



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# *Il Novecento romeno in scena. Dal metodo di Furio Jesi al re-enactment di Milo Rau*

Relatore  
Prof. Alessandro Metlica  
Correlatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureando  
Beatrice Rugi  
n° matr.2028914 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023



# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>4</b>
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
<b>LA METODOLOGIA DI FURIO JESI</b>	<b>13</b>
<b>1.1 La Guardia di Ferro</b>	<b>13</b>
1.1.1 Il sacrificio legionario	19
1.1.2 Il linguaggio delle idee senza parole	25
1.1.3 La religione della morte	30
<b>1.2 La leggenda di Mastro Manole</b>	<b>35</b>
1.2.1 La leggenda di Miorița	37
1.2.2 Il rito del costruire	39
1.2.3 La lettura di Furio Jesi	42
<b>1.3 La demistificazione</b>	<b>47</b>
1.3.1 La macchina mitologica	48
1.3.2 Demitizzazione: parodia e Thomas Mann	52
1.3.3 Mitologia, mito d'oggi e teatro	56
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
<b>IL TEATRO CONTEMPORANEO TRA MILO RAU E IL RE-ENACTMENT</b>	<b>62</b>
<b>1.1 Il teatro postdrammatico</b>	<b>62</b>
2.1.1 Antonin Artaud, il teatro tragico e mitico	66
2.1.2 Bertolt Brecht, il teatro epico narrativo	69
2.1.3 Mito e Storia nel montaggio	71
<b>2.2 Milo Rau e il re-enactment</b>	<b>76</b>
2.2.1 Milo Rau	76
2.2.2 Le opere	79
2.2.3 Gli attori, la scultura sociale e il realismo globale	84
2.2.4 Il re-enactment	89
2.2.5 <i>La Trilogia del mito classico</i>	95

**CAPITOLO TERZO**

<b>THE LAST DAYS OF THE CEAUȘESCU</b>	<b>103</b>
<b>3.1 L'opera</b>	<b>103</b>
3.1.2 Applicazione delle strategie teatrali	114
3.1.3 Furio Jesi e Milo Rau	122
<b>3.2 Ceaușescu a teatro</b>	<b>128</b>
3.2.1 Rotondi: <i>L'Accusa</i>	130
3.2.2 Stănescu: <i>The Waxing West</i>	137
<b>3.3 Il «sentimento tragico della storia» e il mito del tiranno</b>	<b>145</b>
<b>CONCLUSIONI</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>151</b>
<b>SITOGRAFIA</b>	<b>160</b>

## INTRODUZIONE

Alla base di questo studio vi è la comparazione tra il metodo di lavoro di Furio Jesi, studioso italiano nato a Torino nel 1941 e scomparso nel 1980, e il re-enactment di Milo Rau, artista svizzero nato nel 1977 e affermatosi nella sfera teatrale contemporanea come drammaturgo, autore e regista. Jesi si è occupato di vari campi del sapere: critica letteraria, storia delle religioni, filosofia e antropologia, ma i suoi interessi si sono rivolti in particolare agli ambiti della germanistica e della mitologia. Nel 1976 è stato docente universitario di Lingua e letteratura tedesca a Palermo e successivamente a Genova, riuscendo in questo campo a far incontrare i suoi molteplici interessi. Jesi dedica al mito numerosi studi, rielaborando le tesi Kerényi, Jung e Cassirer, per poi approdare alla proposta della “macchina mitologica”, con cui viene spostata l’attenzione dal mito genuino, che non può essere conosciuto nella sua forma originaria, a come vengono “fabbricati” i materiali mitologici. Questi, infatti, vengono indagati da Jesi come prodotti della macchina mitologica, ovvero come dei racconti verificabili derivanti dal mito, che risulta essere il motore invisibile della macchina; invisibile perché il mito è inconoscibile per definizione, in quanto si conoscono i racconti derivati, cioè i materiali mitologici, ma non la loro origine, che coincide appunto con il mito. I materiali mitologici, essendo dei racconti, sono studiati da Jesi anche come modalità testuali che, se decostruiti nel loro meccanismo linguistico, logico e narrativo, conducono allo smascheramento e alla demistificazione delle verità del potere e delle classi dominanti.

Questa tesi propone un confronto tra la mitologia analizzata da Jesi e la produzione teatrale di Milo Rau. Il regista svizzero è direttore artistico del teatro NTGent in Belgio dalla stagione 2018-2019, ma ha acquisito notorietà a partire dalla fondazione dell’Iipm - International Institute of Political Murder - una compagnia di produzione per teatro e cinema che dirige dal 2007. Rau e l’Iipm hanno realizzato oltre 50 produzioni teatrali, film, libri e mostre, sviluppando un teatro politico in termini documentaristici ed estetici. Le produzioni di Rau hanno come oggetto il trattamento multimediale di conflitti sociali e sociopolitici del XX secolo, in cui la storia contemporanea rientra come tema principale. I suoi spettacoli hanno riscosso un successo mondiale sia per gli argomenti trattati sia per le strategie teatrali utilizzate; infatti, le sue produzioni vengono associate soprattutto

all'uso del re-enactment, una strategia appartenente inizialmente alla ricerca storica - con cui si riproducevano dal vivo le battaglie - poi passato alla performance.

Il confronto tra Jesi e Rau verrà affrontato partendo da due lavori chiave delle loro produzioni: *Cultura di destra* di Jesi e *The Last Days of the Ceaușescus* di Rau. *Cultura di destra*, edito nel 1979, si compone di due lunghi articoli redatti tra il 1975 e il 1978 e apparsi sulla rivista *Comunità*. Il testo è stato tradotto in tedesco, ha avuto sei edizioni «ed è capace di suscitare, oggi come allora, dure polemiche»<sup>1</sup>. In questo libro Jesi analizza come i miti possano sopravvivere oggi in forme straniate, dedicandosi all'analisi della “cultura di destra”, ovvero una cultura in cui questi miti vengono utilizzati per modellare il passato sul presente e trasmettere valori ritenuti indiscutibili. Nella cultura di destra (il cui patrimonio culturale, a detta di Jesi, è parte anche della cultura di chi non è di destra), i residui del passato sono rimaneggiati tramite mitologie opache e «possono essere impiegati per il mantenimento degli ordinamenti vigenti e dei poteri dominanti. La “cultura di destra” è in ogni caso un rapporto col passato, e un rapporto non solo “fondato sul presente” ma che anche “prevede un preciso assetto del presente e del futuro”»<sup>2</sup>. Jesi illustra le provenienze dei materiali mitologici passando per un'analisi che prende in considerazione la letteratura, la storiografia e la politica. La critica letteraria acquista particolare significato nell'analisi della cultura di destra, perché attraverso lo scardinamento dei sistemi linguistici della letteratura d'evasione, come i libri della scrittrice Liala, o del lusso con gli esempi di scrittori come Salvator Gotta e Virgilio Brocchi, Jesi ritrova le immagini e le sopravvivenze del passato, rielaborate con antiche mitologie e impiegate per fini politici.

*The Last Days of the Ceaușescus* è un'opera teatrale prodotta da Rau e dall'Iipm, portata nei teatri europei tra il 2009 e il 2010. Scritta a vent'anni dalla caduta del comunismo in Romania, lo spettacolo porta in scena il processo ai coniugi Ceaușescu del 25 dicembre 1989. Per realizzarlo Rau e l'ensemble si sono recati a Bucarest e qui hanno condotto delle ricerche per poter ricreare l'evento, attraverso interviste ai protagonisti della rivoluzione, visite nei luoghi chiave e analisi dei documenti storici. Dallo spettacolo teatrale sono stati tratti il libro *Die Letzen Tage der Ceaușescus* e un docufilm. Da quest'ultimo, stante l'impossibilità di vedere l'opera rappresentata dal vivo, ha preso le

---

<sup>1</sup> E. Manera, *Furio Jesi, mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci Editore, 2018 p. 123.

<sup>2</sup> F. Jesi, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Milano, Edizioni Nottetempo, 2020, p. 10.

mosse l'analisi qui proposta. Il docufilm riporta peraltro alcune scene dello spettacolo teatrale, che in alcuni momenti è ripreso dalla parte della platea, dando così modo di capire come erano disposti gli attori e la scenografia. Il docufilm si distingue dallo spettacolo teatrale perché rappresenta un lavoro di analisi e non un lavoro artistico: gli attori interpretano anche le persone che sono state intervistate durante la fase di ricerca e, intervallando il processo, riportano racconti sulla rivoluzione del 1989, assumendo in tal modo il ruolo di narratori e testimoni. *The Last Days of the Ceaușescus* ha diffuso l'immagine di Rau come il regista che nel panorama teatrale contemporaneo utilizza al meglio la tecnica del re-enactment, ovvero la ripetizione il più aderente possibile al fatto storico riprodotto. *The Last Days of the Ceaușescus* ripete fedelmente il processo storico ai Ceaușescu con lo scopo di permettere allo spettatore di rivivere le emozioni provate vent'anni prima e rivalutare il processo nell'ottica del presente.

Il seguente lavoro si divide in tre capitoli, ciascuno composto da paragrafi e sottoparagrafi. Nell' primo capitolo viene esposto il metodo di Jesi emerso dalle considerazioni presenti in *Cultura di destra*. Lo scopo è quello di arrivare a delineare cosa sia la macchina mitologica nella concezione di Jesi, insieme al suo senso storico. Per giungere a questo si prende in considerazione, nel primo e nel secondo paragrafo, il saggio *Cultura di destra e religione della morte*, che mira a delineare le caratteristiche del linguaggio del fascismo, con una focalizzazione particolare sulla Guardia di Ferro, partito di estrema destra nel periodo interbellico in Romania. L'azione della Legione romana raccolse simpatizzanti tra tutti i ceti, soprattutto tra i contadini, che rappresentavano la maggior parte della popolazione, utilizzando una propaganda capillare con aspetti che possono definirsi performativi: i guardisti si recavano nei villaggi vestiti con costumi folcloristici, intonavano canti e seguivano il loro Căpitan, Corneliu Codreanu, che guidava la folla seduto su un cavallo bianco. L'ideologia della Guardia di Ferro era perciò veicolata da un codice spettacolare, riscontrabile non solo nelle manifestazioni nei villaggi, ma anche durante le riunioni e i rituali funebri, quando la Guardia di Ferro metteva in scena dei veri e propri spettacoli per dimostrare la propria disciplina. Il legame tra la Legione e la spettacolarità è riscontrabile anche nella storia del movimento: le dinamiche che hanno condotto all'apice il movimento legionario e successivamente alla sua caduta, possono essere suddivise in atti, come se fossero la trama di una tragedia classica, e come tali sono state interpretate, per esempio, dal controverso pensatore Julius

Evola, che conobbe di persona Codreanu. Nonostante l'azione dei legionari sia continuata anche dopo la morte di Codreanu, la sua caduta (avvenuta tra l'altro dopo un processo fittizio come per i Ceaușescu) ha segnato la fine del successo del movimento, con un finale che potrebbe coincidere con quello di una tragedia, data la drammaticità con cui lui e i suoi compagni sono stati eliminati dal governo<sup>3</sup>. Il legame tra storia e teatro verrà affrontato nel secondo capitolo, in modo da far emergere anche i punti in comune tra Jesi e Rau.

Il saggio di Jesi ha destato delle contestazioni da parte di altri studiosi<sup>4</sup>, perché giunge ad affermazioni considerate eccessive nell'interpretazione di due ballate romene, la Miorița e la leggenda di Mastro Manole, e del *Trattato delle religioni*<sup>5</sup> e del *Giornale*<sup>6</sup> di Mircea Eliade. Nel primo paragrafo del seguente lavoro, dopo la descrizione del carattere performativo dell'azione svolta dalla Guardia di Ferro, verranno delineati i motivi che hanno condotto Jesi a vedervi rappresentata la religione della morte, ovvero un tipo di religione dai caratteri mistico-iniziatici che si manifesta nella devozione cristiana e in procedure rituali come «la dimensione comunitaria e il culto dei martiri»<sup>7</sup>. La mistica della morte dei legionari si distingue rispetto a quella manifestata dal fascismo italiano e spagnolo, dove il primo è incapace di creare una mitologia autonoma, se non con aspetti grotteschi, mentre il secondo è ricondotto a una mistica della morte dai caratteri militareschi, che vuole il soldato andato in guerra pronto a vincere o a morire. Jesi vuole dimostrare come la religione della morte dei legionari sia autentica partendo dall'interpretazione della Miorița e della leggenda di Mastro Manole, in cui rileva lo stesso spirito di sacrificio che caratterizzava anche la Guardia di Ferro.

La lettura di Jesi parte dalle analisi condotte da Mircea Eliade nei suoi testi *I riti del costruire: la leggenda di Mastro Manole*<sup>8</sup>, e dal capitolo dedicato alla Miorița presente

---

<sup>3</sup> Vd. F. Constantiniu, *Storia della Romania*, trad. it. di F. Del Fabbro, M. F. Pop, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2015, p. 382.

<sup>4</sup> Vd. R. Scagno, *Libertà e terrore della storia, con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade*, a cura di Barbieri A. et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 13-47; L. Arcella, P. Pisi et al., *Confronto con Mircea Eliade, archetipi mitici e identità storica*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 113-115; D. Allen et al., 2000 *Esploratori del pensiero umano, Georges Dumézil e Mircea Eliade*, a cura di J. Ries, N. Spineto, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 259-281.

<sup>5</sup> M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Angelini P., Torino, Ed. scientifiche Einaudi, 1957.

<sup>6</sup> M. Eliade, *Giornale*, trad. it. di L. Aurigemma, Torino, Editore Boringhieri, 1976.

<sup>7</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 125.

<sup>8</sup> M. Eliade, *I riti del costruire, commenti alla leggenda di Mastro Manole, La mandragola e i miti della "Nascita miracolosa" Le erbe sotto la croce*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1990.



nel testo *Da Zalmoxis a Gengis Khan*<sup>9</sup>. Nel secondo paragrafo si affronteranno queste interpretazioni, per dare un esempio di come Jesi tenti di decodificare la storia partendo dall'esame di prodotti artistici e letterari, così come Rau, attraverso *The Last Days of the Ceaușescus* e le altre sue opere teatrali, tenta di interpretare degli avvenimenti storici emblematici con gli strumenti della parola e della performance. I prodotti artistici sono memoria e, in quanto tali, intrattengono un rapporto con il passato, in virtù del quale possono fornire importanti chiavi di lettura della storia, anche attraverso i loro elementi di finzione. Nonostante l'interpretazione delle ballate romene possa aver portato Jesi a «un eccesso interpretativo, benché suggestivo, spingendosi a mettere in connessione antisemitismo legionario e genocidio ebraico»<sup>10</sup>, oltre che a una critica serrata nei confronti di Mircea Eliade, identificato in maniera forse eccessiva come l'ideologo della Guardia di Ferro, in questo studio a noi interessa il modo in cui Jesi riattiva e potenzia sul piano euristico le fonti documentarie, con lo scopo di dare una lettura più approfondita e inventiva del movimento legionario. Attraverso l'analisi di alcuni romanzi del Novecento e di due commemorazioni tenute in onore di Giosuè Carducci, Jesi rileva nella retorica fascista un linguaggio particolare, il “linguaggio delle idee senza parole”, con cui vengono manipolati i materiali mitologici per conseguire determinati scopi politici, stendendo una trama di stereotipi, gesti vuoti e simboli.

La critica letteraria di Jesi, che viene approfondita nel terzo paragrafo, permette di comprendere come il romanzo, attraverso l'uso di alcune strategie - la citazione, l'ironia e la parodia - metta una certa distanza dalle manipolazioni dei materiali mitologici permettendone la demitizzazione. Questo passaggio è fondamentale nell'ottica comparativa del presente lavoro, poiché permette di verificare come in *The Last Days of the Ceaușescus* siano in atto gli stessi processi di demitizzazione di cui parla Jesi nelle sue analisi di testi letterari.

Il secondo capitolo, dunque, è dedicato al teatro postdrammatico e alle opere di Rau. Il discorso prosegue collegandosi al mito e alla storia, affrontati entrambi nel primo capitolo. Il teatro postdrammatico, nell'accezione utilizzata da Hans-Thies Lehmann<sup>11</sup>, nasce nel secondo Novecento in seguito ai nuovi esperimenti teatrali delle avanguardie

---

<sup>9</sup> M. Eliade, *La pecorella veggente*, in *Da Zalmoxis a Gengis-Khan*, trad. it. di A. Sobrero, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1975.

<sup>10</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 129.

<sup>11</sup> Vd. H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. it. di S. Antinori, Imola, Cue Press, 2019

americane. Con “teatro postdrammatico” si intende un nuovo teatro che riduce l’importanza del testo per inserirlo sullo stesso piano di altri elementi teatrali, come l’uso delle voci, dei corpi, delle luci e della scenografia. Una strategia particolare, che nasce nella seconda metà del Novecento e che può essere utilizzata dal teatro postdrammatico, è il montaggio, metodo che vede la sostituzione della narrazione cronologica e lineare con quella per immagini e per frammenti, come avviene nel cinema. Il montaggio, usando come elemento principale l’immagine, deriva la sua origine dal sistema mitico, che anche nella concezione di Furio Jesi è soprattutto visione. Il montaggio nasce in seguito alla disgregazione del pensiero razionale e l’emergere del pensiero prelogico; si tratta dell’opposizione che si crea tra il tempo cronologico della narrazione storica e la temporalità aoristica della narrazione mitica, che va intesa come una sovrapposizione di passato e presente.

Ciò spiega la rilevanza dei performance studies per una corretta comprensione del teatro di Milo Rau. Victor Turner in *Antropologia della performance*<sup>12</sup> procede all’analisi dei conflitti storici scomponendoli in quattro atti, come se fossero la trama di una tragedia classica: conflitto, crisi, azione riparatrice, risoluzione del conflitto o separazione. Questa scomposizione viene chiamata da Turner “dramma sociale” ed è attuabile per i fenomeni storici conclusi e appartenenti alla società occidentale. Nonostante questa ripartizione possa risultare riduttiva, il dramma sociale evidenzia il legame sussistente tra storia e tragedia e come la pièce teatrale possa essere dunque il prodotto artistico più propenso a fornire un’analisi storica che dia risultati nuovi. Turner non è l’unico studioso a individuare un legame tra storia e tragedia: anche Arnold Joseph Toynbee e Karl Marx individuano un importante nesso tra i due ambiti, sia perché la storia rivela un sentimento tragico nel suo manifestarsi sia perché si svolge seguendo una trama tragica. Storia e mito rientrano con costanza all’interno degli spettacoli teatrali di Rau: l’oggetto affrontato riguarda sempre un avvenimento storico, mentre nei suoi ultimi lavori Rau si è avvicinato al mito attraverso la rielaborazione di due tragedie classiche greche, l’Oresteia di Eschilo e l’Antigone di Sofocle. L’attrazione di Rau per il mito si manifesta anche per la scelta di precisi avvenimenti storici, in cui si può riconoscere una mitizzazione contemporanea che viene successivamente decostruita da Rau con i suoi spettacoli.

---

<sup>12</sup> V. Turner, *Antropologia della performance*, trad. it. di S. Mosetti, Bologna, il Mulino, 1993.

Il regista svizzero viene introdotto tramite una sua biografia e la descrizione dei suoi spettacoli di maggior successo: *Hate Radio*, *Breivik's Statement*, *The Moscow Trials* e *Grief & Beauty*, a cui si dedicherà ampio spazio, dato che abbiamo partecipato alla prima italiana presentata al Teatro Argentina di Roma, in occasione del Romaeuropa Festival il 29 settembre 2022. Nelle produzioni di Rau è possibile individuare delle particolari sperimentazioni, che riguardano la scelta degli attori e della loro recitazione. Ciascuno di questi elementi verrà analizzato per poter mettere in evidenza l'unicità del teatro di Rau, che emerge soprattutto dall'uso del re-enactment, a cui si riserva uno spazio particolare in quanto strategia che contraddistingue maggiormente le produzioni del regista svizzero. Dopo una spiegazione sulla nascita del re-enactment come uso esclusivo della performance e il suo legame con la riproduzione storica, verrà fornito l'esempio dell'*Orestes in Mosul*, pièce di Rau che mette in scena l'Oresteia di Eschilo ambientandola a Mosul durante la guerra contro l'Isis tra il 2014 e il 2017; portata nei teatri europei nel 2019, è la prima opera della *Trilogia dei miti classici*, di cui fanno parte il film *Il Nuovo Vangelo* e lo spettacolo dell'*Antigone in Amazzonia*. Viene scelta l'*Orestes in Mosul* per dare un primo esempio del legame tra il teatro di Rau e il mito, quando questo si interseca in maniera evidente con la storia.

Il terzo capitolo, infine, si concentra sull'opera teatrale *The Last Days of the Ceaușescu*, di cui saranno messe in evidenza le strategie teatrali utilizzate da Rau. L'opera teatrale verrà analizzata attraverso le fonti ricavate dal docufilm, dal libro *Die Letzen Tage der Ceaușescu*, dalle recensioni e dagli articoli scientifici dedicati al re-enactment. Saranno messe in rilievo le differenze presenti tra lo spettacolo teatrale e il docufilm, così da far risaltare la singolarità della messinscena. La performance si distingue per essere un tableau vivant del processo ai Ceaușescu, la cui storia procede con distacco, con una narrazione didattica finalizzata a lasciare spazio interpretativo allo spettatore. Il re-enactment realizzato in quest'opera è ad alta densità, poiché è evidente la maniacale ricerca di realtà finalizzata a ricreare l'evento nei più precisi dettagli per rendere reale la rappresentazione stessa. Nell'essere ripetizione fedele, il re-enactment permette allo spettatore di diventare testimone dell'evento riprodotto e di poter giudicare dalla prospettiva del suo presente un avvenimento passato. Lo scopo di Rau non è stato quello di giudicare come giusta o sbagliata la condanna ai coniugi Ceaușescu, ma sollevare nuove domande su come si è svolto il processo, sull'illegalità con cui è stato messo in

scena e sull'importanza che l'evento ha avuto anche a livello mediatico. Le immagini del processo ai Ceaușescu sono passate sulle reti televisive di tutto il mondo, segnando la storia della televisione.

A conclusione dell'analisi dedicata a *The Last Days of the Ceaușescus*, Rau e Jesi verranno messi a confronto, per rilevare i punti in comune dei loro procedimenti nel momento in cui si pongono davanti a un fatto storico e tentano di studiarlo in profondità partendo da dei prodotti artistici: nel caso di Rau dalla produzione di uno spettacolo teatrale e nel caso di Jesi partendo dallo studio dei romanzi. I metodi usati dai due autori sono diversi, ma a essere particolarmente significativa è la frizione, riscontrabile in entrambi, tra fonti storiche e prodotti artistici. Rau e Jesi sono interessati alla commozione che sta alla base della conoscenza del passato, in cui l'uomo riconosce le tracce delle proprie vicende personali. Rau quando porta sul palco un evento storico sceglie di riprodurre anche le esperienze intime di chi ha vissuto quel determinato fatto, perché la storia si costruisce attraverso le vicende individuali. Lo stesso si può dire del metodo di Jesi, che pur partendo da documenti isolati e apparentemente minori (le ballate tradizionali romene, i discorsi tenuti in onore di Carducci) mobilita un sapere vasto e complesso, smaccatamente interdisciplinare, per giungere a una radicale rielaborazione del dato storico.

*L'Accusa* di Armando Rotondi e *The Waxing West* di Saviana Stănescu sono due opere teatrali che trattano il medesimo argomento di *The Last Days of the Ceaușescus*, ovvero la caduta del regime dei due coniugi. In particolare, *L'Accusa* riporta in scena il processo, mentre *The Waxing West* viene classificata come una revenge parody: attraverso la caricatura dei coniugi Ceaușescu permette una presa di distacco dall'evento dando la possibilità di superare il trauma storico. Le due opere sono state scelte per un confronto con il re-enactment di Rau e per poter studiare come la strategia prediletta del regista svizzero provochi un'emozione maggiore sul pubblico, anche in termini di catarsi.

Il metodo usato da Jesi nella sua critica letteraria e il modo in cui affronta i fatti più complessi della storia europea del Novecento esaltano la passione per la decostruzione e per lo smantellamento della verità ufficiale; questi elementi sono riscontrabili anche nei progetti di Rau, che non si limita a fornire semplici dati sugli argomenti affrontati, ma come Jesi travalica i limiti imposti dalla storia. Jesi e Rau nei loro lavori si lasciano

condurre dalla stessa necessità di porre dubbi: nel caso di Jesi attraverso le armi dell'ironia e nel caso di Rau per mezzo del re-enactment.

Il metodo di Furio Jesi e il re-enactment di Milo Rau hanno permesso di evidenziare il legame esistente tra mito, storia e teatro, e come il prodotto artistico, sia esso il romanzo o l'opera teatrale, siano indispensabili quando si ha come obiettivo quello di studiare le sopravvivenze del mito all'interno di un avvenimento storico.

## CAPITOLO PRIMO

### LA METODOLOGIA DI FURIO JESI

#### 1.1 La Guardia di Ferro

România are nevoie de o exaltare pînă la fanatism. O Românie fanatică este o Românie schimbată la față. Fanatizarea României este transfigurarea României.

Miturile unei națiuni sînt adevărurile ei vitale. Acestea pot să nu corespundă *adevărului*; faptul n-are nici o importanță. Suprema sinceritate a unei națiuni față de sine însăși se manifestă în refuzul autocriticii, în vitalizarea prin propriile ei erori. Și apoi o națiune caută adevărul? O națiune caută *puterea*.<sup>13</sup>

Emil Cioran con queste parole esprime al meglio il sentimento che doveva avvolgere la Romania negli anni Trenta del Novecento. L'esaltazione e il fanatismo rappresentano ciò di cui aveva bisogno «la spiritualità romena perché si destasse»<sup>14</sup>.

Corneliu Codreanu aveva ben compreso come sfruttare questa necessità. La sua Guardia di Ferro, fondata nel 1927 e frammentata dal 1939 a causa della morte dello stesso Codreanu, riscosse un certo clamore e «non conobbe le contestazioni e l'usura alle quali furono sottoposti i partiti fascisti che arrivarono al potere»<sup>15</sup>. Gran parte del popolo romeno, tra cui anche intellettuali come Emil Cioran, Eugen Ionescu e Mircea Eliade<sup>16</sup>, non riuscì a resistere al fascino mistico della legione romena e del suo Căpitan:

Codreanu riunì attorno a sé una cerchia di fedelissimi seguaci uniti con il capo non solo attraverso un comune ideale politico-nazionale, ma per mezzo di una comunione mistica saldata da riti di sangue

---

<sup>13</sup> E. Cioran, *Schimbarea la față a României*, Bucarest, Humanitas, 1990, pp. 46, 47. In traduzione italiana: «La Romania ha bisogno di un'esaltazione fino al fanatismo. Una Romania fanatica è una Romania cambiata. Il fanatismo della Romania è la trasfigurazione della Romania. I miti di una nazione sono le sue verità vitali. Questi potrebbero non corrispondere alla verità; ciò non importa. La suprema sincerità di una nazione verso sé stessa si manifesta nel rifiuto dell'autocritica, nel rivitalizzarsi grazie ai propri errore. E poi, una nazione cerca la verità? Una nazione cerca il potere».

<sup>14</sup> Guiraud P., *Codreanu e la Guardia di Ferro*, in *I fascismi sconosciuti*, trad. it. di Quarantotto S., a cura di Bardèche M. et al., Milano, Edizioni del Borghese, 1969. Ci rifacciamo per alcuni spunti a questo volume, in quanto viene messa in luce l'eccezionalità del fenomeno della Guardia di Ferro, nonostante alcune sezioni lascino trasparire in modo esplicito l'ideologia politica dell'autore. Queste parti sono state tralasciate.

<sup>15</sup> Ivi, p. 17.

<sup>16</sup> Vd. A. Laignel-Lavastine, *Il fascismo rimosso: Cioran, Eliade, Ionescu, tre intellettuali nella bufera del secolo*, trad. it. di L. Verrani, Torino, Utet Libreria, 2008 e A. Basciani, *Tra misticismo e antiliberalismo. La Guardia di Ferro e la Grande Romania*, in *Genealogie e geografie dell'anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta. Fascismi, corporativismi, laburismi*, a cura di L. Cerasi, Edizione Ca' Foscari, 2019, pp. 206-210.

ancestrali e da una serie di azioni violente (che coinvolsero tutte le università del Regno e anche qualche liceo) dirette principalmente contro gli studenti ebrei, e più in generale, gli universitari di etnia non romena<sup>17</sup>.

La Legione pone molta enfasi sulla fede e sul nazionalismo: è connotata da una grande fede religiosa e dalla credenza nella nascita di un “uomo nuovo”. Inoltre, mette al centro della sua azione e della sua ideologia la spiritualità. Codreanu racconta che durante il periodo che trascorse nella prigione di Bucarest nel 1923 ebbe un’apparizione dell’Arcangelo Michele «che gli ordinava di combattere per la liberazione del suo Paese e sotto la protezione del quale doveva mettere più tardi la “Guardia di Ferro”»<sup>18</sup>. Questo racconto, nonostante il tono favoleggiante, sottolinea come la Legione sia nata sotto un’aurea mistica, fatto che la contraddistingue da tutti gli altri movimenti di estrema destra.

Il legionario crede fortemente in Dio ed è convinto che sia stato Dio a unire loro, persone così misere, in un gruppo destinato a diventare l’aristocrazia che salverà il paese. La negazione del Dio cristiano risulta inammissibile per un legionario, dal momento che la stessa Legione è concepita come una scuola spirituale, in cui entra un uomo ed esce un eroe che affida il suo cuore a Dio<sup>19</sup>. Nel testo *Pentru Legionari*<sup>20</sup>, ad esempio, Codreanu scandisce le linee guida che un legionario deve seguire. Al primo posto figura la fede in Dio:

Credevamo tutti in Dio; non c’era nessun ateo fra noi. Quanto più eravamo soli e circondati di nemici, tanto più il nostro pensiero si elevava verso Dio e verso i morti nostri e della nostra stirpe. Questo ci dava una forza invincibile e una serenità luminosa di fronte a tutto<sup>21</sup>.

La spiritualità è un elemento imprescindibile nella mentalità legionaria perché dà la speranza di un avvenire migliore, soprattutto nella Romania al tempo del periodo interbellico, dove l’intellettuale si sentiva perduto all’interno di una cultura e di una politica che erano considerate minori rispetto a quelle di altri paesi europei. Questo è un sentimento comune che fece avvicinare alla Guardia di Ferro molti intellettuali, tra cui

---

<sup>17</sup> Op. cit. Guiraud 1969, p. 205.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 20.

<sup>19</sup> Cfr. C.Z. Codreanu, trad. it. di Gruppo di Ar, *Il capo di cuib*, Edizioni di Ar, Padova, 2017, pp 61-73.

