Milo Rau*, «European Journal of Theatre and Performance» I. URL <https://journal.eastap.com/eastap-issue-1/>.
- MANGO L. 2019b, *Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau*, «European Journal of Theatre and Performance» I. URL <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/>.
- MARTIN C. 2022, *Prophets Needed: Five Easy Pieces and La Reprise: Histoire(s) du Theatre (I) by Milo Rau*, in A. SIDIROPOULOU (ed.), *Staging 21st Century Tragedies. Theatre, Politics, and Global Crisis*, New York, pp. 43-54.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento di E. MEDDA, Roma, I-III.

- PASOLINI P. P. 1968-1969, *Appunti per un'Orestide africana*, in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. SITI, F. ZABAGLI, Milano 2001, pp. 1177-1196.
- PESENTI G. 2020, *Realismo e rappresentazione nell'esperienza teatrale di Milo Rau*, in D. CASTALDO, F. CERAULO, L. BANDIRALI, *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce 2019), pp. 245-250. URL <http://sibaese.unisalento.it/index.php/re-directing/article/view/23447/19644>.
- PUCCIO F. 2018, *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*, Padova.
- RAU M. 2019 a, *Orestes in Mosul*, Berlin.
- RAU M. 2019 b, *Realismo globale*, Imola (ed. or. *Globaler Realismus / Global Realism*, Berlin 2018).
- RAU M. 2021, *Grundsätzlich unvorbereitet. 99 Texte über Kunst und Gesellschaft*, Berlin.
- ROSELT J., OTTO U. (Hrsgg.) 2012, *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld.
- SACCO D. 2022, *Reenactment in Theatre: Some Reflections on the Philosophical Status of Restaging*, in C. BALDACCI, C. NICASTRO, A. SFORZINI (eds.), *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Berlin, pp. 131-140. URL https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-21/sacco_reenactment-in-theatre.html.
- SCHNEIDER R. 2011, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London-New York.
- SITI W. 2013, *Il realismo è l'impossibile*, Roma.
- VICCEI R. 2015, *Gruppo di famiglia in un interno. L'assassinio di Agamennone nel cratere del Pittore della Dokimasia*, «Aevum Antiquum» n.s. XV, pp. 131-151.
- VICCEI R. 2020: *Doppia scena per Elena: il teatro di Siracusa e il teatro di Verona*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 1 (2020), pp. 121-136. URL: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/24>.
- VICCEI R. 2021, *Dove «la tragedia fa parlare la natura». Spazi teatrali e drammaturgia di Antike vor Ort e Anthropos, Tyrann (Ödipus) di Alexander Eisenach*, in AA.VV. *Edipo e l'Antropocene. Anthropos, Tyrann (Ödipus) di Alexander Eisenach*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» II 2, pp. 51-76. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/issue/view/3>.
- WIND P. 2016/2017, *L'art du reenactment chez Milo Rau*, «Intermedialités» XX-VIII-XIX, pp. 65-76. URL <https://www.erudit.org/en/journals/im/2016-n28-29-im03201/1041080ar/>.
- YOUNG S. 2017, *Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs (Compassion: The History of the Machine Gun) by Milo Rau (review)*, «Theatre Journal» LXIX 3, pp. 427-429. URL <https://muse.jhu.edu/article/670589>.
- ZAVETTIERI G. G. 2019, *Visioni traumatiche nei docu-video di IS: quali significati?*, in V. GARAVAGLIA (a cura di), *Questioni di Intertestualità. Arte, letteratura e cinema*, Milano-Udine, pp. 121-135.

Sitografia

<http://international-institute.de/en/breiviks-statement/>
<http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/>
<http://international-institute.de/en/the-congo-tribunal/>
<http://international-institute.de/en/the-last-days-of-the-ceausescus/>

<http://international-institute.de/en/the-moscow-trials/>
<https://kommunikation.uni-freiburg.de/pm-en/press-releases-2022/a-3400-year-old-city-emerges-from-the-tigris-river>
<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/die-orestie-orestea>
<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/orestea>
<https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2019/orestes-in-mosul/>
<https://vimeo.com/372856724>
<https://www.ispionline.it/it/tag/mosul>
<https://www.ntgent.be/en/about/manifest>
<https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau>
<https://www.ntgent.be/en/productions/antigone-in-the-amazon>
<https://www.ntgent.be/en/productions/film-orestes-in-mosul>
<https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>
https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf
<https://www.onuitalia.it/ricostruire-mosul-da-cima-a-fondo/>
<https://www.theatlantic.com/international/archive/2016/10/isis-mosul-propaganda-iraq-kurds-peshmerga/504854/>
<http://www.theatreolympics2016.pl/en/guests/freddy-decreus>