<sup>20</sup> C. Z. Codreanu, *Pentru legionari*, testo base del movimento legionario, dove Codreanu narra la vita e le battaglie della Guardia di Ferro. Per la traduzione italiana è stata consultata la traduzione del Gruppo di Ar, *Guardia di Ferro*, Edizioni di Ar, Padova, 1972.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 271.

anche Emil Cioran, il quale si sentiva particolarmente compreso (prima del suo trapianto in un'altra cultura) dal movimento legionario:

Discutevo interminabilmente sulla sorte di un paese senza sorte: divenni, nel vero senso della parola, profeta nel deserto. D'altronde non ero il solo a vaneggiare né a soffrire. Ce n'erano altri che avevano in vista un *avvenire* al quale, loro, credevano, benché talvolta li afferrasse il dubbio sulla legittimità della loro speranza. Eravamo una banda di disperati nel cuore dei Balcani<sup>22</sup>.

Codreanu e i legionari si presentano al popolo romeno come dei puri perché credono fermamente di esserlo<sup>23</sup>. La loro non era solo una strategia politica: erano davvero sicuri della portata spirituale della loro azione. Emil Cioran, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, Nae Ionescu sono solo alcuni degli intellettuali che in una prima fase si sono lasciati affascinare dalle proposte di Codreanu:

Some of these rising stars of Bucharest's intellectual and literary elite formally joined the Legion, while others contributed to legionary publications and praised the movement in the press. [...] The world of theatre, art, and literature was not one that the Legion's early leaders were all familiar with. [...] The participation of the Young Generation in the gatherings at the Polihroniade home and their published writings opened up a new social group to legionary politics, one that would prove to be particularly fruitful in terms of its contribution to written propaganda<sup>24</sup>.

Questa affluenza è stata resa possibile perché la Legione riuscì ad avere una grande capacità di attrazione, dedicandosi a una propaganda capillare e spregiudicata, ma abile; aveva inoltre intuito che cosa volessero le masse giovanili e contadine, con la convinzione che per cambiare la Romania si dovesse arrivare a uno scontro diretto con le istituzioni<sup>25</sup>. Il modo in cui Codreanu cerca di attirare il popolo romeno e di convincerlo della giustezza delle sue posizioni richiama il legame tra teatro e politica. I suoi attori erano i legionari, mentre il pubblico era costituito dai cittadini romeni. La Legione si fonda su pratiche che si ripresentano come vere e proprie procedure teatrali, come la propaganda portata avanti nei villaggi, dove si verificava un'autentica messinscena con canti, marce, bandiere,

---

<sup>22</sup> M. Petreu, *Il passato scabroso di Cioran*, a cura di G. Rotiroti, Studia Humaniora Orthotes Editrice, Napoli, 2015, p. 97.

<sup>23</sup> Marta Petreu, scrittrice e docente di Storia della filosofia romena presso l'Università Babeș-Bolyai di Cluj, nel testo *Il passato scabroso di Cioran* (vedi nota 12) delinea le motivazioni che spinsero Cioran ad avere una certa vicinanza con la Guardia di Ferro, e dedica perciò un capitolo alla storia della Legione. Per quanto la descrizione risulti oggettiva, non ci troviamo in accordo su di un passaggio in cui la spiritualità della Guardia di Ferro viene descritta come una mera strategia di ordine politico e come una tecnica della mistificazione, finalizzata a non ammettere certe rivendicazioni concrete, ma solo alcune ideali.

<sup>24</sup> R. Clark, *Holy Legionary Youth. Fascist, activism in Interwar Romania*. New York, Cornell University Press, 2015, p. 228.

<sup>25</sup> Cfr. op. cit. Basciani 2019, p. 206.



costumi folcloristici tradizionali e persino l'apparizione del Căpitan su un cavallo bianco<sup>26</sup>. Tutti questi atti, grazie all'uso di un forte codice spettacolare, avevano lo scopo di far leva sull'emozione. Anche il canto, che era importantissimo all'interno del movimento, riporta sempre a un uso spettacolare dell'ideologia. Il canto viene inteso infatti come un mezzo attraverso cui manifestare lo stato interiore, in grado di far stringere rapporti personali tra gli stessi legionari.

Anche questa scelta di indirizzo testimonia quanto la Guardia di Ferro fosse orientata verso la performance: tutta la sua storia si presenta come una messinscena teatrale. Non è un caso che Julius Evola abbia intitolato il testo in cui tratta la Legione di Codreanu *La tragedia della Guardia di Ferro*:

È la forza stessa, anzi *la tragedia stessa delle cose*, a far sì che la narrazione di Codreanu si presenti con una particolare potenza suggestiva, e noi crediamo che ogni fascista debba prender coscienza, attraverso di essa, delle tragiche e dolorose vicende di una lotta, che in suolo romeno ha ripetuto quella stessa delle nostre rivoluzioni antidemocratiche e antiebraiche. Ed è ora che, circa quest'ordine di cose, si conosca la verità, nascosta o deformata da una stampa tendenziosa: né può farsi una esatta idea dei possibili sviluppi futuri della Romania, chi trascuri il fattore in essa rappresentato dal movimento legionario, oggi represso ma non certamente estinto<sup>27</sup>.

Tutta la sua storia, dall'iniziale successo di Codreanu fino alla sua uccisione, si configura sotto il segno del tragico e della tragedia. Persino l'ultimo processo, organizzato in un Tribunale speciale nel 1938, porta con sé una trama tragica.

I legionari non volevano presentare un programma elettorale né di partito e questa presa di posizione, successivamente infranta con le elezioni parlamentari del 1931<sup>28</sup>, mette in risalto l'avversione di Codreanu verso la politica. La mancanza di un programma si sposa con la vaghezza degli indirizzi politici, con formule che sembrano slogan e sono incentrate sulla necessità di risanare moralmente la nazione e di liberarla del giogo giudaico<sup>29</sup>. In *Cărticica Șefului de cuib*<sup>30</sup> Codreanu spiega questa scelta. Secondo il pensiero legionario, la nazione non ha bisogno di programmi, perché ne esistono tanti e sono tutti poco affidabili. Sono invece necessari uomini e volontà, perché un movimento

---

<sup>26</sup> Cfr. op. cit. Petreu 2015, p. 118.

<sup>27</sup> J. Evola, a cura di C. Mutti, *La tragedia della Guardia di Ferro*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1996, pp. 38-39. Il testo in modo evidente dà adito all'azione della Legione, viene qui usato esclusivamente per evidenziare come l'intero percorso della Guardia di Ferro, sotto la guida di Codreanu, vada all'insegna dei toni del plot di una tragedia.

<sup>28</sup> Cfr., op.cit., Petreu 2015, p. 109.

<sup>29</sup> Cfr., op. cit., Basciani 2019, p. 211.

<sup>30</sup> C. Z. Codreanu, *Carticica Șefului de cuib*, testo che si configura come una guida alla vita, all'organizzazione e alla dottrina legionaria. Per l'ed. it. si rimanda alla nota 20.

non può basarsi solo su uno statuto o su di un programma. Per il legionario è molto importante la pratica, tra cui il canto, la propaganda nei villaggi, la preghiera e tutti quei rituali che Codreanu riteneva fondamentali per la creazione di un uomo nuovo. La Legione si prepara a far uscire nel mondo uomini nuovi, asceti, soldati, credenti e combattenti che sapranno «distruggere dalle radici l'idea ebraica, che travolgerà i resti di un antico mondo, che, infine, trasportando con sé la gioventù, avrà per sé, infallibilmente, l'avvenire»<sup>31</sup>.

Il Căpitan concepisce la Guardia di Ferro come una grande scuola spirituale, in cui il punto cardinale è l'anima dell'uomo. Quello che conta è il rinnovamento dello spirito che può essere raggiunto tramite la preghiera rivolta non solo verso Dio, ma anche verso gli spiriti dei morti, in particolare quelli degli eroi e dei martiri<sup>32</sup>. La Legione, in definitiva, nasce senza un programma elettorale: «L'obiettivo del legionario non consiste nella campagna elettorale, ma la campagna elettorale assume un'importanza grandissima, perché è la sola via offertaci dalla legge per provocare qualsiasi mutamento noi desideriamo per il paese»<sup>33</sup>. I legionari si sono uniti non per comunanza di pensiero, ma perché sentivano allo stesso modo; non avevano la stessa mentalità, ma la stessa struttura spirituale.<sup>34</sup>

Nae Ionescu, ideologo della Legione, nell'articolo *Cine faci istoria? Puțină filologie*, si sofferma sulle caratteristiche che dovrebbe avere ogni Capo dello Stato. Si tratta di una mossa retorica che consente di paragonare il Duce e il Führer a Corneliu Codreanu, il Căpitan, l'uomo che in Romania, secondo il pensiero di Nae Ionescu, sta cercando di intraprendere una strada diversa per cambiare il corso della storia romena<sup>35</sup>. Dopo aver analizzato la figura del Signore nel popolo, spiega che «in seno al popolo viene scelto un leader che sia degno, che è lui stesso popolo [...], come la testa fa parte del corpo, e che verrà nominato [...] capitano. È un modo trasparente di dire che Codreanu è il prescelto di Dio, del popolo, di colui che scrive»<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Op. cit. Evola 1996, p. 33.

<sup>32</sup> Cfr. op. cit. Codreanu 2017, p. 100.

<sup>33</sup> Ivi p. 101.

<sup>34</sup> Cfr. Codreanu 1972, p. 271.

<sup>35</sup> Cfr. T. Niculescu, a cura di H. C. Cicortas, I. Tavilla, *Nae Ionescu, il seduttore di una generazione*, Lit Edizioni, Roma, 2021, p. 196.

<sup>36</sup> Ivi p. 197.

Nae Ionescu non fu l'unico a restare conquistato dal magnetismo del Căpitan. Nel 1938<sup>37</sup>, nella *Casa Verde* - la residenza del Căpitan della Guardia di Ferro - Julius Evola conobbe personalmente Corneliu Codreanu e ne rimase affascinato. Il fatto è testimoniato non solo dallo stesso Evola, ma anche da Mircea Eliade all'interno del suo *Diario* e da un intellettuale legionario, il quale in *Desgroparea Capitanului* riporta:

Evola ritornò totalmente conquistato dalla forza spirituale del Căpitan, dalla nobiltà della fede e delle idee che lo spingevano alla lotta, mantenendolo sulla linea dell'onore immacolato e del più straordinario martirio cristiano [...] Si erano immersi negli argomenti della vita interiore, della mistica, della dottrina cristiana. Col trascorrere delle ore, l'ospite dimenticò la voglia di fumare e la fame<sup>38</sup>.

Il Căpitan incarna la figura del perfetto legionario anche nell'aspetto: era un giovane alto, slanciato e dava al primo sguardo un'impressione di nobiltà, forza e lealtà. Durante il loro incontro, Evola lo distingue subito come una «riapparizione dell'antico mondo ariotalico. Mentre i suoi occhi grigio-azzurri esprimono la durezza e la fredda volontà propria ai Capi, nell'insieme dell'espressione vi è simultaneamente una singolare nota di identità, di forza, di umana comprensione»<sup>39</sup>.

Tra i due si creò un'immediata sintonia. Evola non aveva indagato, durante l'intervista, sul programma del partito e ciò era piaciuto particolarmente a Codreanu, che riconobbe come Evola fosse stato uno dei pochi a individuare il fulcro del movimento. Lo studioso voleva comprendere appieno la religione della guardia di Ferro, ovvero il nucleo spirituale che tanto la contraddistingueva rispetto agli altri movimenti europei.

Codreanu concepisce l'uomo come diviso in due parti: un elemento materiale naturalistico (il corpo) e un elemento spirituale (l'anima). Non può esistere equilibrio tra le due parti. Solo il secondo può dominare sul primo e quando questo accade, esiste il presupposto di ogni forza e di ogni eroismo. Perché ci sia il dominio della parte spirituale è necessario allentare i vincoli corporei per poter far affermare la pura volontà. I vincoli corporei possono essere allentati con la pratica, come ad esempio con il digiuno, parte importante della scuola legionaria. Questo tipo di digiuno veniva chiamato "digiuno nero" e consisteva nell'astinenza da cibo, tabacco e bevande per tre giorni alla settimana. La preghiera rappresentava sempre una parte fondamentale dell'allenamento: per i legionari

---

<sup>37</sup> La datazione dell'incontro non è certa, dal momento che lo stesso Evola non ricorda esattamente l'anno dell'incontro. Vd C. Mutti, *Evola e la Romania* in *La tragedia della Guardia di Ferro*, p. 5-6

<sup>38</sup> Op. cit. Evola 1996, p. 11

<sup>39</sup> Ivi, p. 19

non era possibile pensare che in un combattimento bastassero le sole forze materiali, erano necessarie anche le forze invisibili e spirituali. L'ultima norma con cui si completa l'ascetismo della legione è il voto di povertà, con la rinuncia al lusso, ai divertimenti e a qualsiasi tipo di svago. I capi, ad esempio, dovevano evitare di esibire ricchezza, andare a teatro e partecipare a eventi mondani<sup>40</sup>. Per chi faceva parte della squadra d'assalto Moța-Marin<sup>41</sup> vigeva la clausola del celibato, perché i soldati non dovevano avere legami di nessun tipo, se non quello che li legava agli altri legionari.

### 1.1.1 Il sacrificio legionario

Nel corso del famoso processo di Codreanu, il Presidente domandava ironicamente e con cattiveria al Căpitan della Legione quale fosse il criterio in base al quale si veniva promossi in seno alla Legione, e se per caso non fosse il cumulo di crimini terroristici. Codreanu rispose con questa formula [...]: «È la quantità di sofferenza e di amore»<sup>42</sup>.

L'amore è una richiesta esplicita di Codreanu all'interno della Guardia di Ferro. Era importante formare un vincolo di affetto tra i legionari, farli sentire tutti parte della stessa famiglia: «L'amore all'interno doveva avere la stessa intensità e la stessa forza di pressione e di immensità dell'odio esterno»<sup>43</sup>. Nel *cuib*<sup>44</sup> non doveva esistere la fredda distanza tra capo e soldato, i rapporti dovevano essere familiari, dal momento che lo scopo era quello di far sentire il legionario come a casa propria, in un luogo dove la calma spirituale, l'incoraggiamento e il conforto erano essenziali.<sup>45</sup>

Secondo le regole del *cuib*, il legionario doveva avere il cuore puro, affinché non esistessero propositi di lite e di risentimento. Gli stessi testi scritti da Codreanu vengono presentati ai legionari come una fiaccola d'amore senza confini per loro. L'amore è anche il sentimento che i legionari nutrono per San Michele l'Arcangelo, la loro icona e primo nome che era stato dato al loro movimento. I legionari non fanno politica, ma hanno una religione.

---

<sup>40</sup> Cfr. op. cit. Evola 1996, p. 34.

<sup>41</sup> La squadra d'assalto Moța-Marin è intitolata ai due capi legionari romeni caduti nella lotta antibolscevica in Spagna.

<sup>42</sup> Op. cit. Guiraud 1969, p. 28.

<sup>43</sup> Op. cit. Codreanu 1972, p. 274.

<sup>44</sup> I *cuiburi* (in italiano "nido", "covo", "focolare") costituiscono i vari gruppi in cui si dividono i legionari.

<sup>45</sup> Cfr. Codreanu 1972, p. 274.

L'amore così descritto da Codreanu va ovviamente calato all'interno dei totalitarismi di primo Novecento. Il lessico adoperato dal Căpitan - "fratellanza", "madre-patria" "amore" - mira a formare tutto un discorso identitario che costruisce «un sistema di differenze: esso si basa sull'identificazione di un "noi" contrapposto a un "loro"»<sup>46</sup>. L'amore inteso in questo senso va ricollegato a una spiritualità cristiana viva, che in un movimento di estrema destra non può che portare a un nazionalismo radicale, considerato dalla stessa Guardia di Ferro come puro e «scaturito dall'amore senza limiti per la Stirpe e il Paese».<sup>47</sup> L'amore dei legionari per la patria è fanatico ed esasperato. Credere in Dio per il legionario significa credere nella "legge del territorio". Ogni popolo ha un territorio che gli è stato affidato da Dio perché viva, cresca e vi possa sviluppare la propria cultura. Segue perciò il problema ebraico, che consiste nella «violazione da parte degli ebrei di questa legge naturale del territorio»<sup>48</sup>.

Il movimento entra sulla scena politica nel 1923, quando il Governo emenda l'articolo 7 della costituzione romena e concede i diritti civili agli ebrei. Gli studenti di Iași decidono di scioperare, l'Amministrazione universitaria risponde chiudendo i pensionati, le mense e sopprimendo le borse di studio. Codreanu insieme a sette compagni decide di assassinare i ministri responsabili. L'azione non viene eseguita perché uno di loro, Vernicescu, li tradisce. Vengono arrestati e segue il processo, che mette in luce tutta la violenza e la convinzione che avrebbe caratterizzato in seguito la Guardia di Ferro. Tutti gli imputati vengono assolti perché non si riesce ad accertare nessuna azione di fatto.

Per la Legione esistono due fedi incrollabili: quella per Dio e quella per la Nazione. Come per la spiritualità, anche l'ideologia nazionalista è molto forte. La Legione ha tra i suoi scopi quello di far nascere nel suo paese una perfetta coscienza nazionale, superando il problema dell'acquisto ritardato dell'unità geografica. Perché la coscienza nazionale diventi vera, il paese ha bisogno di una grande storia e per i legionari la storia è grande quando abbonda di gloria e di morte. Quest'ultima, intesa come sacrificio e come omicidio, rappresenta una necessità per i legionari, i quali arrivano quasi a venerarla<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> A. M. Banti, *Corpi e confini nell'immaginario nazional-patriottico ottocentesco*, a cura di Silvia Salvatici, in *Confini, costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Editore Rubbettino, 2005, p. 199.

<sup>47</sup> Op. cit. Codreanu 2017, p. 10.

<sup>48</sup> Op. cit. Codreanu 1972, p. 95.

<sup>49</sup> Cfr. op. cit. Guiraud 1969, p. 31.

Sono pronti a sacrificarsi e a morire per creare «quell'indispensabile tributo di sangue senza il quale un Paese non conquista la sua personalità»<sup>50</sup>.

La religione e il nazionalismo sono i due elementi che, nella dottrina legionaria, portano alla teoria dell'ecumenicità. Questa rappresenta l'idea di una *societas*, di un'unità di vita, di un vivere insieme non solo con il popolo, ma anche con i morti e con Dio. La presenza dei morti non è astratta, né un semplice glorificare il passato. I morti e gli eroi vengono invocati all'inizio di ogni riunione nei *cuiburi* tramite la preghiera e l'appello. Vengono chiamati per nome coloro che si sono sacrificati per la Legione e i convenuti rispondono con "presente". Questo gesto testimonia quanto per i legionari il sacrificio avesse bisogno di una celebrazione, che si configura come un'evocazione reale e non come una semplice cerimonia o un'allegoria<sup>51</sup>.

Il legame con gli spiriti dei morti, la forte religiosità e il radicato nazionalismo muovono le scelte politiche e ideologiche della Guardia di Ferro. Poco dopo la fondazione del movimento, Codreanu sente la necessità di aprire un giornale per allargare la sfera della propria influenza. Il titolo che viene scelto è *Pamîntul Strămoșesc*, ovvero *La terra degli avi*. Con questo nome si intende puntare alla profondità dell'ideologia legionaria, sottintende infatti più definizioni. *La terra degli avi* sottolinea il radicamento alla propria terra e la difesa del territorio, e si configura come «una chiamata permanente, la chiamata alla lotta, l'appello all'eroismo, come l'esplosione delle qualità guerriere della nostra razza»<sup>52</sup>. Il titolo esprime dunque non solo il nazionalismo tipico del legionario, ma anche l'invito all'eroismo, che si connette a sua volta al tema della morte e del sacrificio, perché per salvare la patria sono necessari degli eroi e dei martiri.

La celebrazione della morte non rimane un rito chiuso a cui possono partecipare solo i legionari. Il rito funebre diventa uno strumento di propaganda che il Căpitan usa per celebrare i martiri della Legione in pubblico, così da diffondere le idee del movimento. Il 1937 è l'anno in cui questo progetto è realizzato appieno. Ion Moța e Vasile Marin, due legionari partiti nel 1936 per combattere la guerra civile spagnola contro i comunisti, perdono la vita in battaglia. Appena in Romania giunge la notizia della loro scomparsa, vengono preparati i funerali per celebrarli e questi divengono l'occasione per mostrare in

---

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Cfr. op. cit., Evola 1996, p. 21.

<sup>52</sup> Op. cit. Codreanu 1972, p. 285.

pubblico la disciplina e l'ideologia della Guardia di Ferro. Il 17 gennaio del 1937 nella "Chiesa degli studenti" a Bucarest, il funerale di Moța e Marin diventa una grande esibizione: persino il trasporto dei corpi dalla Spagna alla Romania viene reso uno spettacolo, quando alla parata che trasporta i corpi attraverso la Germania si uniscono i membri delle SS e delle SA.<sup>53</sup> Il rito funebre, per quanto la Guardia di Ferro sottolinei la propria spiritualità e senso religioso, viene trasformato in una propaganda, con persone in lutto che sfilano per la piazza pubblica sotto gli occhi di diplomatici tedeschi e spagnoli. I due sacerdoti che officiano la cerimonia sottolineano il sacrificio che entrambi i legionari hanno compiuto in nome della Guardia di Ferro, morti in nome della croce di Cristo: «The centrality of the Orthodox priests and liturgy in this spectacle, together with the solemn singing and disciplined organization, emphasized how important both political power and religious ritual were to the Legion»<sup>54</sup>. Per tutta la cerimonia di Moța e Marin si mantiene il silenzio. I legionari marciarono in fila formando una croce vivente, che in seguito sarà usata per altri riti funebri tra il 1940-1941<sup>55</sup>. Lo spirito di sacrificio emerge dal giuramento che venne fatto nel corso di quella giornata: «Giuro davanti a Dio, davanti al vostro sano sacrificio per Cristo e per la Legione di allontanare da me tutti i piaceri di questo mondo, di sottrarmi all'amore umano e per la resurrezione del mio popolo, di esser sempre pronto a morire. Lo giuro!»<sup>56</sup>. Dal modo in cui i legionari hanno organizzato questo evento, si nota come i momenti di unione vengono sfruttati per realizzare azioni ad alto tasso performativo che colpiscano il popolo mettendo in scena le capacità e l'ideologia della Legione: l'alto tasso di performatività della loro propaganda (in cui inseriamo anche le occasioni in cui si svolgevano i funerali per i guardisti) ha garantito alla Guardia di Ferro un certo successo tra la popolazione perché il potere dipende dall'ottimizzazione della performance<sup>57</sup>:

Questo è il modo in cui la legittimazione del potere prende forma. Il potere non è solo ottima performatività ma anche verifica efficace e verdetti eccellenti. Legittima la scienza e la legge sulla base della loro efficienza e legittima l'efficienza sulla base della scienza e della legge. Si autolegittima, in effetti, allo stesso modo in cui un sistema organizzato intorno alla capitalizzazione della performance intende essere<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> Cfr. op. cit. Clark, 2015, p. 204.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ivi, p. 205.

<sup>56</sup> Op. cit. Guiraud 1969, p. 29.

<sup>57</sup> Cfr. R. Schechner, a cura di D. Tomasello, *Introduzione ai performance studies*, Cuepress, Imola, 2018, p. 229. Quella riportata è la considerazione di Jean-François Lyotard.

<sup>58</sup> Ibidem.

Nell'età del postmodernismo l'aggettivo "performativo" può essere esteso a numerosi campi, non più solo al palcoscenico e alle arti. Nel caso della Guardia di Ferro, in base anche della loro spiritualità ostentata e all'azione politica che hanno condotto, molto improntata dall'essere spesso "in scena", si può notare come tutta la loro condotta sia stata spettacolare, precisamente però, considerando la caduta di Codreanu, connotata dai toni tragici. La vicenda della Guardia di Ferro è molto vicina al mondo della performance per queste due ragioni: per la sua azione politica dai caratteri performativi e per come si è svolta la sua storia, con un inizio e una fine tragici.

Nonostante l'idea della morte sia fondante nella dottrina legionaria, nei testi scritti da Codreanu questa viene affrontata in modo dispersivo e non ordinato. Se la storia della Legione, il suo programma e la dottrina sono descritti in maniera sistematica, l'idea della morte invece sembra passare sotto silenzio. Questa è diffusa solo in alcune pagine, quando si argomenta l'idea della difesa della patria dagli ebrei, della spiritualità e della violenza, ma non è mai presentata in maniera esplicita. Ciò nonostante, risulta un tema che non può sfuggire a chi legge.

La morte nell'ideologia del legionario va intesa in due sensi: nel significato di uccidere e in quello di sacrificarsi. Per questo motivo la morte si collega alla violenza, la quale ha segnato il movimento fin dalla sua nascita. L'uso della violenza viene alimentato con Nae Ionescu, considerato l'ideologo della Guardia di Ferro. Il suo nome cade in disgrazia dopo l'assassinio del primo ministro della Romania Duca il 29 dicembre 1933, alla stazione di Sinaia. Duca, poco prima di salire al potere, aveva manifestato senza remore la sua ostilità verso la Guardia di Ferro e per questo tre legionari gli spararono contro e lo uccisero.<sup>59</sup> Altri legionari furono arrestati e uccisi durante l'interrogatorio con la polizia. I tre uomini che misero a morte Duca vennero chiamati i Nicadori, al pari di Moța e Marin vengono eletti a martiri della Legione.<sup>60</sup>

Nel 1936 il giornale *Lumina tineretului*, riconosce come la fede dei Romeni debba rilevare nella sua storia momenti di completo sacrificio e perfetta vittoria perché sia pronta ad un certo tempo a dare il proprio contributo e a ricevere la ricompensa per il proprio sacrificio<sup>61</sup>. Il futuro e la resurrezione sono due temi che vengono toccati anche da Nae Ionescu, per il quale l'uomo nuovo deve essere calato nel domani. Le idee

---

<sup>59</sup> Cfr. Niculescu 2021, pp. 155, 207, 214.

<sup>60</sup> Cfr. op. cit. Clark 2015, pp. 104, 107.

<sup>61</sup> Cfr. *ivi* p. 194.



filosofiche di Nae Ionescu influenzarono molto Codreanu, nonostante secondo alcuni Ionescu volesse tradire la Guardia di Ferro per tornare nelle grazie di Re Carol II<sup>62</sup>.

Dunque, il sacrificio diventa necessario perché avvenga la resurrezione e successivamente la nascita di un uomo nuovo. In questo senso, la morte è dea fecondatrice e creatrice per sé, compagna fedele del legionario, simbolo indelebile di eroismo e amore per la patria. Non solo il legionario vuole accettare la propria morte, ma la desidera perché sa che col suo sacrificio la Legione diventerà più forte.

La morte diventa protagonista anche in alcune canzoni legionarie, sotto il tema dello sposalizio. L'unione con la morte diventa unione con la natura, la sofferenza diventa una virtù. Il cantautore Radu Gyr, legionario, usa il motivo dello sposalizio per spiegare la portata della morte legionaria:

Death, only Legionary death  
For us, the dearest wedding of all,  
For the holy cross, for the country,  
We cover forests and subdue mountains.  
No prison frightens us,  
Nor torture, not the enemy's storm,  
We fall together from blows to the head,  
Death for the Captain is dear to us<sup>63</sup>.

L'*echipele morți* (tema della morte) viene introdotta da Codreanu nel 1933 per insegnare ai legionari a sopportare la violenza (e a usarla aggiungeremmo) della polizia. Il legionario *deve* ricevere la morte, la quale insieme alla tortura e all'arresto diventano simboli di eroismo. Non è un caso se il distintivo del legionario fossero proprio le sbarre di una prigione:

Era un cerchietto simile a quello portato all'occhiello dalle SS in borghese, con una specie di grata grigia su fondo nero; Codreanu si limitò a dire scherzosamente: «Forse saranno le grate della prigione». Purtroppo lo scherzo conteneva un triste presentimento. Si sa quale sia stata la fine di Codreanu<sup>64</sup>.

Nel 1938 Nicolae Iorga, ministro nel nuovo governo, cita in giudizio per oltraggio Codreanu che nella notte tra il 16 e il 17 aprile viene arrestato. A ottobre, dopo un processo farsa, viene condannato a dieci anni di lavori forzati; ma quando dovrà essere trasferito in un altro penitenziario, insieme ad altri legionari accusati dell'assassinio di

---

<sup>62</sup> Cfr. op. cit. Niculescu 2021, p. 214.

<sup>63</sup> Cfr. op. cit. Clark 2015, p. 194.

<sup>64</sup> Op. cit. Evola 1996, p. 53.

Duca e di Stelescu, sarà strangolato dai gendarmi che li scortavano. Il governo pretese che si dicesse che Codreanu era stato sorpreso in un tentativo di fuga, dopo aver bruciato con l'acido solforico i corpi del Căpitan e degli altri legionari.<sup>65</sup>

### 1.1.2 Il linguaggio delle idee senza parole

L'ideologia e la religione della Guardia di Ferro sono state approfondite per poter spiegare le ragioni che hanno condotto Furio Jesi a rivedervi un'espressione della "cultura di destra", cioè un genere di linguaggio, di iconografia e mitologia tipico del pensiero politico e religioso dei totalitarismi di primo Novecento. L'indagine su questo specifico linguaggio viene condotta da Jesi nel suo testo *Cultura di destra*, edito nel 1979 e composto da due lunghi articoli redatti tra il 1975 e il 1978 apparsi sulla rivista *Comunità*. In questi saggi Jesi analizza come i miti possano sopravvivere oggi in forme pericolose all'interno di questa particolare cultura, i cui tratti di pensiero si trovano anche nella cultura di chi non vuol essere di destra e che dovrebbe ricorrere perciò a parole più "materiali", non vuote ma dense di significato. Secondo Jesi, la cultura di destra è «la cultura entro la quale il passato è una sorta di pappa omogeneizzata che si può modellare nel modo più utile, in cui si dichiara che esistono valori non discutibili, indicati da parole con l'iniziale maiuscola»<sup>66</sup>. Queste ultime - rappresentate da parole come Tradizione, Passato o Razza - vengono usate dalla propaganda politica per legittimare la propria azione, che viene fondata su un passato reso appunto una "pappa omogeneizzata", cioè indistinguibile, utile solo come fondamento del presente e del futuro. In questo contesto la mitologia appare argomento cardinale perché i suoi materiali mitologici, ovvero le propaggini del mito, sono manipolati dalla cultura di destra che se ne serve per far passare dei messaggi precisi a proprio scopo. Jesi non crede nel mito genuino, poiché esso non è conoscibile: conosciamo più versioni di uno stesso mito, ma non il mito da cui derivano. Le "versioni" rappresentano in questo senso i materiali mitologici, ma il mito originale resta sconosciuto e senza sostanza: rimanda a sé stesso o al nulla. I materiali mitologici vengono di volta in volta manipolati all'interno di un linguaggio che in realtà ha poco a che fare con le parole, dal momento che la sua base è costituita da uno scheletro di idee.

---

<sup>65</sup> Cfr. op. cit. Niculescu 2021, pp. 209-217.

<sup>66</sup> Op. cit., Jesi 2020, p. 4.

Questo linguaggio della cultura di destra usa le manipolazioni dei materiali mitologici per conseguire determinati scopi ed è chiamato da Jesi “linguaggio delle idee senza parole”. La cultura di destra trasforma i materiali mitologici in strumenti di mobilitazione e di azione. Nei testi scritti da Codreanu per i suoi legionari si ritrova questo modo di esprimersi: il motto dei legionari, per esempio, usa i miti della terra, della razza del popolo e della guerra per trasmettere un messaggio di mobilitazione:

tutti noi abbiamo un nome,  
abbiam tutti un sol destino.  
Per la terra e la giustizia  
in noi batte un solo cuore.  
Ridestiamoci, o Romeni,  
non dobbiamo più patire.  
No, non han natura umana  
Quelli che ci fan soffrire<sup>67</sup>.

Con il loro motto i legionari vorrebbero ridestare lo spirito romeno con ciò che li unisce, ovvero la razza, in contrapposizione agli ebrei che, nell’idea legionaria con il loro grande numero (*numerus clausus*, avvertivano i guardisti), avrebbero oltrepassato le forze di resistenza nazionale e portato alla fine della stirpe romena<sup>68</sup>. Il richiamo al mito della terra per ridestare il popolo è un esempio di manipolazione di un materiale mitologico: in questo caso, il linguaggio delle idee senza parole trasmette l’idea della razza basandosi sul richiamo del passato, cioè delle origini del popolo, ma le parole usate sono vuote, non hanno un significato chiaro.

La Guardia di Ferro vuole creare per il proprio paese un’epopea nazionale, una storia piena di gloria, per cui crede necessari i martiri e gli eroi, e persino un tributo di sangue che gli stessi legionari sono pronti a dare. Per realizzare questo obiettivo, la Guardia di Ferro procede sulla stessa via battuta anche dall’Italia fascista e così riprende le antiche mitologie per manipolarle, per donare ai suoi cittadini una grande storia passata:

La disperazione e la furia, l’odio e la crudeltà dei Daci si univano all’eroismo che difende il suolo della Patria e non lascia al vincitore se non un mucchio di ceneri e di rovine. Sulla colonna di Traiano si vede come le donne dei Dai tormentino i prigionieri romani. [...] Il re [Decebalò] si avviò furtivamente per un sentiero montano, al fine di radunare le schiere sbandate e continuare la lotta sino alla fine, mentre i suoi sudditi più illustri, i pileati, preferirono morire nella capitale che non era più loro. Stretti intorno a un grande vaso di veleno, scelsero la morte in luogo della vita senza libertà<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Op. cit. Codreanu 2017, p. 70.

<sup>68</sup> Cfr. op. cit. Codreanu 2017, p. 88.

<sup>69</sup> Op. cit. Codreanu 2017, p. 81.

In *Il capo di cuib* Codreanu dedica un capitolo alla storia della Legione e dei romeni, attribuendo a questo passato lontano un preciso carattere nazionale: «L'uomo legionario è il naturale portato del sangue e dei nervi di un popolo intero, ha salde radici nella sua tradizione, rami e germogli prodotti dalla sua vita reale. L'uomo legionario nasce dalla lotta»<sup>70</sup>. Far passare il messaggio del legame con la terra e con la propria storia è fondamentale per creare un'intesa all'interno del proprio gruppo: si tratta di un messaggio segreto che solo quel determinato popolo può comprendere. Il passato e l'apparato culturale vengono tecnicizzati e trasformati in un feticcio-cultura, sacrale ed esoterico:

Gli elementi culturali sono per così dire omogeneizzati: in questa pappa, dichiarata preziosa [...] non ci sono più veri contrasti. [...] Il suo veicolo linguistico è composto di luoghi comuni [...] decantati dal parlare letterario. [...] Nasce da roba di valore che viene chiamata il passato, ma che è così storicamente indifferenziata, da poter circolare nel presente. È sfruttabile, ed è generalmente sfruttato, come veicolo dell'ideologia della classe dominante; ma serve a difendere quell'ideologia anche quando non mostra apparenti contenuti ideologici<sup>71</sup>.

Questo linguaggio è formato da gesti, parole spiritualizzate, idee che esigono non-parole, come la “croce vivente” formata dai legionari per i funerali di Moța e Marin o l'icona dell'Arcangelo Michele aureola e scudo. È un linguaggio che si ritrova non solo nel comportamento dei nazisti e dei fascisti, ma anche in quello dei professionisti della cultura. Inoltre, non nasce con la destra europea del Novecento, ma all'interno della cultura borghese, perché matura durante la vicenda dei rapporti con il passato configurati da quella cultura. Il linguaggio delle idee senza parole è anche un linguaggio esoterico: attraverso le parole spiritualizzate e i gesti, nasconde un segreto comunicabile solo attraverso il simbolo, che può essere rappresentato anche da bandiere e stendardi «possibilmente laceri e forati dalle palle nemiche; gagliardetti d'ogni specie furono raccolti nella Mostra della Rivoluzione fascista»<sup>72</sup>. Con “linguaggio esoterico” Jesi non intende il linguaggio dei misteri e dei rituali, ma il tipo di linguaggio usato in una cerchia, che può essere ristretta solo ai pochi eletti, come i legionari della Guardia di Ferro, o a un intero popolo.

I funerali per i legionari deceduti in battaglia danno l'idea di un ritorno a un'età remota dell'attività culturale umana. Codreanu si serviva dei funerali per alimentare la coesione

---

<sup>70</sup> Op. cit. Codreanu 1972, p. 174.

<sup>71</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 163.

<sup>72</sup> Ivi p. 27.

del gruppo e per dimostrare a chi guardava la grande disciplina che vigeva all'interno del movimento. Il rito funebre dei guardisti acquista così la funzione di un rituale che serve a produrre solidarietà sociale e a comunicare idee religiose: le parate nei villaggi e la propaganda dei legionari sono delle performance che incorporano ed esprimono idee in cui si incontra il linguaggio delle idee senza parole. I loro incontri e le riunioni nei *cuiburi* assumono anch'essi un carattere performativo, e si configurano, al pari dei funerali, come dei rituali:

La nozione di performatività è stata esplorata dal filosofo del linguaggio J. L. Austin. Coniò il termine «performativo» per descrivere espressioni come «io prendo questa donna come mia sposa» o «io battezzo questa nave Queen Elizabeth». [...] In questi casi, come Austin nota: “Dire qualcosa significa fare qualcosa”<sup>73</sup>.

Le espressioni performative sono azioni, come per esempio il promettere, il giurare o il maledire qualcuno. Nel momento in cui si promette qualcosa e non si mantiene la promessa, Austin parla di “espressioni infelici”. A teatro però nessuna espressione è felice perché quando i personaggi giurano o scommettono, fingono e niente di quello che dicono succede davvero. È evidente come Austin non apprezzi o non veda il potere che il teatro ha di rendere l'immaginazione concreta, dal momento che quello che prova l'attore sul palco lo prova anche lo spettatore: entrambi piangono, ridono, si arrabbiano insieme. Finché l'attore è sul palco e prende parte alla specifica realtà della messinscena, le sue espressioni performative sono vere:

Il suo regno [della realtà artistica] è intermedio, liminale, transitorio. [...] Il come sei, in effetti, offre uno spazio-tempo in cui le reazioni possono essere reali mentre le azioni che provocano queste reazioni sono finte. [...] Quello in cui le cause afferiscono a un ordine della realtà (che è quello dell'invenzione artistica) mentre gli effetti accadono in un altro ordine, che è quello della risposta emotiva<sup>74</sup>.

La Guardia di Ferro nella realtà del suo spazio-tempo ha utilizzato espressioni felici. La violenza che prometteva veniva messa in atto usando ogni mezzo a propria disposizione; come a teatro, dove l'attore deve e vuole essere guardato, non nascondendo nulla, così anche la Legione si metteva in scena. Agli spettatori (che costituiscono il gruppo in cui circola il “segreto”), cioè al popolo romeno, non veniva taciuto niente. Persino la fondazione del loro giornale *Pământul strămoșesc*, è stata descritta come la prima

---

<sup>73</sup> Cfr. op. cit. Schechner 2018, p. 220.

<sup>74</sup> Ivi, p. 222.

battaglia della Guardia di Ferro, il cui scopo era quello di unire tutti i legionari sparsi per il Paese<sup>75</sup>.

Jesi, nel secondo saggio di *Cultura di destra*, esamina i testi manoscritti di due commemorazioni dedicate a Giosuè Carducci per cogliervi il particolare rapporto con il passato e per portare alla luce gli elementi caratteristici della cultura di destra. L'analisi di Jesi è interessante anche perché dà un perfetto esempio di quello che è il linguaggio delle idee senza parole.<sup>76</sup> Le due commemorazioni risalgono al 1907 e sono state tenute dalla stessa persona: un professore di lettere nella scuola secondaria che poi divenne un funzionario del regime fascista in Italia. La differenza tra le due commemorazioni è che la prima è stata tenuta in pubblico, in un circolo culturale, la seconda in una loggia massonica. Questa differenza per Jesi è importante: «Si possono confrontare ciò che un massone diceva nella cerchia dei suoi Fratelli con le sue dichiarazioni pubbliche sul medesimo argomento, permette di cogliere le due diverse tonalità, il diverso modo di affrontare temi ideologici e culturali»<sup>77</sup>.

Jesi nota come nel primo testo, quello pronunciato in pubblico, il passato è la tradizione culturale dei classici della letteratura italiana. Questo è il passato delle patrie glorie, in cui non importa distinguervi i nomi e le figure storiche. Le differenze poste nel passato sono appiattite in modo che questo divenga una pappa omogeneizzata, digeribile dalla comunità a cui viene presentata. La convinzione è quella di poter entrare in contatto con un passato dichiarato di valore, usando stilemi, locuzioni e luoghi comuni (che poi faranno parte anche della retorica fascista). In questo caso, il linguaggio delle idee senza parole non è esoterico, ma essoterico: chiunque stia ascoltando si riconosce in quel discorso, potrebbe alzarsi e continuare lui stesso perché conosce quel modo di parlare. L'esoterismo emerge se si considera il discorso come rivolto esclusivamente agli italiani: gli stranieri e chi non ha una cultura sufficiente per ritrovarsi in quelle parole ne è escluso. Nella seconda commemorazione, quella esposta nella Loggia massonica, il tono cambia, perché qui il valore esaltato è riconducibile alla libertà dello spirito, e non alle patrie glorie come nella prima. Un'ulteriore differenza riguarda il messaggio che deve essere comunicato: se nella prima era importante dare alla massa un passato in cui riconoscersi, nella seconda non si tratta solo di possedere quel passato, ma di agire e di proporre

---

<sup>75</sup> Cfr. op. cit. Clark 2015, p. 122.

<sup>76</sup> Cfr. op. cit. Jesi 2020, p. 153-163.

<sup>77</sup> Ibidem.

un'azione ai fratelli massoni. L'oratore commemora un Carducci poeta dell'umanità, come se si stesse rivolgendo al mondo intero, invaso da una sorta di «illuminismo internazionalistico, adeguato del resto all'ideologia massonica»<sup>78</sup>. Spiega ai fratelli massoni che nella precedente orazione aveva parlato di un Carducci poeta dell'Italia, perché così voleva l'occasione pubblica.

Nonostante i due discorsi presentino Carducci in modo differente, prima come poeta esclusivamente della patria e nel secondo come poeta dell'umanità, il commemoratore crede fermamente in entrambe le accezioni. All'interno di quel passato, di quella pappa omogeneizzata che viene presentata prima al pubblico, poi alla Loggia massonica, non esiste nessuna differenza:

“Come opportunità voleva” va dunque inteso alla lettera, non come la copertura di una riserva profonda. Tanto l'oratore quanto - è presumibile - i Fratelli che l'ascoltavano, dovevano credere nei valori celebrati sia nella commemorazione pubblica, sia in quella privata. Entrambe le commemorazioni erano a loro parere serie, sincere, diverse solo perché il pubblico e le circostanze erano diverse, ma tali, insomma, da integrarsi a vicenda anziché da contraddirsi<sup>79</sup>.

È evidente in entrambe le orazioni la presenza di un apparato culturale tecnicizzato in vista di uno stesso scopo, dove due ideologie e due linguaggi in apparenza contrastanti vengono ridotti al linguaggio delle idee senza parole, capace di accomunare anche due pensieri opposti.

### 1.1.3 La religione della morte

L'Opera omnia dei testi e dei discorsi scritti e pronunciati da Mussolini è stata raccolta in 36 volumi da Duilio Susmel e dal padre Edoardo, successivamente completata da un altro editore con ulteriori 8 volumi, per un totale di 44. L'Opera omnia viene consultata da Furio Jesi perché presenta un linguaggio legato alla cultura di destra:

L'uomo del fascismo è individuo che è nazione e patria, legge morale che stringe insieme individui e generazioni in una tradizione e in una missione [...] nel dovere una vita superiore libera da limiti di tempo e di spazio: una vita in cui l'individuo, attraverso l'abnegazione di sé, il sacrificio dei suoi interessi particolari, la stessa morte, realizza quell'esistenza tutta spirituale in cui è il suo valore di uomo<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Ivi p. 160.

<sup>79</sup> Ivi p. 161.

<sup>80</sup> B. Mussolini, a cura di E. Susmel et. al., *Opera Omnia di Benito Mussolini*, La Fenice, Firenze, 1961, pp. 117-118.

In questo breve frammento è evidente la presenza del linguaggio delle idee senza parole, insieme a elementi che appartengono a qualcosa di ancora più esoterico e mistico. Il soldato fascista è un soldato pronto a sacrificarsi, a combattere e ad accettare la morte, a cui si deve preparare se sceglie questo nuovo stile di vita italiano. Il tema del sacrificio si incontra più volte all'interno della dottrina fascista, in Italia e non solo. Jesi analizza questa propensione al sacrificio all'interno del fascismo italiano, spagnolo e romeno, parlando di "religione della morte": da un punto di vista politico, questa indica l'uso effettivo della morte, comprendente sia l'uccisione dei nemici sia il sacrificio di sé. La religione della morte, chiamata anche mistica della morte o, in latino, *religio mortis*, viene usata da Jesi per descrivere la religiosità del suo maestro Kerényi, per cui la *religio mortis* non coincide con un'idolatria della morte (o esperienza del divino), ma con un «deliberato servire la vita». Con questo Jesi intende dire che il suo maestro fu sempre estraneo alla *religio mortis* e al carattere funerario (intesi dal punto di vista politico) presente nella cultura tedesca, mentre si fece affascinare dalla cultura borghese non fascista. Anche la mitologia rientra in questo discorso, poiché Kerényi, secondo Jesi, seppe mantenere una distanza, mai eliminabile, con la mitologia che studiava, ricordando sempre che tutta la conoscenza della mitologia derivava dalla letteratura e dalle opere d'arte<sup>81</sup>. La religione della morte rientra nel discorso perché ha permesso a Kerényi di prendere coscienza della distanza: non è possibile studiare il mito genuino perché è distante, coincide con l'esperienza del divino e l'acquiescenza della morte, mentre la mitologia (che non è mito, ma è formata dai materiali mitologici, ovvero i racconti che sono stati tramandati) coincide con la vita, la si può studiare perché è stata tramandata. Per Kerényi la mitologia diventa «il cerchio contro la morte; ma anche: la mitologia è il cerchio che è tale poiché intorno ad esso preme la morte».<sup>82</sup> La mitologia, nel momento in cui riprende il passato e lo modella sul presente, diventa una religione della morte.

Il fascismo in Italia non adopera una radicale mistica della morte, in quanto la sua mitologia funeraria non è egemonica e totalizzante e non viene posta come unico punto di riferimento vero delle norme che obbligano ad agire o a non agire. In Italia si parla più di consumo che di devozione, si tende dunque a usare delle trovate, non veri e propri

---

<sup>81</sup> Cfr. F. Jesi, *Materiali mitologici*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 77, 78

<sup>82</sup> Ivi p. 77.



rituali: «Al tempo di Mussolini il fascismo si è mostrato generalmente tiepido nei confronti della mistica della morte, che pure sembra sottesa alla sua simbologia o al suo kitsch. [...] è piuttosto un armamentario simbolico tale da mettere in circolazione o formalizzare valori che, per dimostrare di possedere il desiderato peso specifico, devono anche gettare ombre cimiteriali»<sup>83</sup>.

Diversamente accade in Spagna, dove il grido: «Viva la muerte!», slogan del generale José Millán Astray y Terreros e del Tercio, va a indicare come il dovere del legionario sia esclusivamente quello di andare incontro alla morte in battaglia. La religione della morte è più sentita e presente rispetto a quanto accade nel fascismo italiano, ma tende ad appiattirsi su un'apologia dell'eroico morir soldato<sup>84</sup>. In Spagna si canta per entusiasmare i soldati; il loro dovere di morire in battaglia si configura come “un'espressione infelice”, direbbe Austin. In Romania, a differenza di Italia e Spagna, con la Guardia di Ferro si incontra una religione della morte autentica, non costituita solamente da parole pronunciate per impressionare ed esaltare i soldati. Sempre secondo Jesi, qui il canto non si riduce a un semplice “cantare da caserma”, ma «assume un accentuato carattere esoterico da confraternita iniziatica»<sup>85</sup>. La morte è spesso presente nei canti dei legionari:

La morte, solo la morte legionaria  
È per noi il più caro regalo!...  
...Se cadiamo colpiti in fronte,  
La morte per il nostro capitano ci è cara<sup>86</sup>.

E ancora nel giuramento che i legionari prestano per far parte del corpo scelto *Moța e Marin*:

Moța e Marin  
Giuro di fronte a Dio,  
di fronte al vostro santo sacrificio  
per Cristo e per la Legione,  
di allontanare da me i miei piaceri terreni,  
di staccarmi dall'amore umano,  
e per la resurrezione della mia stirpe,  
in ogni momento,  
di essere pronto a morire.  
Lo giuro!<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Cfr. op. cit. Jesi 2020, p. 54, 55.

<sup>84</sup> Cfr. op. cit. Jesi 2020, p. 55.

<sup>85</sup> Ivi p. 60.

<sup>86</sup> Op. cit. Guiraud 1969, p. 32.

<sup>87</sup> Op. cit. Codreanu 2017, p. 117.

La Guardia di Ferro nasce sotto il segno della morte e il legionario desidera la morte perché per poter arrivare alla nascita di un uomo nuovo, cioè alla resurrezione dell'uomo romeno, è necessario il sacrificio, e questo possono compierlo solo certi uomini scelti, ovvero chi fa parte dell'élite della Guardia di Ferro. Mentre il legionario spagnolo è votato alla violenza e all'eroismo, senza traccia di cristianesimo e di ascetismo, chi fa parte della Guardia di Ferro è pronto a diventare un martire della propria stirpe, a sacrificarsi in suo nome:

Fra gli stessi legionari romeni si trovano gli intellettuali del tradizionalismo, i profeti e i martiri volontari del ritorno a una cultura e a una religione, in cui il cristianesimo greco ortodosso si mescola con l'esoterismo non cristiano del tardo '800, e [...] il richiamo a rituali "cosmici" di approccio ai "segreti del mondo" si congiungono con l'apologia razzista del genuino uomo romeno, plasmato dal paesaggio della sua terra, e con l'offensiva contro l'usura, contro gli ebrei, contro gli "Occidentali"<sup>88</sup>.

La modernità nega il suo passato e in particolare la religione cristiana. Questo "paradigma della discontinuità" può essere smentito dall'irruzione in alcune culture di elementi archetipici, tradizionali e religiosi, da visioni antiche del mondo<sup>89</sup>. La Legione romena smentisce in questo senso il paradigma, perché faceva parte di una società che lo stesso Cioran definisce come premoderna, che doveva ancora compiere il proprio processo di individuazione<sup>90</sup>. Per l'ideologia della Guardia di Ferro si può parlare di "tradizionalismo moderno", espressione utilizzata da Francesco Germinario a proposito della prospettiva con cui Evola guarda al nazismo: «Il nazismo allora divenne non un modernismo reazionario, bensì un tradizionalismo moderno, ossia la forma storica che assumeva la restaurazione della Tradizione nell'epoca della radicalizzazione di tutti gli effetti deleteri prodotti dallo sviluppo della modernità»<sup>91</sup>. Nonostante venga adoperata per descrivere il pensiero di Evola, la riportiamo a proposito della Guardia di Ferro perché ci sembra pertinente con il riutilizzo della Legione dei principi tradizionali adattati al contesto storico-culturale del periodo interbellico:

Per comprendere la morte legionaria potrebbe essere d'aiuto un altro dettaglio della dottrina: il concetto per cui la stirpe racchiude al suo interno sia i vivi sia i morti [...]. In tale particolare dottrinario è implicita una vera mistica della morte al servizio della stirpe [...]. Quest'idea (presso un popolo che si riconosceva nella morte mioritica, quindi un popolo con una mentalità non evoluta, premoderna [...] come sostiene Cioran)

---

<sup>88</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 61.

<sup>89</sup> G. Damiano *Postfazione in Il capo di cuib*, pp. 133, 134

<sup>90</sup> Op. cit. Petreu 2015, p. 126

<sup>91</sup> Definizione di F. Germinario, in *Razza del sangue, razza dello spirito, Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo*, p. 129

ha prodotto nei giovani legionari un'esaltazione che può essere compresa guardando al destino di Moța [...] oppure alla letteratura [...] che esalta la morte<sup>92</sup>.

Jesi, infatti, si interessa alla manipolazione che Codreanu opera sui materiali mitologici: «Per la Guardia di Ferro l'analisi della tecnicizzazione molto articolata del patrimonio mitologico è ardua e apre prospettive interessanti: da queste periferie, permette di giungere, seguendo i fili, al centro della cultura mitteleuropea dei primi decenni del secolo»<sup>93</sup>. Nell'ideologia della Legione la religione della morte prevede che la stirpe comprenda sia i vivi sia i morti. Gli spiriti di questi ultimi aiutano dall'oltretomba i compagni che vanno in battaglia, da ciò il tema della morte spozalizio, che ritorna anche in alcuni canti dei legionari. La religione della morte della Guardia di Ferro è stata oggetto di studio in alcuni lavori, perché rappresenta un tema singolare, soprattutto per come è stata realizzata. Si è parlato di espressioni felici a proposito della performatività della Legione e sono stati riportati i canti e le descrizioni dei funerali per questo motivo, per dimostrare come la mistica della morte sia stata messa in atto. Furio Jesi, nella sua lettura del fenomeno storico, parte dal riconoscimento della religione della morte e la spiega come una tecnicizzazione, una manipolazione dei materiali folclorici locali, in particolare della ballata di Mastro Manole e di Miorița. L'interpretazione di Furio Jesi, come si vedrà nel seguente paragrafo, è stata molto contestata. Resta interessante però il metodo utilizzato, ovvero la lettura di un fenomeno storico attraverso i prodotti letterari e la tecnicizzazione dei materiali mitologici. A nostro parere, l'analisi e il procedimento portati avanti da Furio Jesi, al di là della correttezza, sono interessanti e aprono punti interrogativi e metodi di lavoro nuovi, in riferimento soprattutto a come il prodotto culturale può essere avvicinato all'analisi storica. Perciò si è deciso di riportare e analizzare al meglio esclusivamente il procedimento, spiegando anche l'interpretazione, ma con a fianco alcune delle critiche mosse successivamente dagli studiosi, in modo da essere il più obiettivi possibile.

---

<sup>92</sup> Op. cit. Petreu 2015, p. 125, 126

<sup>93</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 63

## **1.2 La leggenda di Mastro Manole**

La forma più evidente di rituale messa in atto dalla Guardia di Ferro è il rito funebre, come il funerale organizzato per i due guardisti Moța e Marin, dove è evidente la performatività che caratterizza il movimento legionario. I due legionari si sono sacrificati in nome della Romania e dell'ideologia della Guardia di Ferro. Lo spirito di sacrificio, così forte all'interno della Guardia, ha portato – come mette in luce Furio Jesi - a una manipolazione della ballata di Mastro Manole e di Miorița. È avvenuta dunque una tecnicizzazione: il senso di due ballate è stato travisato e reso vero, trasformato non in una pappa omogeneizzata o in una roba di valore kitsch, bensì in qualcosa di terribile, nonostante non avesse questo significato in origine.

Le pagine di *Cultura di destra* in cui Jesi espone la sua interpretazione possono rappresentare una lettura infelice della cultura romena, dal momento che è dalla manipolazione di queste due ballate che deriverebbe la religione della morte della Guardia di Ferro. Entrambe le ballate hanno una vasta storia di ricezione, che in certi momenti può dare ragione alla lettura di Furio Jesi. Nonostante l'interpretazione di Jesi non soddisfi tutti gli studiosi, ha aperto un acceso dibattito sulla questione e ha permesso di porsi sempre più domande su quello che è accaduto durante il periodo interbellico in Romania. Resta in ogni caso molto interessante il metodo di Jesi, ciò che lo ha portato anche ad utilizzare l'interpretazione della ballata fatta da Mircea Eliade per mettere in luce la mistica della morte. La ballata di Mastro Manole è «il testo folclorico che gode di maggiore celebrità in Romania»<sup>94</sup> e rappresenta una leggenda molto famosa in area balcanica, presente in alcune varianti a seconda della zona cui si guarda. La leggenda è stata studiata da Mircea Eliade e ripresa in opere teatrali, musicali e in poesia, come da Lucian Blaga, Victor Eftimiu e Vasile Alecsandri.

La leggenda narra di dieci mastri muratori che devono costruire un monastero lungo il fiume Argeș (affluente del Danubio). Manole vede un muro e decide che quello sarebbe stato «il luogo del monastero e della memoria»<sup>95</sup>. I dieci mastri iniziano a costruire, ma tutto quello che costruiscono di notte crolla. Manole, in un sogno, viene a sapere che per

---

<sup>94</sup> D. O. Cepraga, L. Renzi et al., *Le nozze del Sole, Canti vecchi e colinde romene*, Carocci, Roma, 2004, p. 79

<sup>95</sup>Ivi p. 84

poter costruire il monastero è necessario un sacrificio, così annuncia ai compagni la sua decisione: la prima moglie o sorella che si fosse avvicinata, sarebbe stata murata viva nelle fondamenta del futuro edificio e ad avvicinarsi per prima è proprio la moglie di Mastro Manole. La ballata, nella versione di Vasile Alecsandri, si ferma a descrivere la sofferenza della donna e di Manole, costretto a sentirla gemere mentre la mura viva.

Il monastero viene terminato e i dieci mastri si vantano del loro successo. Per questo il principe Negru-vodă, mentre i mastri si dedicano alla costruzione di un secondo monastero, toglie loro le scale per lasciarli morire sul tetto. Nessuno dei mastri riesce a salvarsi, mentre Manole, prima di morire, sente la voce della moglie gemere:

Cum o auzea,  
Manea se pierdea,  
ochii-i se-nvelea,  
lume se-ntorcea,  
norii se-nvîrtea  
și de pe grindîș,  
de coperiș,  
mort bietul cădea.  
Iar unde cădea  
Ce se mai făcea?  
O fintînă lină,  
cu apă puțină,  
cu apă sărată  
cu lacrimi udată!

Come la sentiva,  
Manole impazziva,  
gli occhi gli si velavano,  
il mondo si rovesciava,  
le nuvole ruotavano,  
e dalle travi,  
da sopra il tetto,  
ahimè, cadeva morto.  
Là dov'è caduto, cosa si è formato?  
Una fonte quieta,  
di poca acqua,  
d'acqua salata  
di lacrime bagnata!<sup>96</sup>

Nella ballata Jesi vi riconosce la stessa mistica della morte presente nell'ideologia della Guardia di Ferro, l'unico movimento di estrema destra che ha messo in pratica una religione della morte con connotati cristiani e ascetici, votata alla volontà di morire: «si deve uccidere l'avversario politico e l'ebreo che fu deicida nonché assassino o succhia-sangue del popolo romeno, ma si deve anche accogliere la punizione per queste uccisioni (quando catturati) come un'occasione di giusta espiazione»<sup>97</sup>. Seguendo Jesi, Mastro Manole ha sacrificato sua moglie e poi sé stesso per poter dare vita a un edificio, a qualcosa di nuovo, così come Codreanu voleva porre le basi per la costruzione di una nuova Romania.

---

<sup>96</sup> Ivi p. 92

Questa interpretazione, per certi tratti estrema, riprende la lettura di Mircea Eliade, che riporta la ballata al suo valore mitico e vi rivede un antico rituale, secondo cui per poter garantire la durata a una costruzione era necessario un sacrificio:

Niente può durare se non è animato attraverso il sacrificio di un essere vivente; la stessa divinità ha mostrato in quel tempo, quando sono stati fatti i Mondi, che una creazione non può essere compiuta se non attraverso il sacrificio, cioè per mezzo della morte violenta. Solo da ciò che è vivo si può fare una vita ma questa vita non può essere trasmessa che attraverso un sacrificio<sup>98</sup>.

Questa analisi, da cui Jesi riprende la tecnicizzazione da parte dei legionari del mito del sacrificio, deve essere presa alla luce di alcune considerazioni, perché va inserita sotto l'ottica del suo tempo e non necessariamente porta alle conclusioni che dà Jesi.

### 1.2.1 La Miorița

La Miorița viene posta da Furio Jesi sullo stesso piano della ballata di Mastro Manole, poiché in entrambe ritrova il tema dell'erotismo funebre. Furio Jesi si sofferma ad analizzare principalmente la leggenda del Mastro, mentre la Miorița è solo nominata, dato che, secondo lo studioso torinese, il tema della morte-sposalizio presente nella Miorița raggiunge il suo apice in Mastro Manole. Nell'ottica di Jesi, entrambe le ballate rappresentano parte di quei materiali mitologici tecnicizzati e manipolati dalla Legione romana. Nei canti dei guardisti ritorna più volte il tema della morte-sposalizio, che dovrebbe derivare dalle due ballate romene. Il problema però si presenta nella storia di ricezione della Miorița: la ballata non può essere identificata solamente con la versione vulgata del poeta romeno Vasile Alecsandri<sup>99</sup>, dal momento che nella sua versione sono presenti delle tracce evidenti di sue aggiunte, come, nel nostro caso, quella che riguarda il tema della morte-sposalizio: «Un tema ritenuto spesso centrale per l'esegesi del canto, quello delle nozze del pastorello con la morte, è un'aggiunta del poeta. Si tratta di un'evidente incrostazione romantica di cui è responsabile Alecsandri»<sup>100</sup>. Il valore estetico della versione di Alecsandri è indiscutibile, ma dato che l'aggiunta riguarda proprio il tema della morte-sposalizio, sul quale si basa l'interpretazione di Furio Jesi per

---

<sup>98</sup> Op. cit. Eliade, 1990, p. 85.

<sup>99</sup> Il poeta pubblicò la sua versione della Miorița nel 1850 sulla rivista Bucovina. Vd. op. cit. Cepraga 2004, pp. 66-72.

<sup>100</sup>Ivi p. 69.

collegare la ballata ai canti della Guardia di Ferro, questo porta a dei problemi nell'individuazione delle tecnicizzazioni. Alecsandri con l'aggiunta della morte-sposalizio non tiene conto delle comunità rurali, per cui, in tutti i Balcani, le nozze postume servono per compensare il defunto di ciò che non ha avuto prima, è un sostituto rituale di un rito funebre che non poteva essere compiuto. I veri temi centrali del canto popolare della Miorița sono il testamento del pastore e le nozze postume (da non confondere con la morte-sposalizio). Jesi individua nella ballata una tecnicizzazione da parte della Guardia di Ferro probabilmente riferendosi alla vulgata di Vasile Alecsandri: «La morte-sposalizio e le nozze con la morte sono l'elemento centrale di una celebra ballata del folklore romeno, Miorița, in cui il protagonista, un pastore, configura la propria morte come un'unione con la natura»<sup>101</sup>.

La ballata narra di tre pastori con al seguito i rispettivi greggi. Due dei tre pastori decidono di uccidere il terzo per impadronirsi del suo gregge e dei suoi beni. Questa decisione viene rivelata al pastore moldavo da una delle sue pecorelle, ma il pastore, anziché spaventarsi, decide di accettare il suo destino. Chiede così alla pecorella che venga seppellito con i suoi oggetti non nel cimitero, ma nell'ovile, in modo da stare vicino al suo gregge e ai suoi cani. Nella variante di Alecsandri è presente il tema della vecchia madre: il pastore chiede alla pecorella veggente che, se dovesse incontrare sua madre, dovrebbe parlarle non di funerale, ma di matrimonio. Il pastore chieda alla pecorella la sepoltura in un ovile insieme ad alcuni oggetti tipici della vita pastorale perché vuole continuare la sua esistenza in questi oggetti e in questo luogo, desidera «un prolungamento simbolico (cioè rituale) della sua attività»<sup>102</sup>. La speranza di continuare una vita interrotta in modo violento e prematura raggiunge l'apice nel matrimonio, che da sempre rappresenta un completamento della vita.

Questa interpretazione avvicina in modo significativo la Miorița a Mastro Manole, attraverso il tema della morte violenta e della continuazione della vita, in un caso in oggetti rappresentativi e nell'altro in una costruzione. La fama delle due ballate è indiscutibile in buona parte dell'area balcanica, specialmente in Romania, dove sono state riprese in opere letterarie anche come rappresentanze dello spirito nazionale romeno.

---

<sup>101</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 63.

<sup>102</sup> Op. cit. Eliade 1975, p. 216.

Lucian Blaga, filosofo del primo Novecento, vede nella ballata l'orizzonte in cui si è formato lo spirito romeno: si sente risuonare lo spazio del popolo che ha creato quel canto, sottratto dalle contingenze della natura<sup>103</sup>. Viene riproposto cioè l'orizzonte spaziale inconscio, «una realtà psicospirituale più profonda e più efficace di quanto potrebbe mai essere un semplice sentimento»<sup>104</sup>. Secondo Cioran, la ballata, nel suo invito all'accettazione del destino e della morte, rappresenta per la Romania una “maledizione poetica”<sup>105</sup>. Eliade non vi trova rassegnazione, ma accettazione del proprio destino, contro cui non si può combattere come si combatte invece contro i propri nemici. Non è tuttavia possibile ridurre la ballata alla sua preistoria, cioè agli elementi e alle credenze che l'hanno preceduta e che in parte hanno consentito la sua realizzazione<sup>106</sup>. La tecnicizzazione della ballata da parte della Guardia di Ferro, se è avvenuta, può esserci stata solo in base alla vulgata di Alecsandri, non come la rappresentazione di uno spirito inconscio romeno: «L'idea della morte legionaria non è rimasta semplicemente un'idea teorica. In suo nome, i legionari, come i terroristi kamikaze attuali, si sono lasciati uccidere, con la convinzione che il loro sacrificio avrebbe rafforzato l'idea legionaria e l'idea della nazione»<sup>107</sup>.

La religione della morte della Guardia di Ferro, essendo collegata a una spiritualità esasperata, viene ricondotta da Jesi alla manipolazione di prodotti letterari e viene interpretata dallo studioso attraverso essi, pur con i dubbi emersi successivamente da altri studiosi.

### 1.2.2 Il rito del costruire

La ballata di Mastro Manole è stata analizzata da Mircea Eliade in *I riti del costruire: commenti alla leggenda di Mastro Manole*. Essa viene approfondita in tutte le sue varianti balcaniche, ma quella più interessante, a detta di Eliade, risulta essere la variante romena. A differenza delle varianti greche, bulgare e serbe, dove il mastro non perde la vita e ci si sofferma su altri elementi, come su particolari esterni al dramma, le resistenze o la

---

<sup>103</sup> Vd. L. Blaga, trad. it di R. Busetto e M. Cugno, *Trilogia della cultura, lo spazio mioritico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1994.

<sup>104</sup> Ivi p. 54.

<sup>105</sup> Cfr. M. Petreu, *Prefazione in Transfiguration de la Roumanie*, Éditions de l'Herne, Parigi, 2009 p. 32

<sup>106</sup> Cfr. op. cit. Eliade 1975, 219-224.

<sup>107</sup> Op. cit. Petreu 2015, p. 126.



vergona della moglie e il suo amore per il figlio, quella romena presenta come elemento nuovo la morte di Mastro Manole<sup>108</sup>. Per questo particolare presente solo nella ballata romena, essa risulta «superiore non soltanto dal punto di vista dell'equilibrio e dell'espressione artistica ma anche grazie al suo contenuto mitico e metafisico. [...] Il genio popolare romeno ha il merito di aver "riscoperto" il mito centrale in essa implicato»<sup>109</sup>.

Il lavoro esegetico di Eliade ha come scopo quello di capire quale mondo la ballata possa rappresentare, «l'ipotesi, cioè, di un filo diretto che colleghi i valori simbolici e spirituali delle società arcaiche e preistoriche con le culture popolari e le *folk-religions* dell'Europa moderna»<sup>110</sup>. Esiste un legame tra il folclore, i miti e le leggende delle società arcaiche con le società moderne: il modo in cui la Guardia di Ferro ricerca e celebra la morte può portare a pensare che il movimento legionario abbia utilizzato e manipolato la leggenda del Mastro, riattualizzandola. Furio Jesi utilizza la ballata di Mastro Manole, che può essere considerata parte della cultura letteraria romena, per comprendere meglio la Guardia di Ferro e dunque anche la cultura di destra del periodo interbellico. In questo caso, la letteratura diviene uno strumento ermeneutico di grande valore per demitizzare e portare allo scoperto certe manipolazioni mitologiche. L'interpretazione di Eliade viene usata come intermezzo per comprendere al meglio il collegamento tra la ballata e la mistica della morte della Guardia. Jesi, dopo questo procedimento, usa la lettura di Eliade per capire quale legame ci fosse tra lo stesso e la Legione. Questo approfondimento su Eliade ha incontrato molte contestazioni, non fondamentali ai fini del nostro lavoro. Perciò ci si concentrerà sul testo di Eliade e successivamente sulle conclusioni di Furio Jesi.

La leggenda del mastro per Eliade è interessante perché lascia trasparire strutture di una mentalità arcaica, in cui l'uomo pensa sé stesso come immerso in uno spazio-rete dove emerge la *sumpátheia*, ovvero:

la com-partecipazione di affetti e di effetti, che ridondano da un elemento all'altro: universale "con-sentire" delle cose che fanno eco le une alle altre, nel reciproco gioco dell'agire e del patire, perché, se tutto è

---

<sup>108</sup> Cfr., *ivi* p 26, 27: «In tutte le altre versioni, l'azione si conclude con il sacrificio della moglie o con le parole da lei pronunciate o con una riflessione moralistica del narratore [...] La ballata [romena] di Mastro Manole continua, mostrando la sorte del mastro».

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Op. cit.* Cepraga 2020, p. 10.

intrecciato, nessun atto e nessuna sensazione rimane chiusa in sé stessa o circoscritta in un ristretto ambito<sup>111</sup>.

Per l'uomo arcaico nell'universo tutto è connesso, perciò è possibile agire su un oggetto perché questo agisca su un altro, come se ci fosse una non-località. Un'unghia, un capello o una pietra potevano essere simboli di una divinità, la quale si manifestava attraverso il suo contrassegno. Questa *sumpátheia* era presente all'uomo arcaico e si è conservata nei miti, nelle leggende, nei simboli. La leggenda di Mastro Manole porta avanti questo modo di pensare, ma non la si deve considerare solo come la conseguenza di un rituale. Essa è, infatti, creata in un certo orizzonte metafisico:

Il rituale di costruzione ha fatto nascere un numero considerevole di leggende sugli uomini sepolti vivi nelle fondamenta di un palazzo, ponte, fortezza, ecc. Queste leggende [...] si incontrano in molte regioni europee e asiatiche, ma solo nell'Europa sud-orientale sono state all'origine della creazione di ballate, cioè di prodotti letterari autonomi. [...] Il rituale di costruzione è anch'esso una conseguenza teoretica di un mito cosmogonico e di tutta una metafisica arcaica, secondo la quale nulla può durare se non ha un'anima e non è animato<sup>112</sup>.

Il principio cosmologico e l'archetipo alla base delle leggende sul rito di costruzione sono sempre gli stessi: ogni cosa può durare solo quando le si dà un'anima. Mastro Manole accetta ciò che gli viene detto in sogno e sacrifica sua moglie: qui l'origine del gesto non è quello di sacrificare per creare, ma si sacrifica perché lo si è fatto dalla Creazione. Si ripete la stessa azione che ha compiuto Dio per creare l'universo, dando la vita e l'anima della vittima sacrificata alla nuova costruzione. Un particolare interessante della versione romena è che Mastro Manole muore di una morte violenta e solo grazie ad essa può ricongiungersi con la moglie. Anche se il protagonista nella ballata romena è Manole, l'eroe della vicenda invece è la moglie: sia per gli ostacoli che deve affrontare per poter raggiungere Manole sia perché è lei che attraverso una morte violenta dà sicurezza al monastero. Questo sacrificio fa sì che la costruzione possa durare dal momento che la sua anima, da un corpo di carne e sangue, si è trasfigurata in un corpo di pietra, e lì continua a vivere.

La Guardia di Ferro, riprendendo una mentalità arcaica, rispetta in un certo modo questo pensiero. Per dare un esempio, come per i Greci antichi, anche per i legionari era importante il sepolcro dell'eroe, e di conseguenza la sacralità del luogo che ospitava le

---

<sup>111</sup> D. Susanetti, *Il simbolo nell'anima*, Carocci, Roma, 2020 p. 66.

<sup>112</sup> Op. cit. Eliade 1990, p. 17.

reliquie. Veneravano come se fossero stati dei santi Stefano il Grande, Petru Musat, Ioda Vodă il Terribile, principi medievali che nell'Ottocento erano considerati degli eroi. Quando nel 1929 alcuni monaci rifiutarono di far appendere la bandiera legionaria al Monastero Putna, così fu lasciata dai legionari sulla tomba di Stefano il Grande per tre giorni, perché fosse santificata<sup>113</sup>.

### 1.2.3 La lettura di Furio Jesi

Furio Jesi lamenta il fatto che in molte recensioni, all'uscita del *Giornale* di Eliade nel 1977, non sia stato fatto alcun cenno al fascismo dello studioso romeno. La questione è delicata, perché non esistono prove che testimonino l'adesione piena e completa di Eliade alla Guardia di Ferro e all'ideologia antisemitica. Jesi ritiene che Eliade nel *Giornale* voglia rappresentarsi nella condizione degli scrittori tedeschi emigrati, come Thomas Mann (scrittore, tra l'altro, molto caro a Jesi), «e di esibirsi come l'intellettuale che, cacciato dalla brutalità, si “salva” nella dimensione interiore del proprio rapporto con il mito»<sup>114</sup>. Neanche Alfonso Di Nola ha apprezzato l'Eliade che emerge dal *Giornale*, poiché secondo lui emerge un'«autobiografia, singolarmente squallida e piagnucolosa [...] un'abile mistificazione pseudodocumentaria nella quale l'Eliade di tendenze nazifasciste e antisemita cancellava artatamente tutti i suoi precedenti»<sup>115</sup>. La biografia di Eliade è importante per Jesi perché in questo modo si può comprendere meglio il collegamento tra l'interpretazione della leggenda di Mastro Manole e la mistica della morte della Guardia di Ferro:

La tematica del sacrificio umano “di fondazione” [...] sembra collegarsi direttamente alla mistica o religione della morte della Guardia di Ferro: i legionari dovevano morire per fondare ritualmente la “emancipazione della stirpe – donde la loro prospettiva non di vincere o morire, ma di vincere morendo.”<sup>116</sup>.

La Guardia di Ferro, per quanto la sua politica potesse essere performativa e finalizzata solo a ottenere credito nel popolo romeno, credeva davvero nel sacrificio. Moța e Marin sono andati a combattere in Spagna al fianco dei franchisti non per vincere o morire, come

---

<sup>113</sup> Cfr., op. cit. Clark 2015, p. 196.

<sup>114</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 65.

<sup>115</sup> A. Di Nola, *Mircea Eliade tra scienza delle religioni e ideologia “guardista”*, in *Marxismo oggi*, 1989, p. 67.

<sup>116</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 68.

voleva il Tercio spagnolo, ma per vincere morendo. Loro erano pronti a uccidere e a morire pur di dare alla Romania la possibilità della nascita di un uomo nuovo:

Ci siamo chiamati legionari. Noi, servitori di questa bandiera, non ci siamo solennemente impegnati a depredare il paese, non ci siamo solennemente impegnati a guadagnare seguaci a cui permettere di rosicchiare le ossa del paese. [...] Ma ci siamo solennemente impegnati a vincere: a vincere e a compiere le nostre vendette. Siamo pronti al sacrificio, siamo tutti pronti a morire<sup>117</sup>.

Il nemico da sacrificare però non era solo l'avversario politico, ma anche l'ebreo, perché come recita l'impegno solenne che doveva sostenere ciascun legionario: «La Romania è dei Romeni. Ai giudei, la Palestina. Giustizia al Romeno e morte al traditore<sup>118</sup>». Nell'antisemitismo di Codreanu è assente ogni forma di razzismo "biologico"; infatti, dai dogmi hitleriani viene ripresa esclusivamente la denuncia del complotto giudaico della conquista del mondo. La Guardia di Ferro si concentra molto sul suo ruolo rivoluzionario e Codreanu riesce ad avere consenso grazie al cambiamento sociale che voleva portare in Romania, stando dalla parte della popolazione povera e dedita all'agricoltura e contro la minoranza padrona delle terre e votata al commercio<sup>119</sup>. La rivoluzione sociale si concilia con la ricerca dell'uomo nuovo, che deriverà dal sacrificio dei legionari.

Philippe Baillett riporta un articolo di Ion Moța poco prima che partisse per la Spagna: «La nostra azione è una pietra angolare di questa nuova costruzione legionaria che secondo la volontà del destino, sempre la stessa sin dai tempi leggendari di Mastro Manole - ha richiesto che fossimo seppelliti in fondamenta che i secoli non potranno più demolire»<sup>120</sup>. È vero che le parole di Moța si possono spiegare col successo della ballata in ambiente romeno, tuttavia, sono un indizio di come la tecnicizzazione della ballata sia stata possibile. Ancor di più se si prendono in considerazione i *Commenti* di Eliade, il quale fa emergere dalla ballata di Manole un mondo arcaico in cui per creare era necessario dare un'anima attraverso il sacrificio.

L'utilizzo di un prodotto letterario (in questo caso la ballata di Mastro Manole) per demistificare un fenomeno storico quale è stato la Guardia di Ferro è un approccio che Jesi usa anche in altri contesti, come ad esempio con Thomas Mann, attraverso la parodia,

---

<sup>117</sup> Op. cit. Codreanu 2017, p. 103.

<sup>118</sup> Ivi p. 87.

<sup>119</sup> Cfr. G. Vitale, *La svastica e l'Arcangelo, nazionalismo ed antisemitismo in Romania tra le due guerre mondiali*, Il cerchio iniziative editoriali, Rimini, 2000, p. 6.

<sup>120</sup> Citazione riportata da P. Pisi in L. Arcella et al., *Confronto con Mircea Eliade, archetipi mitici e identità storica*, Jaca Book, Milano, 1998, p. 114.

per comprendere meglio il nazismo tedesco. Jesi dopo l'analisi di queste tecnicizzazioni, rivaluta lo stesso Eliade, che viene descritto come fascista e antisemita con contatti con la Legione, dalla quale sarebbe stato ispirato per scrivere i suoi *Commenti*. Dal *Trattato di storia delle religioni*, Jesi recupera un "messaggio segreto", partendo dalla seguente affermazione di Eliade:

Sfoglio oggi il mio Trattato di storia delle religioni [...] mi chiedo se il messaggio segreto del libro sia stato capito, "la teologia" implicata nella storia delle religioni così come viene da me decifrata e interpretata. [...] i miti e le religioni, in tutta la loro varietà, sono il risultato del vuoto lasciato nel mondo per essersi Dio ritirato<sup>121</sup>.

Secondo Jesi, il messaggio segreto di cui parla Eliade nel *Giornale* coincide con la dottrina ebraica. La Qabbalà, infatti, spiega la Creazione di Dio col suo ritiro, intendendolo come esilio e bando. Dio ritirandosi, ha creato uno spazio primordiale, vacante, dove avvenne la Creazione. Se nel *Trattato* Eliade parla del ritirarsi di Dio in termini di storia e psicologia delle religioni, l'annotazione sul messaggio segreto nel *Giornale* fa intuire che il ritiro di Dio vada da interpretarsi come un riferimento alla dottrina ebraica. Se questo è vero, bisogna capire se il messaggio segreto è una riflessione dell'Eliade dopo la guerra, o dell'Eliade fiancheggiatore della Guardia di Ferro. Prendendo per vera la seconda opzione, allora esiste una coincidenza tra l'impianto teologico e mitologico di un gruppo antisemita come quello della Guardia di Ferro e la tradizione mistica ebraica<sup>122</sup>. La dottrina dell'esilio di Dio in sé stesso accentuava la condizione degli ebrei esiliati dopo l'espulsione dalla Spagna, che veniva vista come una ripetizione dell'esilio dalla Palestina. L'antica legge della Torà rappresenta un mondo che deve finire e il Messia, insieme ai suoi seguaci, deve accelerare la sua fine dando l'inizio a un mondo nuovo: «si infrange la vecchia legge così come Dio si ritira in esilio "da sé in sé stesso": ma Dio si ritira affinché possa avere luogo la creazione, il messia infrange la legge affinché possa avvenire l'epifania della nuova legge»<sup>123</sup>. Questo ragionamento serve a Jesi per verificare come, in modo paradossale, le ideologie dei persecutori e dei perseguitati siano coincidenti.

---

<sup>121</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 68. Jesi riporta il passo tratto da M. Eliade, *Giornale*, trad. it di L. Aurigemma, Boringhieri, Torino, p. 230.

<sup>122</sup> Cfr. Jesi 2020, p. 72.

<sup>123</sup> Ivi p. 73.

I legionari della Guardia di Ferro hanno come obiettivo un'impresa spirituale e per compierla sacrificano i nemici e loro stessi (come punizione), andando a costituirsi dopo aver compiuto un omicidio. Il sacrificio umano era accettato per il bene della nazione e dei loro seguaci, anche se andava contro la legge Cristiana<sup>124</sup>. In questa ideologia riecheggia la dottrina ebraica e il messaggio segreto di Eliade: come Dio per la Creazione si è ritirato in sé stesso, così i legionari per l'avvento dell'uomo nuovo sono pronti a eliminare il nemico per fare spazio alla nuova legge, sacrificando anche loro stessi. La scelta dell'icona dell'Arcangelo Michele, secondo la lettura di Jesi, non è un caso: è una scelta fatta in luogo del ritirarsi di Dio. Si agisce allora in nome di una forma sub-divina, per cui i giusti diventano «martiri in quanto colpevoli»<sup>125</sup>. L'ebreo diventa così vittima rituale perché gli ebrei sono stati il popolo eletto, quello più legato a quel Dio che si è ritirato in sé stesso: «L'accelerazione di questo avvento, il suo adempimento, consiste nel colpevole ma testimoniale uccidere come vittime sacrificali coloro che furono per eccellenza gli uomini dell'antico regno»<sup>126</sup>.

Il “messaggio segreto” di cui parla Jesi e la conseguente connessione tra l'ideologia guardista e la mistica ebraica è stata confutata da Roberto Scagno in *Libertà e terrore della storia, con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade*<sup>127</sup>, e anche da Angelini nell'introduzione all'edizione italiana de *Il trattato delle religioni*<sup>128</sup>. Qui Angelini rileva come Furio Jesi abbia dimenticato che in un testo come il *Trattato* è possibile trovare tutto, «e che certamente alcuni di questi temi facevano parte anche della mistica legionaria, ma non per questo esulano dalla storia delle religioni»<sup>129</sup>.

Scagno spiega come il costituirsi dei legionari alle autorità non fosse né un sacrificio né un gesto esemplare, ma «un consapevole affidarsi alla tortura e all'esecuzione sommaria. Tutti questi elementi sembrano a Jesi sufficienti per poter cogliere la “coincidenza” tra il “messaggio segreto” legionario e la dottrina mistica ebraica dell'esilio di Dio in sé stesso»<sup>130</sup>. Ancora, Scagno aggiunge:

---

<sup>124</sup> Cfr., H. Rogger, E. J. Weber, *The European right*, University of California press, Berkeley e Los Angeles, 1965, p. 533.

<sup>125</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 76.

<sup>126</sup> Op. cit., Jesi 2020, p. 77.

<sup>127</sup> Scagno R., a cura di Barbieri A. et al., 2022 *Libertà e terrore della storia, con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 13-47.

<sup>128</sup> Eliade M., a cura di P. Angelini, *Trattato delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

<sup>129</sup> Ivi p. 42.

<sup>130</sup> Op. cit. Scagno 2022, p. 34.

Potremmo respingere senza ulteriore commento l'analisi storiografica dello studioso italiano poiché ci ripugna ogni interpretazione della storia come luogo di scontro di diabolici meccanismi segreti (siano essi esoterici complotti pluto-giudaico-massonici «svelati» dal nazionalsocialismo e dal fascismo, siano quelli cosmopoliti e organizzati a scopo di diversione «smascherati» dallo stalinismo)<sup>131</sup>.

Le contestazioni alla lettura di Jesi sono più di quelle sopra citate, dato che in *Cultura di destra* lo studioso tocca un argomento delicato e molto spinoso. Il “messaggio segreto” e le critiche successive sono state riportate (anche se molto brevemente) solo per dare un breve quadro generale della questione, dal momento che ai fini del nostro lavoro non interessa tanto la lettura del “messaggio segreto” nella storia, quanto il metodo e l'approfondimento dello studioso. Per quanto il “messaggio segreto” sia una lettura estrema e non corretta, l'interpretazione precedente, ovvero lo studio della Guardia di Ferro attraverso i prodotti letterari che lei stessa ha tecnicizzato, apre molti spunti di studio e di metodo.

Furio Jesi è stato uno studioso che ha problematizzato, attraverso la critica letteraria, il linguaggio e le ideologie da esso portate. Aveva la consapevolezza del fatto che le parole vanno sempre verificate e con i suoi testi ha evidenziato la loro non neutralità. Da intellettuale quale è stato, non ha mai rinunciato alla complessità e ha saputo trattare la polisemia della letteratura, indagandola come un campo di forze indocile.

Durante il regime di Ceaușescu in Romania si è tentato di reprimere e cancellare tutti i residui ideologici di estrema destra. Nel 1971, Ceaușescu vuole che gli intellettuali partecipino con più costanza alla militanza ideologica del Partito e che vengano combattute le infiltrazioni borghesi e occidentali, pericolose per i valori nazionali romeni, all'interno della cultura. Sotto Ceaușescu si diffonde il “protocronismo”, movimento inizialmente solo letterario che vede nel passato della storia romena anticipazioni di idee occidentali. A dare successo a questa corrente è Edgar Papu con l'articolo *Romanian Protochronism* sulla rivista culturale *Twentieth Century*. Papu argomenta come certe creazioni letterarie romene abbiano anticipato il dadaismo, il surrealismo e altre correnti occidentali, ma purtroppo queste anticipazioni restano poco conosciute.<sup>132</sup> Il periodo del regime di Ceaușescu abbonda di smascheramenti che finiscono per essere in realtà delle mistificazioni. Per far emergere le manipolazioni avvenute durante il periodo comunista

---

<sup>131</sup> Ivi pp. 34, 35.

<sup>132</sup> Verdery K., *National ideology under socialism, identity and cultural politics in Ceaușescu's Romania*, University of California Press, Los Angeles, 1991, p. 175.

in Romania è possibile utilizzare un metodo di analisi comparabile a quello utilizzato da Furio Jesi, in questo caso partendo però dal teatro, che mette ancora più in evidenza, grazie al suo carattere performativo, elementi dapprima nascosti.

### **1.3 La demistificazione**

Furio Jesi partendo dai prodotti letterari descrive la realtà sociale di un determinato periodo storico. È riuscito nell'operazione tramite le due commemorazioni per Carducci, con i romanzi di Liala, Gotta, Brocchi e Thomas Mann. Ha dimostrato come il testo letterario rifletta la società a cui appartiene e come sia anche in grado di demistificare l'uso manipolatorio dei materiali mitologici, perché al suo interno questi sono più evidenti e più facilmente districabili. Anche il regime di Ceaușescu ha utilizzato il materiale culturale precedente per far passare un messaggio fortemente nazionalistico. Per quanto riguarda il periodo comunista romeno questa tecnicizzazione è molto evidente data la portata dell'azione politica di Ceaușescu, che vede la dichiarata volontà di distaccarsi dai canoni occidentali, per far emergere la vera essenza romena. La letteratura, in questo senso, è stata in prima linea, in essa la nazione ha trovato un'ottima arena per dimostrare i propri valori e per condurre lotte competitive<sup>133</sup>. La letteratura risulta essere il primo campo per identificare le manipolazioni dell'apparato culturale sfruttato dalla politica, poiché non solo la destra, ma anche la sinistra (sfruttando i metodi manipolatori della destra) è riuscita a trasformare il passato in una "pappa omogeneizzata", in "roba di valore indifferenziata".

La performance, ancor più del testo letterario, grazie agli strumenti di cui dispone e che la letteratura non può utilizzare (come il re-enactment) è in grado di demistificare un evento semplicemente portandolo su un palco. Per poter comprendere come la performance teatrale riesca a rivelare le manipolazioni dei materiali mitologici, occorre focalizzarsi sul significato di mito, mitologia e materiali mitologici, nell'accezione che ne dà Furio Jesi, per instaurare così un legame con le arti performative.

---

<sup>133</sup> Cfr. *ivi* p. 167.



### 1.3.1 La macchina mitologica

Lo studio di Jesi sulla mitologia è molto legato alla concezione del mito del suo maestro Károly Kerényi, il cui pensiero viene affrontato in modo approfondito dallo stesso Jesi, soprattutto all'interno di *Materiali Mitologici*<sup>134</sup>, testo pubblicato nel 1977 e che rappresenta una raccolta dei suoi saggi scritti negli anni Settanta. Nel testo la cultura mitteleuropea viene analizzata come una riflessione critica sul mito, in cui l'arte e la letteratura risultano essere dei produttori di materiali mitologici, ovvero di materiali derivanti dal mito, rielaborati dalla politica e tecnicizzati. Partendo dal pensiero di Kerényi, da cui si allontanerà, Jesi studia il mito come una non-sostanza, dal momento che nel suo valore originale non può essere né conosciuto né ricostruito. *Materiali mitologici* è uno dei testi fondamentali per conoscere il pensiero di Jesi perché in questa raccolta mette alla prova il proprio metodo, indagando esemplari scritture mitologiche dell'Europa moderna, come *La montagna incantata*, *il Doktor Faust* e *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann.

Kerényi alla fine degli anni Trenta del Novecento decide che è arrivato il momento di dedicarsi totalmente alla "grande mitologia": non esiste un linguaggio, se non quello mitologico, che possa spiegarla; riguarda la condizione umana ai suoi albori e in essa l'uomo e il mondo sono fusi. La mitologia e la teologia sono studiate insieme. Quando in Italia Enrico Castelli riporta il dibattito iniziato nel 1941 dal teologo Rudolf Bultmann riguardo la "demitologizzazione" del messaggio cristiano, Kerényi aprirà il convegno del 1961 tenuto all'Università di Roma e dimostrerà come il rapporto tra *theos* e *mythos* sia inscindibile, data la natura "mitologica" dell'espressione del divino. Talvolta Kerényi assume una posizione critica nei confronti di Bultmann, osservando che lo studioso non è stato radicale nella «demitologizzazione», in altri casi invece convalida la sua tesi, confermando il carattere non-mitologico dell'evento di Cristo. Per quanto, dunque, la posizione di Kerényi risulti in certi tratti contraddittoria<sup>135</sup>, l'intervento al convegno del 1962 è illuminante riguardo la questione della "demitizzazione", che può essere riconnessa anche al pensiero di Furio Jesi sul medesimo argomento. Kerényi dichiara che

---

<sup>134</sup> F. Jesi, *Materiali mitologici, mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi Editore, Torino, 1979.

<sup>135</sup> Vd, A. Magris, *Carlo Kerényi e la ricerca fenomenologica della religione*, Mursia Editore, Milano 1975 p. 309.

la demitizzazione della visione religiosa greca è avvenuta e che il mito in senso genuino (greco) non potrà mai più essere richiamato in vita:

L'umanità non ha bisogno del mito, ma dell'arte, della poesia, della religione. E la religione è pensabile anche senza il mito. Per questo oso sperare che il bisogno del divino, del theion, che l'umanità effettivamente sente, riesca a trovare ancora una volta una soddisfazione adeguata. Quello che ci manca non è il mito, ma il divino; quello di cui abbiamo bisogno non è una rimitizzazione, per la quale non mi sentirei di lottare, ma una ridivinizzazione del mondo<sup>136</sup>.

Da questo momento Kerényi inizia ad assumere un atteggiamento negativo nei confronti del "mito genuino", ovvero il mito puro, originario. Lo studio dell'aspetto fonetico e semantico gli permette di passare a una ricerca di concretezza storica e di scientificità. Per Kerényi il contenuto di verità nel mito è accessorio, perché il mito è prima di tutto parola; non è un caso se nel dialetto cipriota antico è esistita la variante femminile di mito (*mytha*) col significato di "voce". Se il mito è parola, allora suona con un certo significato solo in un determinato orizzonte linguistico. Ciò significa che il mito assume significati diversi a seconda dell'orizzonte culturale in cui si utilizza e che non esiste, nel suo caso, una sola verità; l'intento di Kerényi era quello di capire che cosa si sente, nell'orizzonte greco, dalla parola *theos*<sup>137</sup>. Il mito per Kerényi è sempre mito dell'uomo, non esiste da solo, tanto che era cauto nell'utilizzare la parola "mito" e prediligeva il termine "mitologia". Furio Jesi prende la stessa posizione, ma in modo più radicale: se Kerényi credeva nell'esistenza di un mito genuino e non tecnicizzato, Jesi pensa che ogni rapporto con il mito genuino sia impossibile e che il mito possa essere solo oggetto di una ricostruzione parziale da parte del mitologo.

La parola "mito" non è sinonimo di "mitologia", dal momento che questa ha in più *lógos*, esatto opposto del mito. La parola "mitologia" «rinvia ad un oggetto "immediatamente dato dalla rappresentazione"»<sup>138</sup>. La mitologia ha per materiale i racconti intorno agli dèi e agli eroi, è un'arte specifica che modella un particolare materiale:

i contenuti che essa indica possono essere presenti [...] non solo in veri e propri racconti o in generale in composizioni di letteratura orale o scritta, ma anche in opere d'arte figurativa come, per esempio, la musica e la danza. Figure e vicende di dèi, di esseri divini e di eroi, possono essere evocate da dipinti, statue, rilievi, o da mimiche, da danze, in cui gli attori, i danzatori, modellano il materiale mitologico: rappresentano i personaggi mitologici e ne ripetono le azioni<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ivi p. 315.

<sup>138</sup> F. Jesi, *Mito*, Milano, Enciclopedia filosofica ISEDI, 1973, p. 11.

<sup>139</sup> Ivi p. 12.

La differenza tra i due termini è fondamentale per Jesi: nonostante il mito non sia una sostanza e non possa essere verificato, da esso derivano i materiali mitologici, ovvero quei racconti mitici che sono raccolti dalle varie mitologie ma di cui non si conosce il racconto originario, che coinciderebbe con il mito. Nella concezione di Jesi i materiali mitologici sono la sostanza visibile del mito, che rappresenta il motore invisibile di una macchina che produce mitologie, la “macchina mitologica: «un congegno che produce epifanie di miti e che nel suo interno, di là delle sue pareti non penetrabili, potrebbe contenere i miti stessi - *il mito* -, ma potrebbe anche essere vuoto»<sup>140</sup>. La macchina mitologica al suo interno contiene ed elabora il mito puro e genuino, che, come un motore, produce i materiali mitologici. La macchina può essere verificata in modo empirico, mentre questo non può accadere per il mito, perché si conoscono solo le sue tecnicizzazioni. Ad esempio, la ballata di Mastro Manole esiste in varie versioni; Eliade ha deciso di basare la sua interpretazione principalmente sulla versione romena, perché include la morte del mastro, che considera come un completamento della leggenda stessa. Sarebbe difficile però risalire alla versione originaria della ballata: questo accade anche per il mito, come se le tante versioni della leggenda del Mastro rappresentassero i materiali mitologici, mentre la ballata originale il mito puro e inconoscibile.

Secondo Kerényi, il mito genuino nasce spontaneamente dall'uomo, il mito tecnicizzato invece viene evocato per seguire determinati scopi, come se il primo fosse una medicina, mentre il secondo veleno. Quando Ceaușescu prese il potere in Romania, venne posto il problema della creazione di un'identità nazionale forte, con lo scopo di conferire più unità al popolo stesso e per dare una certa immagine all'estero. Il “mito romeno” è cambiato più volte nel corso del tempo. Se nel Seicento veniva rivendicata la diretta discendenza dalle legioni dell'Imperatore Traiano, con il vero fine di rivendicare la vicinanza con l'Europa e liberarsi dall'oppressione turca, ungherese o austriaca, col tempo questa discendenza è stata sempre di più messa da parte. Già Lucian Blaga sottolineava come oltre allo spirito latino, i romeni non dovessero dimenticare il loro inconscio spirito tracico-slavo, con molte più possibilità rispetto a quelle date dal temperato e razionale spirito latino<sup>141</sup>. Finché, infine, non si è arrivati al periodo comunista, con cui si è tentato di distaccare sempre di più la Romania dall'Europa Occidentale e dunque anche le origini

---

<sup>140</sup> Ivi p. 105.

<sup>141</sup> Cfr. op. cit. Verdery 1991, pp. 30-49.

romene da quelle latine. Per avvicinare il più possibile il paese all'Unione Sovietica si pensò persino di cancellare la latinità dalla lingua. L'ortografia venne modificata: la *â* venne sostituita dalla *î* in parole come *câine*, *pâine*, *râu* che divennero *cîine*, *pîine*, e *rîu* (per quanto riguarda quest'ultima la scelta è bizzarra, dal momento che l'origine è chiaramente il latino *rivum*). Queste misure simboliche continuarono anche con la presa del potere da parte di Ceaușescu, con cui si arrivò a modificare l'ortografia del nome del paese e dei suoi derivati: al posto di *România* si è imposta la scrittura *Romînia* per distaccarsi sempre di più dalla latinità e successivamente tornare alla scrittura originale<sup>142</sup>. Questo mito delle origini si è modificato col tempo a seconda delle esigenze della classe politica, è avvenuta dunque una tecnicizzazione.

La macchina mitologica in questo caso ha prodotto due diversi miti romeni: uno che mette in risalto l'origine latina, un altro che mette sottolinea l'origine slava, ma non si può sapere quale sia il mito originario che ha prodotto le due mitologie.

Credendo alla macchina, si può anche credere che il mito primitivo esista e sia ciò che mette in moto l'ordigno:

la macchina mitologica è ciò che, funzionando, produce mitologie: «racconti intorno a dèi, esseri divini, eroi e discese nell'Ade». D'altro lato, risulta che la macchina mitologica è ciò che, funzionando, dà tregua parziale alla fame di mito *ens quatenus ens*. Con la sua presenza funzionante, la macchina pone in dubbio questa determinazione ontologica del mito, collocando il mito nel pre-essere, e produce mitologie che non sono neppure esse *entes quatenus entes*, bensì *entes in quanto prodotte dalla macchina*<sup>143</sup>.

Avere la consapevolezza che la macchina mitologica esiste e sapere che cosa sia dà coscienza di come certe credenze e certe mitologie siano state usate con scopi ben precisi. Per cogliere il fatto mitologico bisogna partire dal presupposto che esiste una tensione tra il mito preesistente (cioè il mito primitivo) e il mito esistente (il prodotto della macchina), cioè tra mito e mitologia: «Ogni fatto mitologico è quindi esso stesso presupponimento della propria origine, che è altresì l'origine della macchina»<sup>144</sup>. La macchina mitologica è l'unico elemento esistente che permette un contatto tra mito e mitologia. Questa tensione tra loro produce una commozione, suscitata dalla musica della macchina che

---

<sup>142</sup> Cfr. I. Bulei, a cura di R. Merlo, *Breve storia dei romeni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 168 – 174.

<sup>143</sup> Op. cit. Jesi 1979, p. 112.

<sup>144</sup> Ivi p. 113.

lavora. Tuttavia, oggi la tensione tra mitologia e mito non esiste più, c'è solo silenzio in luogo della musica:

è precisamente un continuare a danzare senza udire più la musica. E forse questo è già implicito nell'udire soltanto la musica della macchina mitologica che funziona, escludendo la visione attraverso le pareti della macchina. Forse la musica del funzionamento della macchina, se la visione è esclusa a priori, è essa stessa un silenzio, durante il quale si continua a danzare<sup>145</sup>.

Con questo Jesi intende dire che oggi mito e mitologia vengono confuse e che non si tenta di comprendere quali siano le manipolazioni. Per quanto riguarda il rapporto tra mito, mitologia e letteratura, partendo dall'assunto che ogni materiale mitologico contiene la propria origine, che è anche l'origine della macchina, le opere letterarie si suddividono in due gruppi: uno in cui il rimando al mito si identifica con l'opera stessa e con le sue modalità organizzative (per esempio la *Teogonia* di Esiodo); nel secondo invece il presupponimento del mito viene condotto in forma negativa, cioè l'autore vuole decantare l'agire mitologico in senso negativo<sup>146</sup>. Il vincolo stretto tra arte e mitologia rende l'opera d'arte nella sua genesi sempre materiata da miti. Per comprendere le tecnicizzazioni del mito è necessario guardare a questo secondo gruppo, a quegli autori letterari che con le loro opere riescono a mettere una distanza tra la manipolazione dei materiali mitologici e il mito, tentando di mostrarla ai lettori, facendo emergere tutte le contraddizioni e gli scopi che sussistono dietro alle tecnicizzazioni.

### 1.3.2 Demitizzazione: parodia e Thomas Mann

Sia Furio Jesi sia Karoly Kerényi si sono occupati, dunque, del mito tecnicizzato, seppure con accezioni e pensieri differenti. Lo scrittore tedesco Thomas Mann, analizzato e apprezzato da entrambi gli studiosi, nei suoi romanzi rivela un procedimento di demitizzazione della realtà attraverso gli strumenti del racconto letterario, con cui riesce a rivelare il mito stesso. Mann diventa anche uno dei tanti argomenti delle lettere che Kerényi e Jesi si cambiarono tra il 1964 e il 1968. Nella lettera del 2 maggio del 1965 Jesi chiede consiglio al suo maestro riguardo l'interpretazione della vicenda spirituale dello scrittore tedesco, che sarà successivamente uno dei fili rossi del testo *Germania*

---

<sup>145</sup> Ivi p. 119.

<sup>146</sup> Ivi p. 113.

*Segreta*<sup>147</sup>: «In particolare la Sua partecipazione alla vicenda spirituale di Thomas Mann mi spinge a consultarLa quale testimone più d'ogni altro sensibile delle gravi implicazioni morali dell'opera del maggiore artista tedesco del XX secolo»<sup>148</sup>.

Nell'introduzione di Jesi al testo di Kerényi *Miti e misteri*<sup>149</sup>, lo studioso torinese evidenzia come il suo maestro non abbia avuto a sua volta dei maestri, senza considerare Thomas Mann, l'unico tra i grandi incitatori di Kerényi chiamato «il grande maestro ermetico», in quanto poeta veggente. Gli strumenti letterari cui si allude sono in particolare la tecnica della citazione, la parodia e l'ironia; attraverso questi strumenti Mann, nell'analisi di critica letteraria di Jesi, riesce a porre una barriera al mito tecnicizzato e a riappropriarsi del mito genuino (per quanto questo sia possibile). La letteratura ha la capacità di svelare il mito perché anche questo è una storia e come la letteratura, rientra sempre nell'arte del raccontare. Il problema sorge se si prende questo dato come assoluta certezza; la letteratura si fornisce un modo per rivelare il mito genuino e le sue tecnicizzazioni, ma bisogna riconoscere anche che i suoi metodi possono essere contrastanti e oscuri. Jesi riconosce in Mann il più grande scrittore mitologo del Novecento. Quando Mann nella sua scrittura diventa solenne o utilizza la parodia, spesso dietro nasconde una citazione, che acquista una certa importanza riguardo al legame tra mito e letteratura perché permette di porre mito una certa distanza. La stessa preistoria della citazione rivela che il suo uso sistematico nella letteratura religiosa ebraica e in quella cristiana serviva come base di verità del discorso apologetico o edificante. La citazione diviene una tecnica amata e molto utilizzata quando la destra europea del Novecento la sfrutta per ricostruire la storia come una somma di eroi, i quali vengono evocati attraverso la citazione per contrapporvi la Storia<sup>150</sup>.

Mann procede all'uso della citazione in modo diverso da come procedono altri autori del Novecento, perché nei suoi romanzi non serve a manipolare i brani storici in modo da dare autorità al romanzo, ma le citazioni aiutano a contrapporre la stessa scrittura alla storia. Il documento storico e la citazione, non vengono presi come elementi credibili a

---

<sup>147</sup> F. Jesi, *Germania Segreta, miti nella cultura tedesca del '900*, Universale economica Feltrinelli, Milano, 1967.

<sup>148</sup> F. Jesi, K. Kerényi, a cura di M. Kerényi, A. Cavalletti, *Demone e mito, carteggio 1965-1968*, Quodlibet, Macerata, 1999, p. 44.

<sup>149</sup> K. Kerényi, introduzione di F. Jesi, *Miti e misteri, la scoperta dei temi mitologici fondamentali, il mito come radice e primo archetipo psichico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017, p. 8.

<sup>150</sup> Op. cit. Jesi 1979, p. 205.

prescindere, servono solo per poter continuare a scrivere. In questo modo Mann demistifica il documento storico e gli eroi rappresentati dalle citazioni, cui si credeva sempre e comunque: sono inseriti nel testo come momento epifanico e contingente. Non servono per accrescere cultura o dare autorevolezza: «Thomas Mann rifiutò la presunta veridicità oggettiva del documento storico e la manipolazione di brani del documento storico che mirasse a sfruttare l'autorità intrinseca di brani di storia»<sup>151</sup>. La citazione serve anche come barriera all'abbandono sentimentale, considerando che Mann scrive romanzi ambientati in un tempo passato in cui l'autore può immergersi attraverso i materiali storici. I suoi personaggi potrebbero ricalcare l'io dell'autore perché su di loro si tinge il tempo dell'eterno presente del mito.

L'ironia è lo strumento che serve per contrapporsi a quelle scienze che l'uomo usa per dimostrare che sta dicendo la verità. L'uso della scienza in Mann si configura come presunzione di possesso di verità e la si può combattere solo attraverso l'ironia, dal momento che la verità non è più un possesso dell'artista. Quest'ultimo, più tenta di possedere la verità, e più si allontana da essa e diventa così «negazione ironica dell'eventualità storica del possesso»<sup>152</sup>. In *Doktor Faust*<sup>153</sup>, romanzo che Jesi analizza in modo sviscerale in più di un suo testo critico, Mann dona al protagonista Adrian una fredda ironia che non gli permettono di appassionarsi a niente. L'oggetto di questa ironia è il germanesimo, ovvero l'apporto della Germania nella cultura europea, a cui Jesi si interessa particolarmente per scoprire le tracce che condurranno alla mitologia nazista e all'antisemitismo. Mann è ammirato da Jesi perché risulta tra gli scrittori che ebbero un atteggiamento polemico nei confronti del germanesimo.

L'ironia può essere uno strumento di difesa contro le sopravvivenze dei miti tecnicizzati. Nel *Doktor Faust* però Adrian usa un'ironia che lo separa dal nazismo, non perché visto come moralmente ingiustificabile, bensì perché la sua altezza intellettuale non gli permette di riconoscersi in un regime fondato sulla morte dell'intelletto. L'ironia per questi motivi realizza una separazione e la costruzione di una barriera dalle tecnicizzazioni del mito, che nel caso di Adrian diviene accettazione del germanesimo come avanzamento dell'uomo nella sua realizzazione. L'ironia permette l'instaurarsi di un rapporto di parodia tra l'artista e il mito (o il passato), cioè un superamento di

---

<sup>151</sup> Ivi p. 207.

<sup>152</sup> Ivi p. 257.

<sup>153</sup> Mann T., trad. it. di Crescenzi L., 2017 *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano.

quest'ultimo, che in Adrian si configura però come un ritorno alle immagini artificiose: «La parodia esercitata da Adrian è la sua risata gelida e demonica: il simbolo dell'orgoglio di chi ha abbandonato le colpe comuni per cadere solitario nell'abisso»<sup>154</sup>. Il problema del personaggio costruito da Mann è questo suo nichilismo che, sebbene sembri inizialmente allontanarlo dalle tecnicizzazioni, in realtà lo riavvicina a esse, nonostante la sua freddezza ironica. La parodia in Mann diventa una protezione, permette di commuoversi senza il rischio di restare annichilito:

Anche la parodia, d'altronde, quando è esercitata da un artista veramente umanista, è rivolta verso il linguaggio degli uomini al fine non di distruggerlo o di dimostrarlo vano, ma di rivelare il distacco fra l'uomo e il dio che è la sola condizione in cui l'uomo può accedere al divino<sup>155</sup>.

Ironia e parodia, come la citazione, possono essere usate sia in senso positivo verso il mito, sia in senso negativo. Ciò che hanno in comune è il potere di creare un muro verso la realtà, la quale può essere così vista in senso distaccato e innocente, permettendo all'uomo di non abbandonarsi alle manipolazioni offerte dalla politica. La letteratura in quanto arte del raccontare, è quella che più può avvicinarsi al mito genuino (senza però toccarlo) e distaccarsi dalla sua tecnicizzazione. La letteratura però non è l'unica arte in grado di riportare l'uomo al mito puro: anche la musica, quando coincide con gli elementi primordiali, senza ha elementi tronfi o smodate sonorità, conduce l'uomo al mito primitivo: «il mito e l'elemento primordiale della natura giungono così [...] ad un'identificazione tale da consentire di riconoscere il mito nei genuini elementi musicali popolari elaborati dall'artista»<sup>156</sup>.

L'arte resta l'ultimo baluardo di salvezza dell'uomo contro le tecnicizzazioni, in quanto capace di generare nell'uomo commozione e dunque un ritorno all'atto primordiale, al prototipo o archetipo, quelle credenze dell'uomo primitivo con cui egli si distingue dall'uomo moderno. Furio Jesi attraverso l'analisi letteraria ha visto come Thomas Mann sia riuscito a costruire delle barriere contro il germanesimo. Attraverso un'analisi dello stesso genere ha demiticizzato la religione della morte della Guardia di Ferro; in entrambi i casi, per arrivare a comprendere l'uso delle tecnicizzazioni del mito da parte della politica è stato usato un prodotto artistico, sia esso una ballata o un romanzo. Il teatro nel

---

<sup>154</sup> Op. cit., Jesi 1967, p. 36.

<sup>155</sup> Ivi p 93.

<sup>156</sup> Ivi p 39.



suo senso performativo, con l'uso della musica, del testo e quindi del racconto e della visione, in virtù anche della sua storia e nascita, è in rapporto stretto, più delle altre arti, col mito e per questo è in grado di mostrare al meglio le tecnicizzazioni esistenti nella storia.

### 1.3.3 Mitologia, mito d'oggi e teatro

Studiare la mitologia significa avvicinarsi necessariamente e soprattutto alla mitologia greca, la quale costituisce un paradigma obbligato per un approccio iniziale a questa materia di studio. Contesto d'elezione in cui figura la mitologia greca è sicuramente la drammaturgia. Teatro e mitologia, fin dalle loro origini, si incrociano dunque nello stesso luogo e si intersecano tra di loro. La tragedia attica è connessa all'idea religiosa degli antichi greci, in particolare al culto di Dioniso, e alla polis che allora era immersa nel suo sogno di grandezza e nella convinta superiorità civile e politica. Quando però Atene perse la guerra del Peloponneso, il genere non riuscì più a rinnovarsi, a differenza di quanto avvenne con la commedia. Questo accadde in virtù del legame profondo tra la tragedia e la politica ateniese, tant'è che la rappresentazione era regolata dalle istituzioni. Queste organizzavano degli agoni tragici che si svolgevano durante le feste in onore di Dioniso, le Grandi Dionisie e le Piccole Dionisie. Dal 419/418 a.C. gli agoni tragici vennero organizzati anche per le feste delle Lenee<sup>157</sup>.

Naturalmente, la tragedia non è un semplice riflesso della politica ateniese o una semplice rimessa in scena del mito:

I tragediografi attualizzavano gli episodi mitici scelti nella prospettiva sociale e politica loro contemporanea, e ricercavano le intime motivazioni etiche e religiose che ne giustificassero la drammatizzazione. [...] l'intento del tragediografo era indagare la condizione dell'uomo e i suoi rapporti con gli dèi, le ragioni etiche del suo agire, le responsabilità e le colpe in vista della definizione di modelli di comportamento e di valori comunitari<sup>158</sup>.

Una caratteristica del mito da mettere in rilievo è la sua impronta visiva, che richiede la presenza di uno spettatore e una conoscenza veicolata dalla visione<sup>159</sup>. Nella sua *Poetica*,

---

<sup>157</sup> Cfr. R. Nicolai, L. E. Rossi, *Lezioni di letteratura greca. Corso integrato 2. L'età classica*, Como, Le Monnier scuola, 2015, pp. 10-17.

<sup>158</sup> Ivi p. 11.

<sup>159</sup> Cfr. op. cit. Sacco 2013, p. 10.

Aristotele parte dal mito per indagare la tragedia, in quanto il mito, essendo una composizione di episodi, può essere studiato come il plot della rappresentazione tragica<sup>160</sup>. Su questa direzione, la drammaturgia greca e il metodo compositivo del teatro contemporaneo trovano un punto in comune nel mito, inteso come un insieme di immagini montate tra di loro e che permettono così di costruire una storia. Viene individuato nel montaggio - il sistema usato anche nel cinema - il meccanismo mitopoietico (nel senso di fabbricatore di storie) che accomuna sia il teatro classico sia il teatro contemporaneo<sup>161</sup>.

Il legame col divino e con la Grecia, l'importanza della visione e del montaggio, fanno in modo che il teatro e il mito siano strettamente connessi e vicini. Il mito ha rappresentato una fonte importante per la drammaturgia del teatro greco e ancora oggi viene sfruttato sul palco in virtù della sua polisemia:

La polisemia del mito è una deduzione, compiuta a partire dalla storia della ricezione, che ha luogo retrospettivamente nei confronti del suo patrimonio fondamentale. Quanto più polisemici sono, tanto più i miti provocano lo sfruttamento completo di ciò che essi «ancora» potrebbero significare – e in tal modo essi aumentano ancora il loro potere di significazione<sup>162</sup>.

Il riutilizzo del mito oggi è agevolato anche dal legame con la visione e l'immagine, soprattutto se si pensa come il pensiero della società degli ultimi due secoli vada sempre di più verso un "pensare per immagini". Il suo fascino consiste nel fatto che viene concepito come una rappresentazione teatrale a cui credere solo temporaneamente. La mitologia diviene scienza che studia il mito quando nella seconda metà dell'Ottocento vengono istituite le prime cattedre di mitologia comparata, storia delle religioni, scienza dei miti. Compito degli studiosi divenne allora spiegare l'irrazionalità presente all'interno della mitologia, i vizi degli dèi, le storie ripugnanti, le metamorfosi. Nella seconda metà dell'Ottocento le discussioni teoriche introno alla mitologia iniziano ad animare il mondo scientifico, portando all'opposizione due scuole: quella di "Mitologia comparata" riunita intorno a Müller e la "Scuola di antropologia" di Tylor<sup>163</sup>. L'obiettivo di entrambi è stato quello di capire perché i racconti mitici contengano tanti elementi irrazionali, con lo scopo

---

<sup>160</sup>Cfr. D. Susanetti, *Favole antiche, mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci editore, Roma, 2005, p. 21.

<sup>161</sup> Cfr. op. cit., Sacco 2013, p. 9.

<sup>162</sup> H. Blumenberg, trad. it. di G. Leghissa, *Il futuro del mito*, Edizioni Medusa, Milano, 2002, p. 144.

<sup>163</sup> Cfr. M. Detienne, trad. it. di F. Cuniberto, *L'invenzione della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 20.

di risolvere il problema di salute pubblica. Müller spiega il problema dell'irrazionalità con la linguistica: in un primo momento l'umanità resta attaccata al significato primitivo delle parole, mentre successivamente si designano certi fenomeni, come quelli naturali, con termini diversi ed è così che nasce il linguaggio mitico:

I nomi delle forze naturali si trasformano in nomi propri. "il cielo piove" diventa "Zeus fa cadere la pioggia". La lingua perde la sua trasparenza: il significato etimologico di Zeus come "cielo luminoso" s'indebolisce fino a eclissarsi del tutto. È un oblio fatale. Gli uomini non sanno più che il linguaggio, con i suoi "verbi sostantivi" e la sua ricchezza di immagini", parla più di quanto non dica in realtà, e che è appesantito da un "surplus di significato"<sup>164</sup>.

La visione di Müller, dal momento che spiega la mitologia come una semplice degenerazione del linguaggio, viene rigettata dalla Scuola di antropologia che reputa il modello proposto come eccessivo, «una medicina troppo robusta: l'operazione nasceva da una terapia troppo brutale, poiché l'intera mitologia scompariva, dissolvendosi tra le nebbie create dalle parole»<sup>165</sup>. Tylor e la Scuola di antropologia spiegano invece che la mitologia è un prodotto nato nella fase primordiale dello spirito umano, simile all'età infantile. In questo momento della storia, agiscono due fattori che rendono possibile il mito: la natura concepita come entità vivente e l'influenza tirannica del linguaggio sullo spirito umano. La loro tesi inoltre avrebbe potuto avere un riscontro diretto, confrontando i racconti della Grecia con la mitologia dei selvaggi, i popoli che vivevano allo stadio primitivo, ovvero nella loro fase mitopoietica, nelle Americhe e in Africa<sup>166</sup>. I prodotti più eccentrici trovarono quindi una spiegazione: nati in una fase di sviluppo sociale e intellettuale primitiva, in cui i fatti per noi irrazionali sono accolti come normali, quando la civiltà evolve gli stessi racconti vengono appresi come superstizioni.

Diventa impellente dover distinguere la mitologia dalla religione, poiché Müller, con la sua teoria, aveva spogliato i greci della loro mitologia e quindi, si pensava, anche della loro religione. Questo progetto non rimane ancorato all'Ottocento, ma diventa un problema anche per Kerényi e Jesi. Lo studioso ungherese durante il convegno organizzato a Roma nel 1961 ricorda come già Platone all'interno della Repubblica distinguesse la mitologia dalla teologia: era necessario che i giovani si dedicassero non ai racconti assurdi dei *mythopoiói*, ma alla divinità per come è realmente. Analizzando

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 22.

<sup>165</sup> Ivi p. 23.

<sup>166</sup> Ivi p. 25.

l'etimologia dei due termini, *legein* unito a *mythos* va a indicare l'atto del raccontare, mentre con *theos* ha significato di dottrina. Inoltre, fatto ancor più importante, l'educazione greca viene demitologizzata nel momento in cui si decide di dedicarsi alla dottrina della divinità<sup>167</sup>.

Si ritorna così alla macchina mitologica di Furio Jesi: probabilmente la mitologia resta un luogo nomade perché conoscere il mito genuino non è possibile, si possono indagare esclusivamente i materiali espulsi dalla macchina. La mitologia può essere studiata solo dal suo stadio di ricezione, guardando a ciò che è giunto fino a noi e non quello da cui si è partiti. Studiando il fondamento, inteso come ciò che è rimasto nel prodotto finale, è possibile indagare la fortuna e lo sfruttamento del mito, soffermandosi in particolare sul "come" si giunge all'esito finale e non sul "cosa"<sup>168</sup>.

Definire il mito significa prendere in considerazione sia la mitologia così come la pensavano i greci, con i loro eroi e gli dèi; ci si può riferire al mito sull'origine di città, di popoli (come il mito di Venezia o dei Daci); oppure si può intendere il mito come l'abuso della realtà da parte della società d'oggi, che si serve del mito per far passare un determinato messaggio. Questo è possibile perché il mito è una parola, perciò, «può essere mito tutto ciò che subisce le leggi del discorso»<sup>169</sup>. L'analisi del mito di Roland Barthes nella sua raccolta di saggi *Mito d'oggi* è particolarmente interessante ai fini del nostro discorso. Secondo Barthes tutto può essere mito, perché il mito è parola, perciò, tutto quello che rientra nel discorso può subire la deformazione attuata dal mito, il quale fa passare per vera una causalità che in realtà è falsa. Più che di mito, seguendo lo studio di Jesi, noi qui parleremmo di manipolazione del mito, ma lo studio di Barthes è interessante perché spiega il motivo per cui ci si fa ingannare dalle manipolazioni. La manipolazione del mito non si mostra come tecnicizzazione, nonostante in realtà essa sia evidente, nel senso che, se la manipolazione venisse letta all'istante, emergerebbe il movente e quindi tutta la manipolazione sarebbe screditata. Così come, al contrario, se il mito manipolato fosse nascosto, si rimarrebbe fermi al significato più banale e non si verrebbe ingannati neanche in questo caso. La tecnicizzazione invece viene creduta, e passa un messaggio ambiguo, perché il lettore vede un processo causale e «il mito viene letto come un sistema

---

<sup>167</sup> Cfr. op. cit. Magris 1975, p. 306.

<sup>168</sup> Cfr. op. cit. Susanetti 2005 pp. 20, 21.

<sup>169</sup> R. Barthes, trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi editore, 1974, p. 191.

fattuale mentre è solo un sistema semiologico»<sup>170</sup>. Qui ci si trova davanti a un mito diverso da come potevano intenderlo Kerényi e Jesi. *Il mito d'oggi* è per Barthes un semplice sistema semiologico che manipola il significato delle frasi, dei concetti, per far passare determinati messaggi. Il mito sfrutta la storia per renderla qualcosa di naturale, come accade nel teatro borghese, dove prende corpo il “mito della trovata”, utilizzato ancora oggi nel teatro contemporaneo. Questo mito consiste nel tentare, con ogni strumento possibile, di sorprendere lo spettatore per mezzo di trovate inutili. Barthes racconta come durante una rappresentazione della *Locandiera* di Goldoni, il regista abbia deciso di far calare i mobili dal soffitto e di come tutti gli spettatori siano rimasti meravigliati e sorpresi da questa scelta scenografica: «poiché il modernismo e l'avanguardia ci hanno saturati di quei cambiamenti a vista in cui qualche servo – suprema audacia – si fa avanti a disporre tre sedie e una poltrona sotto il naso degli spettatori, si è fatto ricorso all'ultimo spazio libero, il soffitto»<sup>171</sup>. La trovata serve per conferire allo spettacolo la cauzione di “stile” ed evitare di affrontare il contenuto sociale o storico dell'opera, che viene mistificata nel momento in cui si toglie la carica al «sovvertimento dei rapporti civili»<sup>172</sup>. Lo stile diventa una tecnica d'evasione, trasmessa dal teatro borghese al teatro contemporaneo: il mito ha usato la storia della trovata rendendola naturale. Chi si occupa di mitologia decide allora di liberare il presente dal passato, ma senza agire, sceglie dunque di parlare del mito e tenta di svelarlo:

In un certo senso il mitologo è escluso dalla storia, quella storia in nome della quale pretende di agire. La distruzione che porta nel linguaggio collettivo è, per lui, assoluta, riempie fino all'orlo il suo compito: egli deve viverlo senza speranza di ritorno. [...] Il mitologo ha forti dubbi sulla possibilità che le verità di domani siano l'esatto inverso delle verità di oggi. [...] Un'ultima esclusione minaccia il mitologo: egli rischia continuamente di far dileguare il reale che pretende di proteggere<sup>173</sup>.

Per non perdere l'attacco col reale, ci si può difendere dalle tecnicizzazioni del mito non mistificando a propria volta, come pensava Barthes, ma usando gli strumenti che offrono le varie arti: come dimostra Jesi, le arti quali la letteratura, la musica e il teatro, sfruttando i propri strumenti, riescono a porre distanza dalle tecnicizzazioni. Mann attraverso la parodia è riuscita a erigere un muro dalla mitologia del germanesimo e così il lettore,

---

<sup>170</sup>Ivi p. 212.

<sup>171</sup> Ivi pp. 106.

<sup>172</sup> Ivi p. 107.

<sup>173</sup> Ivi pp. 236, 237.

quando legge che il personaggio fa parte della storia ed è testimone della rievocazione, è portato a credere di più alla distanza inserita.

L'analisi della parola mitologia, del suo contenuto e del suo significato serve per poter interrogare al meglio il rapporto esistente tra mito, teatro e storia. Questi tre termini, i cui oggetti sono restii a una definizione, si intersecano all'interno delle rappresentazioni teatrali nella seconda metà del Novecento, «fino all'esito del “teatro immagine” e “teatro postdrammatico” dagli anni '70 a oggi»<sup>174</sup>. Il meccanismo del montaggio viene applicato nel “pensare per immagini” e ha la sua forma più matura, ovviamente, nella fotografia e successivamente nel cinema. Il montaggio, essendo una giustapposizione simultanea di immagini eterogenee, destruttura la temporalità cronologica della storia in luogo di una temporalità anacronistica, che è la stessa usata dal mito. Mito e storia in questo senso si contrappongono, poiché la seconda ha scardinato come narrazione il mito, il quale però a sua volta, dal Novecento fino a oggi, ha liberato «il passato dall'oggettività e datità dello storicismo per metterlo in polarità dialettica con il presente; per questo si registra diffusamente nel Novecento il ritorno all'uso dell'antica idea di genealogia»<sup>175</sup>.

Sin dal primo Novecento, da Antonin Artaud e Bertolt Brecht, la tradizione occidentale ha visto nella performance teatrale la sede privilegiata per questa crasi tra mito e storia: Artaud attraverso il recupero della funzione mitica del teatro e Brecht per mezzo della dialettica storica, hanno recuperato l'*inventio*, la *poiesis* e hanno opposto il principio creativo alla riproduzione (che grava sul teatro dalla condanna platonica dell'arte)<sup>176</sup>. La performance teatrale di oggi, dunque, è la forma artistica più adatta a interrogare la storia e a smascherare le tecnicizzazioni del mito, usando i suoi stessi oggetti, l'intreccio e la vista (che risultano anche i due segni più importanti della tragedia greca secondo Aristotele). Nel teatro contemporaneo di oggi, Milo Rau risulta essere uno dei registi teatrali che nelle sue produzioni usa al meglio questi principi.

---

<sup>174</sup> Op. cit., Sacco 2013 p. 14.

<sup>175</sup> Ivi, p. 13.

<sup>176</sup> Ivi, p. 14.

## CAPITOLO SECONDO

### IL TEATRO CONTEMPORANEO TRA MILO RAU E IL RE-ENACTMENT

#### 1.1 Il teatro postdrammatico

Gli studi teatrali hanno rilevato come «teatro e dramma sono stati e continuano a essere in un rapporto di tesa contraddizione»<sup>177</sup>, poiché il dramma per molto tempo è prevalso sulla performance teatrale, divenendo l'elemento più importante a scapito della performance stessa. Questa è stata ridotta al solo significato del testo con l'esclusione di tutte le altre componenti che contribuiscono a realizzare una performance. A seconda del suo rapporto con il testo, il teatro può essere definito in tre modi: predrammatico, drammatico e postdrammatico.

Il teatro predrammatico coincide con il teatro greco antico, in cui il testo veniva prodotto attraverso il meccanismo mitopoietico del montaggio. Con questo termine si indica il sistema che viene utilizzato anche nel cinema, cioè quella selezione di immagini legate tra di loro per giustapposizione, dove ciascuna rimanda a quella successiva, come se fossero dei frammenti di una storia che può essere capita solo guardando queste immagini in successione. Teatro antico e cinema usano lo stesso sistema di narrazione perché nel teatro greco la tragedia viene scritta partendo dal mito, che, come ricorda Furio Jesi, è immagine e visione:

È la storicità paradossale delle culture in cui il passato anticipa e consacra, fa vero, il presente. Quando simile temperie è perduta, solo il sopravvivere dell'esperienza creativa della dimensione visionaria della mitologia permette di attribuire al mythos realtà efficiente, di là dai limiti e dalle angosciose ripugnanze della logica<sup>178</sup>.

Il mito ha un carattere «eminentemente visivo, che implica la referenza dello spettatore e una conoscenza profondamente veicolata dalla visione»<sup>179</sup>. Questo meccanismo compositivo accomuna teatro classico e cinema perché si oppone all'articolazione logica

---

<sup>177</sup> Op. cit. Lehmann 2019, p. 51.

<sup>178</sup> Op. cit. Jesi 1973, p. 21.

<sup>179</sup> Op. cit. Sacco 2013, p. 10.

e discorsiva che è stata invece dominante nella società moderna, in particolare durante il Settecento con il pensiero illuminista. Il teatro greco nasce all'interno di una società antica dove il pensiero è prelogico, mentre il cinema acquista il suo maggior successo quando il mito torna nel Novecento «attraverso la crisi del soggetto separato dal mondo»<sup>180</sup>. Il montaggio è il paradigma che viene prima e dopo il pensiero metafisico:

Il pensiero morfologico offre un codice di lettura delle immagini, una conoscenza intuitiva, veicolata dalla visione, dove il rapporto tra particolare e universale, singolare e molteplice ha la medesima articolazione riscontrabile nel pensiero mitico cosmologico: il particolare e il molteplice non sono ricondotti all'unità trascendentale affermata dalla metafisica dualistica del pensiero moderno.<sup>181</sup>

Il montaggio accomuna il teatro predrammatico anche con il teatro postdrammatico, perché alla base vige lo stesso principio regolativo<sup>182</sup>. Il teatro postdrammatico nasce nel secondo Novecento in seguito alle ricerche condotte da Antonin Artaud e da Bertolt Brecht, riprese infine dalle avanguardie americane dagli anni Sessanta in poi:

L'aggettivo postdrammatico connota un teatro che si spinge a operare oltre il dramma, in un'epoca che si colloca dopo la validità del paradigma drammatico. [...] Dopo il dramma significa che questo in quanto struttura [...] continua a vivere nel teatro 'normale', nell'attesa di una grande parte del pubblico, come presupposto delle molte tipologie di rappresentazione, come norma drammaturgica quasi automatizzata.<sup>183</sup>

Il teatro drammatico domina il periodo che va dal Rinascimento fino alla seconda metà del Novecento, quando il testo drammaturgico occupa un ruolo di predominanza, in quanto unico elemento in grado di portare sul palco senso e verità. Nonostante la presenza di musica, danza e grandi attori, il testo resta sempre la parte più importante quando si porta in scena uno spettacolo: «Nel teatro dell'età moderna la messinscena era sostanzialmente declamazione e illustrazione del dramma scritto. Anche in presenza o con la prevalenza di interventi di musica e danza, il testo restava determinante, come portatore della totalità di un immaginario narrativo e mentale»<sup>184</sup>. Teatro e letteratura drammatica sembravano sinonimi, perché parlare di teatro significava innanzitutto parlare del testo e dei suoi significati. Questa continua ricerca di senso è stata letta da alcuni critici, tra cui spicca Roland Barthes, come un residuo della società piccolo-borghese, che

---

<sup>180</sup> Ivi p. 12.

<sup>181</sup> Ibidem.

<sup>182</sup> Cfr. ivi p. 15.

<sup>183</sup> Op. cit. Lehmann 2019, p. 22.

<sup>184</sup> Ivi p. 19.



spesso tenta di stabilire «un'equivalenza semplice tra ciò che si vede e ciò che è»<sup>185</sup>. Se uno spettacolo sembra immotivato, entra in azione la simbologia per scongiurare l'inabituale, perché quando un'opera vuole dire qualcosa, allora è meno pericolosa<sup>186</sup>. Questa incessante ricerca di senso a teatro deriva anche da un'abitudine derivata dal testo drammatico, che rappresentando la chiave di volta per comprendere lo spettacolo, veniva considerato l'oggetto di studio più importante, nonostante una messinscena potesse anche racchiudere il vero messaggio dell'opera in un oggetto di scena<sup>187</sup> o in una canzone.

La letteratura teatrale occupò sempre un posto fondamentale non solo per le messinscene, ma anche per gli stessi studi sul teatro e non essendo mai stata messa in discussione, contribuì a dare minore importanza agli altri strumenti non letterari, percepiti per questo come secondari e puramente funzionali, fatto che contribuì a mettere da parte gli studi sui balletti, le feste del Rinascimento e gli spettacoli. Dal 1880 il teatro drammatico inizia a entrare in crisi ed emergono numerosi tentativi di affermare l'autonomia degli elementi ritenuti secondari. Si inizia perciò a dare maggior peso non più al testo, ma all'azione scenica e a tutte le componenti che costituiscono potenzialmente una messinscena teatrale. Il distacco dal dramma però è difficile e lento, dal momento che il testo ha introdotto delle «essenziali implicazioni epistemologiche e sociali: l'obiettiva importanza dell'eroe, dell'individuo; la possibilità di rappresentare la realtà umana attraverso il linguaggio e precisamente attraverso la forma del dialogo scenico»<sup>188</sup>. Con la crisi del dramma, ci si interroga sempre di più sull'effettiva inconciliabilità tra teatro e testo e inizia una fase che può essere definita la “riteatralizzazione” del teatro: «La concentrazione sulla teatralità rispetto alla componente letteraria, alla riproduzione del mondo fotografica o filmica [...] è sintomatica delle avanguardie storiche»<sup>189</sup>. Se nell'età moderna il testo sovrasta tutte le altre componenti, con la nascita del cinema la performance non considera più il testo come elemento primario per la sua riproduzione. Il cinema, infatti, da un lato ha avuto un effetto nocivo per il teatro, in quanto ha assunto e perfezionato ciò che il teatro ha di specifico, la rappresentazione di persone in azione e in movimento; d'altra parte, però, il cinema ha avuto anche un effetto benefico, perché ha

---

<sup>185</sup> Op. cit. Barthes 1974, p. 83.

<sup>186</sup> Cfr. ibidem.

<sup>187</sup> Un esempio efficace è l'opera teatrale *Il ping-pong* di Arthur Adamov, descritta nell'opera citata di Roland Barthes *Miti d'oggi*.

<sup>188</sup> Op. cit. Lehmann 2019, p. 53.

<sup>189</sup> Ivi p. 56.

fatto nascere la domanda su che cosa il teatro abbia di inconfondibile e irrinunciabile. Con la nascita del cinema, è sorta per il teatro quella logica «per cui l'apparizione di un nuovo mezzo di formazione e di rappresentazione del mondo porta in modo quasi automatico a interrogarsi sulla specificità della forma artistica che viene considerata vecchia»<sup>190</sup>. Viene riconosciuta così come differenza specifica del teatro la rappresentazione dal vivo: il cinema manda le sue proiezioni attraverso una macchina, mentre il teatro intercetta la risposta emotiva del pubblico. Si creano nuovi modi di rappresentazione ed è da questo momento in poi che entra in scena il principio del montaggio:

Se gli aspetti verbali e corporei che in precedenza in teatro erano 'incollati' si separano, rappresentazione dei ruoli e discorso al pubblico vengono trattati come due realtà distinte, e spazio sonoro e spazio fisico si staccano, allora a partire da questo processo che autonomizza i vari livelli, si producono varie occasioni di rappresentazione<sup>191</sup>.

Nel teatro degli attori, quindi nel teatro moderno e drammatico, l'attore gestiva la messa in scena del testo ed esclusivamente sulla sua performance veniva basata la buona riuscita di uno spettacolo. Anche il teatro d'oggi ha portato con sé alcuni miti di questo teatro, ormai considerato datato, dove l'attore è chiamato a immedesimarsi con tutto sé stesso nel suo personaggio:

L'attore, «divorato» dal suo personaggio, deve apparire infiammato da un vero incendio di passione. Bisogna a tutti i costi «bollire», cioè bruciare ed espandersi a un tempo. [...] In un nuovo lavoro (che ha avuto un premio), i due protagonisti maschili si sono profusi in liquidi d'ogni specie, lacrime, sudore, saliva. [...] Naturalmente la combustione dell'attore si orna di giustificazioni spiritualistiche: l'attore si dà al demone del teatro, si sacrifica, si lascia divorare dal suo personaggio [...] Io non credo che nessun pubblico piccolo-borghese resista a un «sacrificio» così evidente, e sono convinto che un attore che sa piangere o sudare sulla scena è sempre sicuro di averla vinta: l'evidenza del suo travaglio sospende ogni ulteriore giudizio<sup>192</sup>.

È difficile applicare questo tipo di recitazione al teatro postdrammatico, poiché nel teatro postmoderno l'immedesimazione che veniva richiesta nell'Ottocento non si concilia più con le nuove esigenze artistiche. Il teatro degli attori si oppone anche al teatro di regia, che non a caso nasce nella fase in cui l'opera teatrale si distacca dal testo; esiste una correlazione stretta tra questi due fenomeni: «L'autonomizzazione del teatro e con essa

---

<sup>190</sup> Ivi p. 55.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Op. cit. Barthes 1962, pp. 101, 102.

la crescente importanza della regia è evidentemente incontestabile. [...] Il teatro di regia è senza dubbio una premessa per il dispositivo postdrammatico [...] ma anche il teatro drammatico può essere ampiamente teatro di regia»<sup>193</sup>. Quando il teatro si libera dalle catene del testo ha l'occasione di poter sfruttare tutte le sue potenzialità: la danza, il funambolismo, la forza della voce, il fisico dell'attore, le lingue, la lotta, il pubblico.

### 2.1.1 Antonin Artaud, il teatro tragico e mitico

Antonin Artaud, drammaturgo, regista e saggista teatrale francese del primo Novecento, nei suoi studi ha portato avanti una ricerca nel campo del teatro che ha aperto sfondi nuovi e inesplorati: l'idea del teatro della crudeltà, con cui Artaud tenta di ridurre il teatro a semplice intrattenimento, eliminando i tratti non essenziali; o l'ammirazione per il teatro balinese, in cui ritrova l'idea di un teatro puro, dove sono eliminate le parole, sostituite da gesti e voci basati sul simbolo. Inoltre, Artaud è stato il primo a mettere in risalto le potenzialità della performance teatrale perché questa si liberasse dal testo e sfruttasse tutti gli strumenti a sua disposizione: la danza, il funambolismo, la forza della voce, il fisico dell'attore, le lingue, la lotta, il pubblico. Nonostante questa idea di teatro, Artaud non pensa che il testo debba essere cancellato, ma solo ridimensionato e portato al livello di tutte le altre componenti. Secondo Artaud, il teatro può sfruttare molteplici linguaggi artistici, ma a causa del dominio del dramma si è ritrovato immerso in un solo linguaggio, quello del testo, come restando in una zona di comfort, con il risultato di venirne limitato: «Il teatro, che non si fissa nel linguaggio e nelle false ombre, distrugge di fatto le false ombre, ma prepara la strada a un'altra nascita di ombre, attorno alle quali s'aggrega il vero spettacolo della vita»<sup>194</sup>.

Pubblicato nel 1938, *Il teatro e il suo doppio* è una raccolta di saggi in cui Artaud spiega come il teatro debba essere soprattutto un'esperienza sensoriale dello spettatore, muovendo critiche contro l'identificazione dell'opera teatrale con l'opera letteraria. Le immagini che usa Artaud per descrivere la potenza del teatro sono utili per comprendere come le avanguardie e il teatro postmoderno sfrutteranno entrambi la performance per

---

<sup>193</sup> Op. cit. Lehmann 2019, p. 56.

<sup>194</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio e il teatro di Séraphin*, trad. it. di G. Rocca, Roma, Dino Audino Editore, 2019, p. 19.

liberarsi del predominio del testo. Alcune considerazioni di Artaud appaiono in certi punti brusche e complicate, sia a causa della sua scrittura, che presenta tic, grovigli in cui Artaud si è imbrigliato da solo e frasi che si accumulano con spigoli e dissonanze<sup>195</sup>, sia perché le sue proposte sul teatro sono poco concrete, apparendo quasi utopistiche<sup>196</sup>. Con ciò si intende dire che per quanto Artaud proponga delle soluzioni per rivoluzionare il teatro liberandolo dal giogo del testo, quelle stesse soluzioni sono inattuabili, almeno per il teatro occidentale. Si propone un esempio: Artaud, per il suo teatro del futuro, immagina un'abolizione di sala e scena per creare uno spazio unico, in cui venga ristabilita una comunicazione diretta tra pubblico e spettacolo, tra spettatore e attore; immagina il pubblico seduto al centro, su sedie girevoli, perché possa seguire lo spettacolo che si svolgerà attorno a lui; alle luci affida il compito di comunicare al pubblico le impressioni fisiche e atmosferiche: «Con l'entrata in gioco di una funzione specifica della luce sullo spirito, si devono ricreare effetti luminosi vibranti, nuove modalità per diffondere le luci in onde o in coltri o come una raffica di frecce e di fuoco»<sup>197</sup>. Queste considerazioni, per quanto suggestive, sono difficilmente realizzabili, come nota Giuliano Zincone nella postfazione al *Teatro e il suo doppio* pubblicato da Dino Audino Editore: «Vedete: una sedia che cigola. Gli spettatori saranno costretti a seguire l'azione turbinante sulle loro teste (conosciamo la frenesia motoria di Artaud) cigolando e girando di continuo. Non mi pare funzionale tutto questo»<sup>198</sup>. Il teatro che concepisce Artaud è spirituale, simbolico e non a caso il drammaturgo fu impressionato dal teatro balinese, in cui l'autore viene eliminato a favore di un regista che ha anche il ruolo di ordinatore magico. Persino le luci, così come sono concepite da Artaud, difficilmente trovano una possibile realizzazione nella realtà, perché il modo in cui le immagina Artaud non è concreto e ci si chiede il reale significato di luci che dovrebbero espandersi in onde, frecce e fiocchi<sup>199</sup>. Nonostante Artaud non abbia mai dimostrato come mettere in pratica il teatro che immaginava, ha avuto un ruolo centrale nel pensiero teatrale del Novecento, perché «ogni esperienza di Artaud, dall'adesione al Surrealismo al viaggio in Messico, alle manifestazioni di

---

<sup>195</sup> Cfr. *ivi*, prefazione di G. Rocca, p. 9.

<sup>196</sup> Cfr. *ivi*, postfazione di G. Zincone, p. 142.

<sup>197</sup> *Ivi* p. 92.

<sup>198</sup> *Ivi*, postfazione, p. 142.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

outrance degli ultimi anni, scambiate per follia, ogni esperienza [...] è un'esperienza di qualità teatrale, cioè basata, imperniata su un preciso rapporto col pubblico»<sup>200</sup>.

In *Il teatro e il suo doppio* Artaud descrive la sua poetica teatrale divenuta celebre anche per le immagini (sempre molto stratte) con cui descrive il teatro. Celebre è il passo in cui il teatro è paragonato alla peste: entrambi possono provocare allucinazioni, alterazioni e delirio in un intero popolo; come l'appestato corre gridando inseguendo le sue allucinazioni, l'attore insegue la sua emotività. Le allucinazioni dell'appestato però sono l'ultimo stadio della malattia, mentre «le immagini della poesia a teatro sono una forza spirituale che comincia la sua traiettoria nel sensibile e prescinde dalla realtà. [...] L'agire di un sentimento in teatro appare come qualcosa di infinitamente più potente di quello di un sentimento vissuto»<sup>201</sup>. Il teatro è formato dagli stessi simboli che vivono dentro l'uomo e quando vengono restituiti al pubblico esplodono sotto l'aspetto di immagini. I simboli sono anche i miti, che Artaud definisce come neri perché attraverso di essi il teatro scarica sul pubblico le forze e le possibilità che ha ripreso dalla vita.

Le avanguardie successive e i registi contemporanei hanno accolto il messaggio di Artaud, portando sul palco opere crude che tentano di parlare di ciò che succede all'uomo immerso nella storia. Artaud pensa che per poter liberare le forze e le possibilità della vita è necessario che il teatro si distacchi veramente dal testo. Per far sì che questo avvenga, secondo Artaud è necessario diminuire (e non cancellare) il peso del dramma sulla performance per aumentare quello degli altri linguaggi. Nel Primo Manifesto al teatro della crudeltà<sup>202</sup>, Artaud chiarisce come separare il teatro dall'assoggettamento del testo porti a restituirgli un linguaggio più autentico che stia tra il gesto e il pensiero. Per giungere a un tale linguaggio il teatro deve servirsi di un'importante caratteristica del testo, la "dilatazione", con cui le possibilità offerte dall'espressione della parola dialogata vengono messe in opposizione a quelle definite dall'espressione dinamica e spaziale, dove possono essere dilatate non solo le parole, ma anche le intonazioni, le posture, i gesti, attraverso la dilatazione del loro significato. Artaud propone dunque per il teatro un tipo di linguaggio spaziale, fatto di suoni, grida, luci, onomatopee, tutto raccolto in una nuova e allo stesso tempo antica simbologia.

---

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Ivi p. 30.

<sup>202</sup> Vd. ivi pp. 86-96.

Artaud richiama in tal senso la dimensione della mitologia e dei miti che tentano di spiegare la Creazione, il Divenire e il Caos, a cui, a causa del testo e della psicologia, il teatro da tempo si è sottratto.<sup>203</sup> Il teatro della crudeltà è un teatro diverso, crudele perché è la forma artistica più vicina alla vita: «Il teatro deve ritrovare l'attualità mitica e patetica da cui si è allontanato, e dovrebbe poterlo ritrovare nel contesto dell'epoca in cui si situa, riacquistando la capacità di rappresentarla»<sup>204</sup>. Per il teatro postdrammatico Artaud rappresenta il ritorno al mito, nel suo senso più simbolico e strumentale, cioè come montaggio. Non tutte le idee di Artaud sono state accolte, alcune risultano quasi impraticabili per il teatro e le sue intuizioni non possono essere considerate come “postdrammatiche”, ma ha dato un contributo fondamentale per la realizzazione del teatro disciolto dal testo.

### 2.1.2 Bertolt Brecht, il teatro epico narrativo

Bertolt Brecht, insieme ad Artaud, ha contribuito a delineare la nuova via che avrebbe intrapreso il teatro delle avanguardie. Se Artaud è stato un autore importante per la sua poetica teatrale, per il distacco dal testo e per aver sottolineato la parte mitica e visiva del teatro, Brecht è un autore che non può essere tralasciato quando si parla di teatro politico. I suoi lavori sono una tappa imprescindibile anche per la recitazione, che non cerca più la classica immedesimazione, ma che mira allo straniamento. In questo lavoro Artaud viene assunto come rappresentante di un teatro legato al mito, dunque, più improntato verso l'immagine e la visione; Brecht è il portavoce della parte storica del teatro, in quanto il suo teatro epico risulta più concreto e più proiettato a svolgere una funzione sociale:

Significativamente ai poli opposti della questione sul destino del teatro, dopo la grande rivoluzione attuata dalle avanguardie, Longhi pone Antonin Artaud e Bertolt Brecht, che sembrano, in quest'ottica, spartirsi i domini rispettivamente del mito e della storia, avendo da una parte l'ipotesi tragica di Artaud e l'ipotesi epica di Brecht. Con l'esito che il teatro del Novecento di fatto è stato rappresentato dalla via aperta dal teatro epico di Brecht, mentre per il teatro che auspicava Artaud non si può che decretarne un “sostanziale fallimento” almeno “*in rebus*”<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> Cfr., *ivi* pp. 86-89.

<sup>204</sup> *Op. cit.* Sacco 2013, p. 159.

<sup>205</sup> *Ivi* p. 154.

Lo scopo di Brecht è quello di stimolare lo spirito critico negli spettatori, a cui è richiesto di prendere posizione in modo da diventare testimoni dell'avvenimento portato sul palco. Questo teatro pedagogico fa appello al giudizio critico dello spettatore perché si eserciti ad avere una visione complessa delle disarmonie presenti nel mondo quando vengono mostrate nella performance<sup>206</sup>. Il teatro deve partecipare allo sforzo di trasformazione della realtà escludendo però le forze mitizzanti o simboliche di cui parlava Artaud. Brecht si concentra sullo spettatore e su ciò che quest'ultimo deve provare; non si parla più di immedesimazione, ma di straniamento, attraverso cui lo spettatore diventa cosciente di ciò che vede e può così prendere una posizione:

«La finzione [...] deve essere dichiarata ed esplicitata per stimolare la distanza critica dello spettatore. [...] La rappresentazione non è negata con l'intenzione di affermare uno stato che la precede: "la parola prima delle parole", ma è esibita, messa in scena, esplicitata e messa in crisi attraverso l'effetto dello straniamento»<sup>207</sup>.

Viene riscoperta la natura dialettica del teatro, dove gli elementi drammaturgici, anche se devono restare separati tra di loro, riescono a dialogare: la parola, il gesto e la musica all'interno dello spettacolo sono tutti portatori di significati autonomi ma sono inseriti in un contesto che permette loro di intersecarsi. L'assemblaggio dei vari elementi è permesso dal montaggio, che frantuma la narrazione storica e provoca lo straniamento<sup>208</sup>. Anche se al pubblico viene impedito di immedesimarsi nei personaggi, le emozioni restano, con la differenza che nel teatro epico queste vengono chiarite e non nascono dall'inconscio<sup>209</sup>. Nel teatro drammatico lo spettatore si rivede nel personaggio, piange e ride con lui, «non c'è nulla di stupefacente»<sup>210</sup>. Nel teatro epico le reazioni sono altre, lo spettatore non può immaginare cosa accadrà sul palco e all'opposto del teatro drammatico, ride di colui che piange e piange di colui che ride<sup>211</sup>. Lo straniamento può anche essere prodotto dalle immagini proiettate dietro il palco e che cambiano di volta in volta. Le proiezioni servono per dare informazioni supplementari, ma anche per impedire allo spettatore di immedesimarsi completamente, spezzando la sua tendenza a subire<sup>212</sup>.

---

<sup>206</sup> Cfr. C. Demange, *Brecht, la vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Accademia Sansoni editori, 1970, pp. 56, 57.

<sup>207</sup> Op. cit. Sacco 2013, p. 167.

<sup>208</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>209</sup> Cfr. op. cit. Demange 1970, p. 60.

<sup>210</sup> *Ivi* p. 64.

<sup>211</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>212</sup> *Ivi* p. 61.

Il teatro, secondo Brecht, deve rivelare le contraddizioni storiche presenti «nella trama dei comportamenti umani sociali e individuali, nel momento in cui i comportamenti umani non vengono più visti e analizzati in modo psicologista o idealistico ma secondo la metodologia del materialismo storico»<sup>213</sup>. Le contraddizioni storiche si rivelano nelle trame dei comportamenti dei personaggi, perché la storia è sempre formata dalle esperienze individuali di ciascuno, perciò, si deve partire da queste per poter parlare di società e popoli. Lo stesso termine “storia” mostra una certa ambiguità, poiché il suo significato si interseca con quello di “racconto”: anche se il primo si configura come ricerca della verità, mentre il teatro (come la letteratura) al contrario tende all’invenzione, i loro scopi lasciano uno spazio vuoto in cui interferiscono tra di loro.

Bisogna rammentare che Brecht non rappresenta ancora il teatro postdrammatico, tuttavia, ha contribuito alla sua nascita, tanto che questo può essere definito come teatro post-brechtiano<sup>214</sup>. Artaud e Brecht rappresentano in ogni caso due importanti tappe raggiunte dalla ricerca teatrale per approdare al teatro postdrammatico, quel teatro sciolto dalla dipendenza dal testo e dalla letteratura e che finalmente diventa completamente performance. Artaud, col suo teatro mitico e tragico, mette in scena il presente vivente, Brecht invece nella sua forma epico-narrativa, vuole che il suo teatro sia promotore dell’evento passato, a cui lo spettatore deve guardare con sguardo distanziato, ma con giudizio. Mito e storia sono i due elementi che formano successivamente il teatro postdrammatico.

### 2.1.3 Mito e storia nel montaggio

Il mito è stato introdotto nel seguente lavoro tramite lo studio di Furio Jesi, Roland Barthes, Detienne e Kerényi. Le loro ricerche leggono il mito al di fuori di una lettura “letteralizzata”, riportandolo alla dimensione metafisica e dell’immagine. La matrice immaginale del mito trova il suo codice normativo nel meccanismo del montaggio, paradigma unitario nella drammaturgia del Novecento<sup>215</sup>. Il mito inizialmente rappresentava la forma di narrazione principale nella drammaturgia, ma ben presto, a partire da subito con l’Orestea di Eschilo, il modello mitico e storico vede una preferenza

---

<sup>213</sup> M. Castri, *Per un teatro politico, Piscator Brecht Artaud*, Torino, Einaudi Editore, 1973, p. 124.

<sup>214</sup> Cfr. op. cit. Lehmann 2019, p. 34.

<sup>215</sup> Cfr. op. cit. Sacco 2013, p. 150.



per la storia, che diverrà dal Cinquecento il modello narrativo per eccellenza. Con narrazione storica si intende quindi una narrazione cronologica, lineare, anche quando si affrontano soggetti mitici. La narrazione mitica invece, avendo per oggetto l'immagine, è immersa in una dimensione extratemporale.

Il montaggio nasce (o meglio ritorna) con la disgregazione del pensiero razionale del Novecento e il conseguente emergere del pensiero prelogico e prediscorsivo, che fa riferimento non alla storia, ma al mito. Accade dunque che la narrazione storica non spieghi il mito, ma il mito spiega la storia. Il montaggio viene ricreato nel contesto di drammi storici esemplari messi in scena nella prima metà del Novecento:

La narrazione storica che si riverbera nella forma del romanzo e di riflesso nella drammaturgia del teatro contemporaneo e ha nel montaggio il paradigma diegetico è [...] forma narrativa propria di una società che assiste alla disgregazione di un sistema culturale che aveva i suoi pilastri fondanti nel concetto di unità [...] ossia i principi del razionalismo imperante. [...] Il montaggio nasce proprio come conseguenza di questo disgregarsi della logica metafisica<sup>216</sup>.

Il montaggio non dà forma alla storia, ma la decostruisce, arrivando in questo modo allo straniamento di cui parlava anche Brecht e allontanandosi sempre di più dal testo, scopo invece di Artaud. La narrazione mitica è un racconto che prosegue per «frammenti di mosaico»<sup>217</sup>, è un riemergere del disordine che tende al tragico. La narrazione mitica si oppone alla narrazione storica per la sua atemporalità, che non va intesa nel senso di eternità, ma come unione di passato e presente. L'insieme di queste due temporalità può essere definita aoristica; il tempo verbale greco dell'aoristo indica infatti un fatto avvenuto nel passato ma che ha ripercussioni sul presente<sup>218</sup>. Il tempo mitico non va tradotto in senso metafisico e dunque eterno, ma come «il rovescio del tempo storico inteso come *chronos*: il tempo misurato secondo una progressione lineare»<sup>219</sup>, è una temporalità che considera «l'anacronismo come coincidenza di due temporalità diverse, il passato e il presente; o per dirla come Benjamin del “già stato” con “l'adesso”».<sup>220</sup>

Il sistema del montaggio è visibile non solo nel teatro, ma sempre a partire dal Novecento anche nella poesia, nella letteratura, nella drammaturgia. Il montaggio resiste ancora oggi e viene utilizzato anche dal regista Milo Rau, il quale lo tiene insieme tra mito e storia.

---

<sup>216</sup> Ibidem.

<sup>217</sup> Ivi p. 152.

<sup>218</sup> Cfr. ivi p. 153.

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup> Ibidem.

Nel teatro del regista svizzero è ben visibile l'uso del mito non solo come sistema di narrazione, cioè come unione di frammenti sparsi, ma anche come mitologia quando la polisemia del mito viene sfruttata per spiegare fatti storici del Ventunesimo secolo. In Rau ritornano anche gli insegnamenti di Artaud e Brecht: il primo per il mito, per la riduzione della centralità del testo e lo sfruttamento del teatro in tutta la sua energia; il secondo per la storia e per l'attenzione rivolta alla scena e soprattutto allo spettatore, il quale non deve solo guardare, ma deve assistere e diventare testimone di ciò che accade sul palco. Nel teatro postmoderno il mito, come sistema di narrazione, ha avuto la meglio sulla storia, che resta comunque imprescindibile per il teatro contemporaneo, perché ha un legame diretto con la tragedia e il dramma, tanto che oggi è spesso scelta come soggetto delle drammaturgie, dove lo spettatore è chiamato alla comprensione di quell'evento storico, anche quando si parla di storie individuali.

La storia in alcuni studi è stata scomposta in atti, come se fosse il testo di una tragedia. Il dramma sociale è una teoria sviluppata dall'antropologo Victor Turner in *Antropologia della performance*<sup>221</sup>. All'interno del testo vengono delineate le quattro fasi del dramma sociale: conflitto, crisi, azione riparatrice, risoluzione del conflitto o separazione<sup>222</sup>. La descrizione di un periodo storico attraverso questo schema è stata definita successivamente come riduttiva, poiché le sfumature che differenziano i vari fenomeni storici attraverso le epoche e i popoli vengono ridotti quasi al nulla. Il vantaggio del dramma sociale è che permette di semplificare la comprensione dei conflitti storici e sociali in semplici schemi. Si sceglie un punto di partenza e uno di inizio, «contestualizzando uno schema di eventi sociali e storici così che una serie di avvenimenti, che potrebbero apparire indefiniti, diventino leggibili come un'azione scenica, facendo apparire la loro risoluzione come inevitabile»<sup>223</sup>. Turner, in questo modo, giunge a realizzare uno schema che spiega gli eventi storici attraverso il dramma, la forma maggiormente riconoscibile dall'Occidente. Le quattro fasi dello schema delineano perfettamente il plot della tragedia greca, del teatro elisabettiano e del dramma moderno<sup>224</sup>. Spiegare la storia con il dramma sociale significa usare la narrazione diacronica, sistema oggi sostituito in teatro dal montaggio. Tuttavia, il dramma sociale di

---

<sup>221</sup> V. Turner, *Antropologia della performance*, trad. it. di S. Mosetti, Bologna, il Mulino, 1993.

<sup>222</sup> Cfr. op. cit. Schechner 2018, p. 146.

<sup>223</sup> Ivi p. 148.

<sup>224</sup> Cfr. ibidem.

Victor Turner dimostra come teatro e storia si rimandino a vicenda. La performance teatrale lavora tra mito e storia, tra queste due grandi narrazioni in apparenza opposte, ma che sul palco collaborano investendo lo spettatore con la prepotente crudeltà (per riprendere il termine artaudiano) della storia e del mito. Rau nel suo teatro ha utilizzato sia il montaggio sia la narrazione diacronica: nel primo caso il montaggio usufruisce anche della mitologia e della storia integrando entrambi sul palco per poter rendere più carico il messaggio portato in scena; nell'altro caso la narrazione storica si combina con la tragedia e la mitologia.

Turner nell'analisi della performance individua un rapporto peculiare tra i processi socioculturali della vita quotidiana delle società (tribali, feudali, capitaliste o socialista, è indifferente) e le performance. Questo rapporto non è di tipo positivo perché la performance non riflette la società, ma porta avanti una critica della vita sociale da cui nasce. In questo modo il rapporto risulta essere di genere reciproco e riflessivo e la performance dà una valutazione di come la società affronti la storia<sup>225</sup>. Per queste reciproche infiltrazioni la performance teatrale apre di significato l'evento storico, mettendo davanti allo spettatore la storia e il suo senso tragico, come voleva Brecht. Vedere nella storia un senso tragico significa usare la tragedia come chiave d'accesso alla storia monumentale, quindi alla finitezza di tutte le civiltà. Non è possibile usarla però con tutte le società; vi si adattano solo quelle che hanno un modello nella civiltà greche, dunque le società occidentali.<sup>226</sup> La civiltà è assimilabile all'opera d'arte: l'unica differenza sta nel fatto che la prima è creata da un soggetto collettivo, la seconda da un solo individuo: «La civiltà in quanto opera d'arte, per come definita da Toynbee, è una tragedia ed è qui che si riscontra il punto fondamentale»<sup>227</sup>.

Arnold Joseph Toynbee, esponente dello storicismo britannico, è stato un intellettuale del Ventesimo secolo. Il suo pensiero storico, che concepisce la storia come tragedia, viene ripreso da Armando Rotondi in *La Romania di Ceaușescu tra farsa e tragedia*, per indagare le possibili relazioni che intercorrono tra tragedia e storia e dunque il sentimento tragico di quest'ultima. Toynbee in *The tragedy of Greece* per studiare la storia greca decide di dividerla in tre atti, come se fosse il plot di una tragedia antica. Questo

---

<sup>225</sup> Cfr. op. cit. Turner 1993, p. 75, 76.

<sup>226</sup> Cfr. A. Rotondi, *La Romania di Ceaușescu tra farsa e tragedia, il sentimento tragico della storia*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2020, pp. 14, 15.

<sup>227</sup> Ivi p. 16.

procedimento non è sempre attuabile perché è necessario che la storia del popolo presa in considerazione sia conclusa, quindi, suscettibile di un'analisi a posteriori e di una schematizzazione in atti. L'analisi risulta ben riuscita anche perché l'esperienza storica dei Greci ha investito tutte le arti, in particolare la letteratura, che rappresenta a sua volta un documento storico. Il meccanismo messo in atto da Toynbee può essere contestato per la sua soggettività, ma proprio in sua virtù viene dimostrata la comparabilità tra lo svolgersi della storia e lo svolgersi del plot della tragedia: l'analisi della trama storica è soggettiva come la comprensione dell'opera d'arte da parte dell'individuo.<sup>228</sup> La storia, in questo caso greca, può essere letta come se fosse una trama tragica perché, come il dramma tragico, inizia con un'ascesa e termina con una caduta e per la presenza della collettività che veste il ruolo da protagonista, così come l'eroe nella tragedia:

Now you will see why I have suggested that the study of a civilization is not different in kind from the study of a literature. For in both case you are studying a creation of the spirit of man, or, in more familiar terms, a work of art. [...] I cannot describe it [a civilization] better than by calling it a tragedy with a plot, and history is the plot of the tragedy of civilization. [...] And I suspect that the great tragedies of history [...] may all reveal the same plot, if we analyse them rightly<sup>229</sup>.

Il legame tra la storia e la tragedia, genere per eccellenza teatrale, secondo Toynbee è evidente e di conseguenza la performance risulta il sistema mediatico più propenso a realizzare un'analisi della storia che vada a rivelare non solo la verità (compito che resta pertinente alla storiografia) ma gli aspetti appartenenti all'uomo in quanto individuo immerso in una società.

L'analisi di Furio Jesi sulla Guardia di Ferro e la critica letteraria sui romanzi di Thomas Mann hanno dato un contributo alla comprensione del periodo interbellico romeno e del germanesimo, ma quest'analisi poteva compiersi anche attraverso l'opera teatrale, inquadrata però non solo nel testo, bensì in tutto il lavoro performativo, come voleva Antonin Artaud. Il legame tra teatro e fatto storico è più saldo di quello che intercorre tra storia e solo testo, perciò, il teatro meglio permette uno studio e una critica più approfondita e illuminante di quanto possano ambire a fare altri generi mediatici.

---

<sup>228</sup> Cfr. *ivi* pp. 15-18.

<sup>229</sup> A. J. Toynbee, *The tragedy of Greece; a lecture delivered for the professor of Greek to candidates for honours in literae humaniores at Oxford in May 1920*, Clarendon press, Oxford, 1921, pp. 5,6.

## 2.2 Milo Rau e il re-enactment

### 2.2.1 Milo Rau

Milo Rau è nato a Berna il 25 gennaio del 1977. Ha studiato sociologia e filologia romanza a Parigi, Zurigo e Berlino, sotto la guida di due importanti maestri europei, Tzvetan Todorov e Pierre Bourdieu. Dal 2002 ha iniziato a lavorare come drammaturgo e regista teatrale, occupandosi anche di giornalismo e saggistica. Si impone nel panorama teatrale con progetti che spaziano dal re-enactment al processo pubblico, passando per le opere di narrazione intima, di critica sociopolitica, opere di saggistica teatrale fino alle produzioni di ispirazione sociologia<sup>230</sup>. Da adolescente Rau si imbarca in letture difficili, come i testi di Trockij e Lenin, a diciannove anni decide di scrivere un reportage sugli zapatisti in Messico, riuscendo a pubblicare il suo primo saggio, *Langues et langages de la révolution*. Tornato in Europa, organizza manifestazioni all'Università di Zurigo contro lo smantellamento neoliberista nel settore della pubblica istruzione. Fin da subito, negli anni dell'adolescenza, Rau ha posto le basi che lo avrebbero poi portato a intraprendere la strada del teatro politico<sup>231</sup>:

Quello è il momento non solo delle coincidenze e delle esperienze cruciali, ma anche della libertà, nella vita di un uomo: leggere scrupolosamente certi libri anche se è faticoso, intraprendere certi viaggi [...] non ho soltanto letto Lenin a sedici anni, diciassette anni, ho anche guardato i film di Tarantino, come tutta la mia generazione. Al di là del mio orientamento politico evidente, sono, per così dire, una persona estremamente apolitica, un formalista del tutto pedante<sup>232</sup>.

Dopo aver organizzato manifestazioni e il viaggio in Chipas, ha iniziato a studiare sociologia e durante gli anni universitari si è impegnato in progetti finalizzati esclusivamente a fare “arte per l’arte”, fino a quando non si è avvicinato a progetti più ampi che comprendessero sia una grande cura volta all’estetica, sia un impegno politico e sociale. Lo scopo diventa quello di rappresentare la storia evidenziando la brutalità e la crudeltà umana, in sintonia con il teatro epico di Brecht: «Le azioni umane [vengono] sottoposte al giudizio della critica; talune sembrano sagge, altre sbagliate; certi uomini sembra conoscano ciò che fanno e altri no. Il teatro diventa il problema di filosofi, ma di

---

<sup>230</sup> Cfr. M. Rau, *Realismo Globale*, trad. it. di S. Gussoni, F. Alberici, Imola, Cue Press, 2019, p. 13.

<sup>231</sup> *Ivi* p. 15.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

filosofi che sperano di trasformare il mondo»<sup>233</sup>. I lavori di Rau sono ad un tempo intimi e ad un tempo sociali; toccano in tal senso le storie individuali e personali ponendole all'interno della grande storia europea e mondiale. Ben presto Rau acquista una grande fama, in particolare a partire dal progetto teatrale *The Last Days of the Ceaușescus*. Per coordinare il lavoro, nel 2007 viene fondata una compagnia teatrale e cinematografica, l'Iipm - International Institute of Political Murder. Anche dopo la realizzazione di *The Last Days of the Ceaușescus*, l'Iipm ha continuato a lavorare sotto la guida di Rau per la creazione e l'utilizzo internazionale delle sue produzioni teatrali, azioni e film. Lo scopo di questi progetti è stato quello di realizzare il "Real-Theater"<sup>234</sup>, ovvero una nuova forma di arte politica altamente condensata in termini documentari ed estetici, che ha garantito loro un successo mondiale<sup>235</sup>.

Rau ha prodotto oltre 50 opere tra messinscene teatrali, film (*The Last Days of the Ceaușescus*, *The Moscow Trials*, *The Congo Tribunal* e *Il nuovo Vangelo*), libri pubblicati con la serie *Golden Book* (in collaborazione con il teatro NTGent) e testi su teatro, estetica e politica. Queste produzioni gli valgono inviti a grandi festival teatrali e artistici, tra cui il Theatertreffen di Berlino, il Festival d'Avignone, la Biennale di Venezia, il Festival di Vienna e le Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles, oltre che numerosi premi artistici<sup>236</sup>.

Nel 2018 Rau diventa direttore artistico del teatro belga NTGent, con cui inizia a collaborare anche per scrivere libri e altre produzioni teatrali. Prima di iniziare la nuova carriera da direttore artistico, Rau decide di scrivere dieci regole che lui e il suo ensemble dovranno rispettare in futuro per le nuove produzioni. Il decalogo, chiamato *Manifesto di Gent*, esprime l'idea che Rau ha del "teatro di città", un modello di teatro che nel pensiero del regista dovrebbe diventare aperto, ovvero capace di «trasformare le regole implicite in regole esplicite – e i dibattiti ideologici in decisioni concrete»<sup>237</sup>. Nonostante tutte le istituzioni abbiano delle regole, quelle del teatro non sono quasi mai state rese pubbliche e metterle per iscritto significa intraprendere una strada precisa. Lavorare in un teatro di

---

<sup>233</sup> Op. cit. Demange 1970, p.57.

<sup>234</sup> Definizione del regista Alexander Kluge, vd. About Iipm. *International Institute of Political Murder* [online], 2018 <[www.international-institute.de](http://www.international-institute.de)> [Data di accesso: 25/01/2023].

<sup>235</sup> Ibidem.

<sup>236</sup> Ricordiamo il Peter-Weiss-Prize 2017, il 3sat Prize 2017, il Saarbrücken Poetics Lectureship for Drama 2017 e il rinomato ITI Prize of World Theatre Day 2016. Nel 2017 Milo Rau è nominato dai critici "regista dell'anno", nel 2018 riceve il Premio Europeo del Teatro, e nel 2019 ottiene la laurea ad honorem del Dipartimento di Teatro della Lunds Universitet (Svezia).

<sup>237</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 104.

città obbliga a prendere una decisione: adattare testi classici per il pubblico borghese medio, oppure promuovere tour internazionali per le élites globali. Anche intraprendendo la prima strada, la città però non partecipa davvero alla vita artistica del teatro, se non in determinate circostanze (come alle prime o durante gli eventi di teatro partecipato)<sup>238</sup>. Il teatro di città del futuro dovrà integrare un sistema di lavoro che comprenda la libertà nei modi di produzione, l'autorialità collettiva e soprattutto un ensemble che discute, riflette e influenza il mondo globalizzato. Nel teatro contemporaneo bisogna portare un cambiamento, non limitarsi solo all'adattamento dei classici, ma creare opere in cui gli attori non professionisti o di lingua straniera, gli attivisti e i gruppi indipendenti prendano parte attiva all'autorialità, senza che restino ai margini e compaiano esclusivamente nelle scene off.<sup>239</sup>

Le regole del *Manifesto* sono un'imposizione necessaria per creare un nuovo teatro di città del futuro, così come recita la prima regola: «Non si tratta più soltanto di rappresentare il mondo. Si tratta di cambiarlo. L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa»<sup>240</sup>. Escludendo questa prima regola, le altre trattano di requisiti tecnici e del processo di produzione e distribuzione, come a chi attribuire l'autorialità dell'opera, come adattare un testo classico o quanto spazio deve occupare il materiale di scena. I testi classici non devono essere adattati in modo integrale e possono costituire al massimo il 20% della durata finale della performance, proprio per slegarsi dal vecchio teatro borghese che dipendeva esclusivamente dal testo. In questo modo si mette in evidenza come l'autorialità della pièce non sia solo del drammaturgo e del regista, ma di tutti coloro che partecipano alle prove e alle repliche. L'ensemble dev'essere multilingue e almeno per una produzione per stagione non si deve lavorare in una sala equipaggiata, ma bisogna provare in una zona di crisi o di guerra senza infrastrutture culturali e partendo senza un testo: «Seguire queste regole comporterà per noi un costante sovraccarico di sforzo. [...] è sempre meglio discutere di nuove regole, e soprattutto di regole conosciute, piuttosto che continuare a seguire, ciascuno per contro proprio, regole non scritte»<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>239</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

Rau segue la strada segnata dal teatro postmoderno e postdrammatico, innanzitutto per come viene affrontato il lavoro di scrittura del testo. Le prove di alcuni spettacoli (secondo il *Manifesto di Gent*, uno spettacolo a stagione) vengono portate avanti in una zona di crisi. Qui non solo si prova, ma vengono svolte le prime ricerche utili per lo spettacolo: si cercano i testimoni dell'avvenimento che si è deciso di rappresentare e si visitano i luoghi più importanti. Quando l'ensemble e Rau arrivano nei posti prescelti per condurre le loro ricerche, che possono essere le aule di un tribunale, luoghi devastati dalla guerra o grandi città in cui le manifestazioni hanno causato più confusione, inizia il vero lavoro di scrittura. La fase di ricerca è essenziale per i progetti dell'ensemble, perché solo partendo dalle testimonianze che si raccolgono e dalla visione diretta di quei luoghi si può avere un testo. Le performance teatrali prodotte vanno analizzate come eventi irripetibili e Rau non rilascia video (se non trailer come anteprima degli spettacoli). Anche i testi non sono rilasciati, proprio perché la performance è concepita come un evento che non si può ripetere: lasciare video o testi significherebbe eliminare questa "irripetibilità" all'evento teatrale. La performance concepita così ricalca l'idea anche di un teatro postdrammatico, per cui il testo non può sostituire l'opera teatrale, ma è un ingranaggio che lavora a livello di tutti gli altri elementi drammaturgici, come insegna il teatro del secondo Novecento, a partire dai lavori di Artaud e di Brecht. Il postmodernismo viene ripreso alla lettera, sostituendo la teoria critica con la pratica critica e la decostruzione del colonialismo con modalità post-colonialiste:

Perché, sul piano delle modalità di percezione e di azione, siamo rimasti indietro di almeno cinquant'anni rispetto all'economia, per non parlare dei media. [...] Proprio come gli esistenzialisti invocavano per l'individuo una «psicoterapia esistenziale», un'educazione alla libertà, io invoco per l'Europa una «terapia psico-politica», un'educazione a un noi globale. Ma è evidente che lo spirito dell'individuo non può stare al passo con il processo di globalizzazione di cui parliamo<sup>242</sup>.

### 2.2.2 Le opere

Dietro alle opere di Rau emerge un grande lavoro preparatorio di ricerca: si inizia scegliendo il fatto storico (spesso del XXI secolo), si prosegue spostandosi nello stato in cui quell'avvenimento è avvenuto, seguono i casting per gli attori e le interviste alle vittime, si visitano i luoghi più importanti, si scrive il testo, si girano i video e vengono

---

<sup>242</sup> Ivi p. 43, 44.



svolte le prove dello spettacolo. Il teatro politico di Rau ha dietro di sé una preparazione intensa e per questo non è semplice analizzare i suoi progetti. Per di più, a meno che non si riesca a vedere lo spettacolo in un teatro, non è possibile trovare video o riproduzioni. I lavori scientifici sul teatro di Rau oggi sono pochi, perciò, ci si può basare esclusivamente su recensioni, interviste disponibili sulla pagina internet *School of Resistance*, testi di saggistica teatrale (tra cui *L'arte della Resistenza* e *Realismo globale* tradotti in italiano) e alcuni libri pubblicati con la collana *Golden Book* dal teatro NTGent. I video disponibili al pubblico sono esclusivamente trailer, ma fanno eccezione alcuni film, tra cui *The Last Days of the Ceaușescus*, realizzato a partire dall'opera teatrale, e *The New Gospel*, film girato a Matera e disponibile su piattaforma streaming. Le opere teatrali di cui si tratterà in seguito non sono state viste dal vivo, ma ci si è documentati dai documenti illustrati sopra. Sebbene alcuni di questi documenti non siano affidabili quanto i lavori scientifici, si deve partire dal presupposto che il teatro di Rau è teatro postmoderno, per cui la performance resta un avvenimento irripetibile e rilasciare testi o video di queste sarebbe come venire meno alla propria poetica e idea di teatro. La sola opera vista dal vivo è *Grief and Beauty* al Teatro Argentina di Roma, in occasione del Romaeuropa Festival, in data 29 settembre 2022, in lingua olandese e inglese con sottotitoli in italiano; l'opera ha debuttato al teatro NTGent il 22 settembre 2022.

Le opere che Milo Rau ha messo in scena sono tante e molto varie. Per poterle realizzare, il regista svizzero e l'Iipm hanno girato per il mondo: Bucarest, Mosca, Ruanda, Mosul, Macerata, Amazzonia. Si viaggia alla ricerca dei luoghi a cui le performance appartengono per poter portare sul palco una rappresentazione che manifesti la realtà. Il filo rosso che lega le tante opere teatrali (e i film) di Rau è sicuramente la grande storia, che entra in scena e diventa la protagonista fin dalla prima opera curata dall'Iipm, *The Last days of the Ceausescus*. Questa produzione, essendo la prima e quella che ha dato l'indirizzo a tutti gli altri progetti, risulta per noi la più interessante, sia per l'opera in quanto performance, sia per l'evento scelto da portare sul palco. Per queste ragioni merita un capitolo a parte, perché possa essere analizzata al meglio, anche alla luce delle considerazioni fatte su Furio Jesi e sul suo metodo, che, per quanto calato in un'altra epoca e applicato alla letteratura, si può comparare a quello di Rau e del suo teatro.

Ogni opera teatrale di Rau meriterebbe uno studio a sé, vista l'alta densità di significato e il lavoro che sta dietro ciascuna. I fatti storici indagati dal regista svizzero sono stati

tutti eventi tratti dall'attualità e di grande risonanza mediatica. Le produzioni più importanti sono *Hate Radio*<sup>243</sup>, che porta in scena uno show della radio ruandese RTLM, quella stessa radio che ebbe un ruolo cruciale nel genocidio delle minoranze Tutsi nel 1994; *Breivik's Statement*<sup>244</sup> riporta il processo dell'aprile del 2012 contro il terrorista Anders Behring Breivik; *The Moscow Trials*<sup>245</sup> è uno spettacolo che mette in scena un processo alla guerra culturale del sistema politico russo, dopo che le tre Pussy Riot sono state condannate a due anni di carcere per essere entrate cinque minuti nella Cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca, con l'accusa di aver offeso i credenti, ma segnando con la loro condanna anche la fine della democrazia russa.

Buona parte delle sue produzioni hanno provocato degli scandali e forti critiche verso il suo metodo di lavoro. In particolare, questo è successo con lo spettacolo *The Moscow Trials*, per cui le autorità russe hanno fatto irruzione al Centro Sakharov a Mosca, dove si trovavano Rau e il suo ensemble, per controllare i documenti e impedire la performance. Nonostante dopo siano riusciti a mettere in scena lo spettacolo, successivamente a Rau non è stato concesso il visto per entrare in Russia, tanto che non gli è stato possibile recarsi a San Pietroburgo per ritirare il premio *XV Europe Prize Theatrical Realities*<sup>246</sup>.

*Grief & Beauty* è l'ultima opera prodotta da Rau e una delle poche produzioni che si discosta dal tema storico. La performance è il secondo lavoro, dopo *Family*, della *Trilogia della vita privata*<sup>247</sup>, dove ci si concentra su eventi intimi e personali, che in apparenza non hanno nulla a che vedere con avvenimenti storici e mediatici. La trama di *Grief & Beauty* si snoda attraverso il tema dell'addio e del lutto, partendo (come per tutti gli altri spettacoli) da un fatto di vita reale: sullo schermo posto sopra il palco, in primo piano, domina il volto di Johanna, una donna di 85 anni che ha scelto l'eutanasia per via di una

---

<sup>243</sup> Cfr. Hate Radio, Performance, Exposition, Movie and Book. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <www.international-institute.de> [Data di accesso: 25/01/2023].

<sup>244</sup> Cfr. Breivik's Statement, Performance. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <www.international-institute.de> [Data di accesso: 25/01/2023].

<sup>245</sup> Cfr. The Moscow Trials, Congress, Performance, Exhibition, Movie and Book. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <www.international-institute.de> [Data di accesso: 25/01/2023].

<sup>246</sup> Milo Rau cannot travel to Russia to receive the European Theatre Prize. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <www.international-institute.de> [Data di accesso: 25/01/2023].

<sup>247</sup> Cfr. Agnesa E., NTGent/Milo Rau – “Grief & Beauty”. *Zero.eu* [online], <www.zero.eu.it> [Data di accesso: 26/01/2023].

malattia cronica; questo suo ultimo percorso di vita dà traccia degli avvenimenti narrati durante lo spettacolo. I quattro personaggi sul palco, interpretati da Arne de Tremerie, Anne Deyglat, Staf Smans e Princess Isatu, narrano degli aneddoti di vita quotidiana, che in certi casi si interseca con le biografie degli stessi attori. Non c'è una vera trama o una storia; sono quadretti di vita narrati da quattro sconosciuti che si ritrovano, non si sa come, nella stessa casa. Sullo schermo non figura sempre Johanna, ma la telecamera sul palco inquadra di volta in volta l'attore che narra, con dei primi piani che permettono al pubblico di vedere molto bene il viso dei quattro attori. In *Grief & Beauty* queste inquadrature sono molto importanti perché, non essendoci una vera storia, è ancora più importante la recitazione degli attori:

“Dolore” e “bellezza” suonano un po' come le caricature romantiche di *Grief & Beauty*. Ma non è tutto qui. Grief viene dal latino *gravis*, e rimanda alla materialità lapidea di grave. È il dolore della perdita, è la pietra pesante e tagliente che insiste fra ventre e diaframma [...] E poi c'è quella e commerciale, che disegna una strana alleanza, un patto di mercato sulle economie della vita, strana coppia tragicomica che presto o tardi dobbiamo incontrare. E quel Beauty con la b maiuscola, un vezzo idealista? No, conoscendo il lavoro di Milo Rau verrebbe da pensare che Beauty sia proprio il nome della gatta di Johanna B<sup>248</sup>.

Vedere in primo piano il viso degli attori è essenziale in uno spettacolo in cui il dolore e a tratti anche la risata guidano le storie narrate, perché lo spettatore può vedere più da vicino l'emozione sperimentata dall'attore. Non ci sono veri dialoghi tra i personaggi, ma solo scambi situazionali<sup>249</sup>, gli attori raccontano vicende personali, tramite un testo drammaturgico che utilizza la strategia di montaggio del teatro postdrammatico. Nonostante l'eutanasia sia stata scelta da Johanna (sullo schermo) e da Staf (l'attore sul palco) che confida la sua malattia terminale, *Grief & Beauty* non è uno spettacolo sull'eutanasia: il vero tema è il dolore raccontato dai personaggi, che si accompagna a momenti di bellezza, come sul finale, quando Staf occupa il proscenio e inizia a ballare, mentre racconta di come ha conosciuto la moglie. Dolore e bellezza si intersecano in un connubio insolito che «demistifica l'enormità dell'evento filmato»<sup>250</sup>. A nostro parere, il momento più potente dello spettacolo, si è svolto quando Arne (l'attore più giovane) ha preso la parola e sul proscenio ha raccontato la vicenda di una donna che ha perso il figlio. Dopo il funerale del bambino si sono ritrovati tutti in una casa, dove - racconta Arne - per

---

<sup>248</sup> Redazione, *Grief & Beauty* di Milo Rau. Tre punti di vista. *TeatroCritica* [online], 2022. Disponibile su [www.teatrocritica.net](http://www.teatrocritica.net) [Data di accesso: 26/01/2023].

<sup>249</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

errore ha iniziato a suonare un allarme antincendio. Questo allarme, discontinuo, è suonato anche in teatro, senza che la sala se lo aspettasse. A questo suono, molto fastidioso e alto, l'attore ha alzato la voce (unica volta nello spettacolo) e in modo potente e forte, ma senza urlare, ha ripetuto ciò che ha detto la madre al funerale: «Lo sentite? Ecco, io mi sento così, da quando ho perso il mio bambino»<sup>251</sup>. La voce alta e diaframmatica dell'attore unita al suono dell'allarme ha realizzato un effetto di commozione e di immobilità nella sala. Questo esempio viene riportato per dare un'idea della recitazione che Rau sceglie per le sue opere: non è più teatro borghese, dove l'attore deve portare tutta la sua bravura sul palco con pianti e sudore. Il teatro di Rau è delicato, ci si concentra sulle espressioni, sui piccoli gesti in modo che i momenti più alti siano ancora più dirompenti. In *Grief & Beauty* gli attori recitano con finezza, senza grandi esibizioni, in linea con l'argomento trattato:

Come sempre, l'opera di Milo Rau manifesta un impegno radicale, diretto, senza intellettualismi, attento sin dal processo di scrittura e casting a selezionare figure e temi rappresentativi di diverse età, generi ed etnie – materia rara sulle scene nostrane. Qui il regista e autore ci strattone al centro della rimozione di massa della morte [...] E una volta lì, nel cuore della perdita, ci suggerisce che la stessa rimozione della morte individuale può celare la rimozione della morte collettiva dell'antropocene<sup>252</sup>.

Il teatro di Rau è anche un teatro di parola, ma nelle sue produzioni, come in questo spettacolo, in certi momenti (pochi) il testo sembra diventare meno importante perché la musica (nel caso di *Grief & Beauty* la musica è di Clémence Clarisse, che è presente sul palco, in un angolo della scena, a suonare il violoncello come quinta voce), i gesti e la voce degli attori permettono di raggiungere un'emozione tale da dimenticare di leggere i sottotitoli. Tre personaggi, Anne, Arne e Staf parlano in olandese, mentre l'infermiera, Princess, parla in inglese. Verso metà dello spettacolo, Anne, veterinaria in pensione, enumera, ricorda e intona le voci di specie di volatili in italiano. Anche in questo caso Rau segue le direttive del *Manifesto di Gent*, in cui si prescrive l'uso di almeno due lingue in ciascuna produzione. Lo spettacolo termina con il video dell'eutanasia di Johanna:

Nella capitale del paese che ha bocciato un referendum voluto dai cittadini sul video un regista di fama internazionale mette in scena una riflessione sulla morte, mostrando al pubblico in sala il momento del trapasso [...] Io, spettatore, vengo posto, nella collettività della platea, di fronte a qualcosa di così ultimo, personale e potente senza difesa alcuna, una sorta di cura Ludovico in cui l'arte non vuole fare da schermo o da interpretazione della realtà ma solo da veicolo.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Questa descrizione non trova fonti, viene riportata da noi in seguito alla visione dello spettacolo.

<sup>252</sup> Op. cit. teatrocritica 2022 [online].

<sup>253</sup> Ibidem.

### 2.2.3 Gli attori, la scultura sociale e il realismo globale

Rau ha studiato e lavorato in particolare nell'ambiente del teatro critico tedesco, dove esistono due scuole in contrasto: una «esige che l'attore abbia lo status di autore: non deve affidarsi a personaggi morti, ma essere come il sopravvissuto di una vita specifica»<sup>254</sup>; la seconda invece «celebra il mimetismo dell'individuo»<sup>255</sup>, l'artista deve essere il motore della tradizione, rapito dai grandi testi vecchi e nuovi, si deve lasciar portare via dalla carica del testo e del personaggio. Tra le due scuole quella che meglio si adatta all'idea artistica di Rau sembrerebbe la prima, soprattutto se si considera Rau come prosecutore del teatro postmoderno. Le opere teatrali più importanti del regista sono quelle che riguardano avvenimenti storici di grande portata mediatica, le manifestazioni delle Pussy Riot, la guerra a Mosul o la devastazione dell'Amazzonia. In questi spettacoli, alcuni degli attori scelti sono anche attori non professionisti, ma testimoni di quell'avvenimento. Rau chiede agli attori di portare sul palco sia il personaggio che interpretano, sia loro stessi come individui portatori di esperienze personali. Partendo da questa considerazione, Rau non può che seguire entrambe le scuole tedesche: «Ma che senso ha questa assurda distinzione? [...] perché scegliere? Perché non accettare la totalità del teatro? [...] l'attore del XXI secolo è sia sé stesso che un altro, esperto e performer»<sup>256</sup>. Brecht nel suo teatro sceglie lo straniamento a scapito dell'immedesimazione, attraverso proiezioni e continui richiami al pubblico, in modo che lo spettatore ricordi sempre di essere davanti a uno spettacolo così da non immedesimarsi. Gli attori di Rau però utilizzano sia lo straniamento sia l'immedesimazione, perché la loro azione teatrale consiste nello stare sul palco come persone reali segnate da un certo vissuto, sia di interpretare un personaggio anche molto lontano da loro, a volte persino il protagonista negativo della vicenda storica, quando nella realtà sono stati delle vittime:

Ma che proprio un attore nero sopravvissuto a uno sterminio di massa, quindi quasi il prototipo della vittima postcoloniale, riuscisse nell'acrobazia dialettica, di inconcepibile difficoltà, di stare sulla scena sia come interprete di un boia che come superstite di un genocidio, e tutto ciò con una certa rilassatezza e senza che si percepissero scarti, questo è parso semplicemente incomprensibile<sup>257</sup>.

---

<sup>254</sup> M. Rau, *L'arte della resistenza*, trad. it. di C. Crivellaro e O. Malatesta, Roma, Castelvecchi Editore, 2020, p. 76.

<sup>255</sup> Ibidem.

<sup>256</sup> Ivi p. 77.

<sup>257</sup> Op. cit. Rau 2019, pp. 18, 19.

Portare in uno spettacolo avvenimenti storici recenti significa fare una scelta tra seguire la cultura memoriale europea, oppure mettere una distanza sottilmente ironica tra la biografia dell'attore professionista e il personaggio che porta in scena. Con la prima via si azzerava la distanza artistica rispetto all'attore, che sul palco è solo sé stesso; con la seconda scelta si crea uno scarto rispetto a chi è davvero l'attore. Seguendo l'analisi critica di Furio Jesi, nei romanzi di Thomas Mann l'ironia rappresenta uno dei metodi più efficaci per poter sfuggire alle manipolazioni della macchina mitologica, poiché pone una distanza nei confronti della realtà. Agli occhi di Rau l'ironia e la messinscena biografica sono ormai sorpassate, entrambe le soluzioni sembrano ormai solo «maratone di ironia e di autenticità pseudocritica totalmente inefficaci»<sup>258</sup>. Il problema è che oggi non si è più capaci di utilizzare questo strumento retorico, si finisce così per stare tra l'ironia e l'autenticità pseudocritica rischiando di cadere nel cinismo. Per evitare che questo accada è necessaria una dedizione totale: «Andando in scena con la certezza che l'azione dei nostri attori possa in qualche modo smuovere il discorso, l'ordine simbolico o addirittura la storia dell'umanità; è possibile solo quando ci si assume per davvero questa responsabilità»<sup>259</sup>.

Il *Manifesto di Gent* pone tra le sue regole la direttiva di far recitare almeno due attori non professionisti sul palco, ponendo un ulteriore ostacolo nelle realizzazioni dei progetti. Se inizialmente gli attori non professionisti rappresentano delle difficoltà, perché hanno bisogno di più tempo rispetto agli esperti, dopo essersi inseriti con maggiore familiarità nel contesto lavorativo donano un'aggiunta agli spettacoli. Come regista Rau ha lavorato con alcuni fra i migliori attori di questi tempi (Manfred Zapatka, Ursina Lardi o Johan Leysen)<sup>260</sup> ma anche con attori dilettanti e con bambini: «Dall'incontro tra professionisti e non, si apprende un metodo di lavoro che è un continuo alzare la posta: si pretende che gli attori siano loro stessi in scena e allo stesso tempo che siano dei professionisti, quindi che mettano in gioco tutta la loro maestria e anche ciò che non possono o non vogliono mettere in gioco».<sup>261</sup> Gli attori non professionisti sono spesso gli stessi testimoni delle vicende che vengono messe in scena. Nonostante questo, riescono a portare sul palco i testi, che sono le loro storie, come se fossero di un'altra persona, ponendo distanza tra

---

<sup>258</sup> Ivi p. 19.

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> Cfr. ivi p. 51.

<sup>261</sup> Ibidem.

loro e quella vicenda personale e privata, che arriva ad assumere una portata universale. Grazie alle testimonianze degli attori non professionisti, le opere di Rau raccontano una storia generale che è identica alla storia particolare, individuale e sperimentata in prima persona: «Ne deriva perciò l'impressione che una storia generale non è solo quella collettiva, ma anche quella che l'individuo può raccontare di sé»<sup>262</sup>.

I molteplici livelli di realtà si possono intravedere attraverso il concetto dello “spazio pubblico eroico”<sup>263</sup>, ovvero uno spazio pubblico in cui l'artista viene messo alla prova non in maniera privata né come professionista, ma come persona concretamente e politicamente radicata nel presente.<sup>264</sup> Ascoltare un racconto biografico significa calarsi in una collettività al massimo grado perché è una proiezione di sé stessi: per questo ascoltare una vittima significa ritrovarsi in un'attività comune. Quando si ascoltano i sopravvissuti Rau utilizza un procedimento rigoroso, per poter situare gli eventi, fissare le tempistiche e chiarire lo svolgimento esatto. Una volta fissate tutte le dinamiche si raggiunge un livello di intesa tra regista e testimone che porta all'idiosincrasia, a un rifiuto e a un'avversione verso ciò che si è vissuto: «Non c'è alcuna differenza fra i racconti di vittime e carnefici. Arriva sempre il momento in cui l'indicibile si iscrive nel quotidiano, trasformandosi quasi in uno scherzo, e la vittima oltrepassa il paradosso della passività. Ed è questo il momento che io cerco»<sup>265</sup>. La vittima vive una condizione paradossale, perché a causa dell'oggettivazione di ciò che ha sperimentato, cioè l'assunta brutalità che si conferisce all'evento, anziché essere trasformata in individuo viene isolata, si rimarca in maniera imprescindibile il suo stato di vittima. Ascoltare le vittime, che a volte vengono assunte anche come attori non professionisti, nel lavoro di Rau è fondamentale per realizzare una pièce sincera, capace di intraprendere le due vie di cui si è parlato: biografia e ironia senza cinismo.

La nuova idea di teatro di Rau, oltreché nel re-enactment e nei format usati (come il tribunale e gli attori testimoni), risiede anche nel concetto di “scultura sociale”. Questa espressione nasce con Joseph Beuys, artista tedesco del Novecento che ha precorso temi e riflessioni artistiche oggi più che mai attuali. La scultura sociale è il modo in cui gli

---

<sup>262</sup> Ivi p. 29.

<sup>263</sup> Cfr. ivi p. 18.

<sup>264</sup> Cfr. ibidem.

<sup>265</sup> Ivi p. 61.

uomini plasmano e danno forma al mondo, un processo evolutivo che vede ogni uomo artista:

Ogni individuo compie di continuo processi materiali; crea continuamente relazioni tra le cose. [...] Vorrei si arrivasse al punto in cui la gente facesse direttamente da sé le esperienze [...] inoltre vorrei che, nel fare esperienza e portando avanti questi processi materiali, sperimentassero anche la necessità della scultura sociale, la sua importanza per capire a fondo cose che normalmente non colgono. In altre parole, la scultura sociale o l'organismo sociale non è una cosa percettibile; purtroppo o per fortuna no<sup>266</sup>.

In Beuys però non è visibile la stessa fiducia e resistenza presente nelle opere di Rau. Secondo il pittore, l'organismo sociale dovrebbe essere sottoposto a un cambiamento radicale, deve essere guardato come «un essere vivente in una grande condizione patologica»<sup>267</sup>. Questo concetto scultoreo è percepibile solo con la pratica, ma le persone, secondo Beuys, non hanno percezione dell'archetipo, ovvero della salute dell'organismo sociale che si evolve. Beuys ha condotto le sue ricerche artistiche in relazione alla scultura sociale, tentando un'operazione corale per affermare una creatività sociale, capace di rendere il mondo una scultura con ordinamento creativo e democratico. Se la storia ha il compito di portare l'uomo fuori dalla sua parzialità per inserirlo nella totalità, l'arte diventa il momento di saldatura tra coscienza individuale e memoria della società. L'intento è quello di costruire un sistema sociale diverso da quello occidentale basato sul capitalismo, ma che sia fondato su idee che non ricerchino un profitto.

Rau ha utilizzato questa espressione in vecchie interviste<sup>268</sup>, ma ha un'idea diversa da quella di Beuys riguardo a come si debba intendere la scultura sociale. Secondo Rau la scultura sociale, oggi, ha un estremo bisogno di essere realizzata: «È attiva, vuole abbracciare in un colpo solo il mondo intero e soprattutto lo vuole cambiare»<sup>269</sup>. La scultura sociale, attiva, è presente in tutte le opere politiche di Rau, perché non ci si ferma a un'analisi della società o a denunciare le ingiustizie dell'economia europea e americana: Rau per realizzare le sue opere si è immerso negli avvenimenti portati da lui e dall'ensemble sui palchi europei e mondiali, confrontandosi anche in maniera ambigua con questi:

---

<sup>266</sup> J. Beuys, *Cos'è l'arte*, a cura di V. Harlan, Roma, Castelvecchi Editore 2015, pp. 41, 42.

<sup>267</sup> Ivi p. 42.

<sup>268</sup> Cfr. Rau 2019, p. 16.

<sup>269</sup> Ibidem.



Bossart: «A Mosca sei apparso in un talk-show sulla televisione di stato di Putin. [...] A Parigi sei comparso accanto all'apologeta ostracizzato di Breivik Richard Millet, e poi hai presentato tu stesso *Breivik's statement* al Parlamento Europeo. Tali azioni hanno dato luogo, molte volte, ad attacchi nei tuoi confronti in tutta Europa, e tu altrettante volte hai sottolineato la necessità, per l'artista realista, di sporcarsi le mani da un punto di vista morale. [...]».

Rau: «Mi sono stancato del fatto che gli artisti siano buoni e basta; me stesso incluso, a dire il vero. Io stesso molte volte cado vittima del fascino della bontà [...]. Ma non posso più giocare a fare l'umanista in un sistema che incarna le qualità del Male classico»<sup>270</sup>.

La scultura sociale è un “surrealismo applicato”, per cui non Rau si limita a parlare delle ingiustizie, ma si accosta a queste per comprenderle. Le sue opere sono atti di resistenza dove recitare non significa smantellare analiticamente la realtà accettata come naturale e indiscutibile, ma lo scopo è quello di far apparire questa realtà in tutte le sue implicazioni per poterla affrontare e proporre delle soluzioni. La scultura sociale acquista senso nelle ricerche di Rau quando viene avvicinata alla proposta di un nuovo realismo. Il realismo vuole ricreare una situazione concreta nella realtà, in cui viene trasportata una questione che destabilizza e non permette più di orientarsi, tende in questo modo a “fabbricare” una situazione incontrollabile:

portare a consapevolezza un atto che si compie inconsapevolmente, rendendolo così discutibile sul piano morale e politico. Il realista deve fare delle proposte inaccettabili, mostrare fotografie che non vogliamo guardare o la cui bellezza ci risulta insopportabile. Questa è, per me, l'unica strada per fare dell'arte realista: intervenire realmente negli ingranaggi del mondo, negli ingranaggi della Storia<sup>271</sup>.

Tramite il realismo la performance teatrale diventa essa stessa reale, portando una situazione che sia una conseguenza del reale per il pubblico e per gli attori, dunque, politicamente e moralmente aperta. Dal semplice realismo Rau passa al realismo globale, «ovvero la descrizione dello ‘spazio interno del capitale mondiale’, con i suoi incubi e le sue speranze, i suoi risvolti e le sue pieghe nascoste».<sup>272</sup> Il realismo globale indica il riconoscimento del bisogno di un approccio artistico che colga tutta la complessità di un mondo socialmente ed economicamente globalizzato; un'arte che riesca ad affrontare il mondo globalizzato portandolo su un palcoscenico. L'artista realista tenta di portare in scena il futuro che immagina per la società, nonostante nella maggior parte dei casi sia un futuro utopico.

---

<sup>270</sup> Ivi p. 35.

<sup>271</sup> Ibidem.

<sup>272</sup> Ivi, p. 29.

#### 2.2.4 Il re-enactment

Rau si concentra sempre su eventi storici ma anche nel momento in cui si occupa di storie intime e familiari, queste nei suoi spettacoli acquistano una portata universale: la storia dell'individuo diventa storia dell'umanità. Ciò vale persino per gli stessi fatti storici: non tutti quelli a cui Rau si interessa sono episodi drammatici (nel senso classico) o di una tale portata da essere studiati nei manuali scolastici. Dato che il tema di tutti gli spettacoli è la riproduzione di un fatto storico, Rau è considerato da molti un documentarista. Se si cercano su Google i suoi lavori, per molti di questi apparirà la dicitura “documentario”, nonostante i suoi spettacoli abbiano bisogno di una definizione più accurata:

Il fatto che io venga qualificato da alcuni come “documentarista” è frutto di un fraintendimento: ciò che si fa sulla scena è fondamentalmente il contrario di documentare, a meno che non si voglia considerare il funambolismo come un atto documentario semplicemente perché documenta la forza di attrazione terrestre<sup>273</sup>.

La confusione deriva dal fatto che Rau non vuole rimarcare le sue considerazioni personali; il suo intento resta sempre quello di riportare lo sguardo traumatizzato e congelato dall'evento. Questa freddezza conduce a considerare ciò che si vede come la semplice riproposizione di un fatto storico, dunque come un documentario. L'evento da portare in scena viene scelto non per la sua importanza storica, ma perché interpella gli individui in quanto soggetti storici e coinvolge l'uomo nonostante quel fatto storico non lo riguardi in prima persona. Viene riprodotta la storia insieme allo sconvolgimento che porta; per questo il contesto esatto non è fondamentale. Quando è stato prodotto *Hate Radio*, Rau racconta che non sapeva se la radio RTL M mandasse in onda davvero le canzoni dei Nirvana, e non era importante se al protagonista erano state date come battute le parole dell'attuale comandante in capo del Ruanda (la trasmissione della radio risale al 1994 e lo spettacolo *Hate Radio* è stato realizzato nel 2011). Nonostante questo, durante la riproduzione in Ruanda, gli spettatori ruandesi hanno detto: «Era esattamente così!», anche se non era affatto così<sup>274</sup>. La sensazione dalla platea è stata questa perché il teatro di Rau «ha a che fare con l'essere pronti a pagare il prezzo»<sup>275</sup>. Realizzare uno spettacolo su un genocidio, con attori che devono allenarsi a ridere di gusto della morte di un milione

---

<sup>273</sup> Ivi p. 17.

<sup>274</sup> Cfr. ibidem.

<sup>275</sup> Ibidem.

di persone, producendo video nel vecchio studio della radio, significa portare la storia con tutte le sue contraddizioni e brutalità davanti agli occhi del pubblico, non più su uno schermo o su una pagina di un giornale, ma in maniera più tangibile, attraverso un confronto diretta tra attori e spettatori, sul palcoscenico.

Il percorso che Rau realizza per i suoi spettacoli può essere descritto come “re-enactment”. Strumento di analisi appartenente alle scienze storiche e oggi utilizzato soprattutto dalla Performance Art, inizialmente il re-enactment era una rievocazione il più possibile aderente al fatto storico e aveva lo scopo di permetterne la ricostruzione. Nasce dall’idea secondo cui la comprensione storica è possibile solo tramite la rievocazione dell’esperienza passata, la riproduzione di un ambiente sociale specifico o di una situazione databile storicamente. I soggetti prediletti dai re-enactment, quando ancora erano strumenti esclusivi della storia, erano le battaglie. Quando poi il re-enactment, da strumento esclusivamente dello storico, è passato a essere metodo della Performance Art, dai tableaux vivants si è passati alle rappresentazioni performative delle battaglie, fino a rendere il re-enactment un sottogenere della living history, un happening historicist<sup>276</sup>.

*The Idea of History*<sup>277</sup> è un testo scritto dallo storico Robin George Collingwood, studioso con cui ci si incontra necessariamente se si vuole comprendere la natura originaria del re-enactment. In quel testo Collingwood, prima di arrivare a definire il re-enactment, spiega come il pensiero della storia non sia possibile senza ripensare i pensieri passati. Le azioni, e dunque l’avvenimento storico inteso come atto, come azione, è sempre la parte esterna dell’atto del pensare, che si configura come parte interna del fatto storico. L’esempio portato da Collingwood è eloquente: Giulio Cesare che attraversa il Rubicone è un fatto esteriore; Cesare che compie l’atto pensando di attaccare le leggi della Repubblica è il fatto interiore. La premessa di Collingwood serve a capire quale sia nello specifico lo scopo del re-enactment e perché non possa essere assolutamente paragonato al lavoro documentario. Il re-enactment lavora sul fatto interiore, sul pensiero: il fatto esteriore non

---

<sup>276</sup> All’interno del fenomeno della Living History, il re-enactment funzionava come una rievocazione il più aderente possibile all’antecedente storico; indicava la pratica di ricostruire usi, costumi e aspetti del passato sulla base di ricerche scientifiche. Lo scopo del re-enactment era quello della diffusione delle conoscenze con un’inclinazione alla didattica, legata al processo di documentazione e ricostruzione della cultura materiale. Si veda J-M. González-González et al., *Educating in History: Thinking historically through historical reenactment*, in *Social Sciences*, [online], 2022. Disponibile su <[www.mdpi.com/journal/socsci](http://www.mdpi.com/journal/socsci)> [Data di accesso: 26/02/2023].

<sup>277</sup> R. G. Collingwood, *The idea of History*, OUP Oxford, 1994.

può essere riportato in scena perché si baserebbe esclusivamente su dei documenti, che per quanto attendibili, non possono riportare il fatto così come si è svolto realmente. Secondo Collingwood, se lo storico vuole analizzare l'azione di Cesare che attraversa il Rubicone, potrà farlo non basandosi sui documenti, che non offrono alcuna sicurezza, ma dovrà ripensare il pensiero di Cesare nel momento in cui ha attraversato il fiume Rubicone. Ripensare il pensiero passato è la definizione che si adatta meglio al re-enactment e Collingwood arriva a ciò passando per l'arte, chiedendosi come può essere compreso un pezzo di musica classica anche se è stato composto tempo prima. L'ascoltatore comprende quella musica perché la ricostruisce nella sua mente, la segue in modo attivo ripetendola tra sé e sé. Il re-enactment non mira a sostituire i documenti storici:

Selon Collingwood, les documents ou évidences perdent leur fonction épistémologique, en tant qu'évidences véridiques, et sont traitées comme matériaux pour une imagination historique productive (qu'il appellera *a priori*) qui doit « combler » des lacunes existantes entre les traces documentaires et introduire l'acte de pensée re-pensé dans le contexte contemporain de l'historien<sup>278</sup>.

Solo grazie all'immaginazione dello storico, e non sulla base di prove documentarie che possono essere considerate prove affidabili solo nel momento in cui le si guarda storicamente, si può avere un'immagine credibile e verosimile della storia. Il procedimento, in questa prima fase, viene applicato esclusivamente alla storia: una battaglia o una rivoluzione possono essere comprese solo se sono ri-pensate o rimesse in atto<sup>279</sup>. L'immaginazione, la ricerca di storie individuali interne alla grande storia, sono elementi comuni al romanzo storico: re-enactment e romanzo studiano la storia e tentano di svelarla e smascherarla, partendo sì da fatti inizialmente documentari, ma dopo devono affidarsi all'immaginazione, al ripensare il pensiero passato. Furio Jesi in questo senso aveva capito come la letteratura potesse dire qualcosa di più rispetto al documento storico, in virtù del patto narrativo che l'autore può sfruttare, usando anche gli strumenti retorici concessi dalla letteratura. Il re-enactment avvicina il teatro alla letteratura, e Milo Rau a Furio Jesi: nonostante si parli di due periodi storici differenti e di due studiosi che si occupano di campi del sapere in apparenza distanti, entrambi si sono dedicati nei rispettivi

---

<sup>278</sup> Muhle M., 2013 *Reenactments du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiale. Rue Descartes* [online], n. 77. Disponibile su <[www.cairn.info.htm](http://www.cairn.info.htm)> [Data di ultimo accesso: 31/12/2022], pp. 87, 88.

<sup>279</sup> W. H. Dray, *History as Re-enactment, R. G. Collingwood's Idea of History*, Clarendon Press, Oxford University Press, 1995, pp. 33, 52.

lavori alla ricerca della verità storica e si sono prefissati come scopo quello di svelarla al loro pubblico (che fosse di lettori o di spettatori).

Quando la Performance Art inizia a distaccarsi dall'autenticità assoluta e dall'irripetibilità, si appropria del re-enactment e lo usa come forma d'arte. Nonostante ci sia una differenza sostanziale tra Performance Art e teatro, lo studio del re-enactment può essere allargato alla stessa esperienza teatrale. Nello spettacolo in cui viene applicato il re-enactment non è importante vedere cosa c'è di simile all'evento riprodotto, ma quello che li distingue. Il teatro documentario copia la storia, il re-enactment invece la ricrea e la ripropone sotto una nuova luce. Simulazione e ripetizione vanno distinte dal re-enactment: la prima è un'artificiale proiezione costruita per facilitare la comprensione di una conclusione futura; la seconda invece è un esercizio che si blocca nel suo presente e serve a conferire un più acuto senso di consapevolezza dell'evento. Tutti i re-enactment sono delle ripetizioni, ma solo poche ripetizioni sono dei re-enactment<sup>280</sup>. La storia viene sì ripetuta sul palco, ma nel momento in cui la si ripropone nel periodo storico attuale, quello passato acquista nuovo significato: «Questa collisione tra passato e presente crea l'evento, la novità di una forma che di per sé è identica al passato ma in relazione con l'adesso ha l'originalità dell'accadimento»<sup>281</sup>.

Il re-enactment, come la *Jetztzeit* di Walter Benjamin, dimostra quanto il passato per essere compreso dalla società debba essere prima di tutto chiarificato dal presente: è lo *Jetzt*, l'adesso, che si sincronizza con il passato colto nel momento presente, ovvero la *Zeit*, permettendo l'appropriazione del passato che torna non come imm modificabile, ma con un senso nuovo, dipendente dall'adesso<sup>282</sup>. Perché il re-enactment funzioni serve svolgere dei lavori di ricerca in precedenza; prevede il dover viaggiare in luoghi anche lontani, dover ascoltare i testimoni dell'avvenimento, cercare di capire le dinamiche, quando qualcuno mente e perché mente, situare gli eventi, le tempistiche e chiarire l'esatto svolgimento. In tutto questo lavoro, si ricerca non il contesto esatto, ma un

---

<sup>280</sup> Cfr. Blackson R., *Once more... with feeling: Reenactment. Contemporary Art and Culture. Art Journal* [online], Vol. 66, No. 1, 2014. Disponibile su <[www.tandfonline.com](http://www.tandfonline.com)> [Data di accesso: 13/12/2022], p. 30.

<sup>281</sup> Sacco D., *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione*, trad. it. di Bonzi L. *Materiali di estetica. La filosofia e le arti*, [online] a. III, n. 4.1, 2017, pp. 240-251. Disponibile su <[www.researchgate.net](http://www.researchgate.net)> [Data di ultimo accesso: 29/12/2022], p. 346.

<sup>282</sup> Cfr. *ibidem*.

dettaglio, come una fotografia sfocata o una sola testimonianza, che conferisca realtà all'avvenimento ripetuto e lo renda dunque un re-enactment.

Nel teatro contemporaneo l'artista più conosciuto per l'uso del re-enactment è Rau<sup>283</sup>, che usa questa forma d'arte come punto di partenza per poter sviluppare un nuovo teatro politico, in cui lo spettatore viene interpellato dalla storia e fatto sentire colpevole a tal punto da avere un dibattito interiore doloroso, come se si sentisse torturato<sup>284</sup>. Nel teatro di Rau, il re-enactment ha lo scopo di sensibilizzare lo spettatore al fatto politico, ma lo fa usando anche la violenza, unico linguaggio universale che riesce ad arrivare ai sensi e a permettere di verbalizzare una situazione rimossa o rifiutata:

Vediamo immagini [di fatti criminali] ogni giorno, ma stranamente non le comprendiamo davvero. Ci paiono plausibili quanto doveva sembrarlo ai contemporanei di Hitler il suo annuncio che gli ebrei non sarebbero sopravvissuti alla Seconda Guerra Mondiale. E benché noi, a differenza di allora, abbiamo a disposizione immagini, filmati, migliaia di rifugiati che raccontano tutti le stesse cose, non protestiamo. Perché è un po' come se non ci riguardasse, come se si trattasse di immagini provenienti da altre epoche storiche<sup>285</sup>.

Il fine della catarsi di Rau deve essere la presa di coscienza da parte dello spettatore, il quale si sente non solo testimone, ma anche partecipe del crimine che vede messo in scena. Il re-enactment, inoltre, viene rinforzato con l'uso dei video. Negli spettacoli teatrali di Rau, sopra il palco, viene posto un grande schermo su cui passano dei filmati: questi possono essere stati registrati in precedenza, nei luoghi in cui Rau e l'ensemble si sono recati per visitare le zone appartenenti agli avvenimenti storici scelti, oppure possono essere inquadrature e primi piani degli attori che recitano. Il filmato registrato permette allo spettatore di vedere dove i fatti sono accaduti realmente, confrontare le distruzioni lasciate dalla storia con quella portata sul palco; le riprese in primo piano invece propongono un "close-up", un avvicinamento degli attori al pubblico che riesce a vedere molto meglio le loro espressioni, il dolore esposto nel viso, provocando così una compassione maggiore rispetto ad un lavoro senza filmati. Il pubblico legge negli attori, grazie ai primi piani, la sofferenza dell'essere stati vittime e testimoni di quei fatti storici<sup>286</sup>.

---

<sup>283</sup> Cfr. *ivi* p. 342.

<sup>284</sup> Cfr *op. cit.*, Rau 2019 p. 25.

<sup>285</sup> *Op. cit.*, Rau 2020, pp. 16, 17.

<sup>286</sup> Wind P., L'art du reenactment chez Milo Rau. *Intermédialités*, vol. XXVIII [online] 2016. Disponibile su <[www.erudit.org](http://www.erudit.org)> [Data di ultimo accesso: 29/12/2022], p. 4.

Il re-enactment, nonostante sia una ripetizione del fatto storico, resta in ogni caso uno strumento performativo e artistico; in virtù di questa sua essenza il regista ha il permesso di modificare persino la storia. Le modifiche vengono apportate non per un fine estetico, ma per un fine moralistico o politico. Si tratta sempre di un avvenimento storico che viene ripetuto con la coscienza d'oggi e per questo le modifiche sono essenziali. In particolare, spesso si sceglie di cambiare il finale. Quando il regista prende questa scelta, emerge un aumento dell'autenticità, dal momento che viene riprodotta la situazione originale, in cui non si poteva conoscere il finale. Questa strategia viene chiamata anche re-enactment terapeutico<sup>287</sup>, secondo cui la ripetizione di un'esperienza politicamente traumatica, attraverso un effetto catartico, può rimettere in ordine le cose. Perché avvenga questa "rimessa in ordine", vengono cambiati i ruoli (la vittima che interpreta il carnefice) o, appunto, il finale. Un esempio è quello che avviene in *Twin Peaks*, serie tv diretta da David Lynch (regista molto amato anche da Rau, che richiama il suo stile soprattutto nella scelta delle scenografie)<sup>288</sup>. Nella serie tv, Lynch ha tematizzato in modo ironico questo potere terapeutico nella messa in scena della follia di Ben Horne e nella sua improvvisa guarigione sopraggiunta grazie al re-enactment della Guerra di Secessione con finale invertito e la vittoria dell'esercito della Confederazione<sup>289</sup>.

L'*Oresteia (una commedia organica?)* del 2015 di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio, rappresenta un caso particolare di re-enactment. In occasione dell'invito che il Festival d'Automne porta al regista, con la dedica di un ritratto - *Portrait Romeo Castellucci* - al teatro Odéon di Parigi viene ripresentata la stessa *Oresteia* che Castellucci aveva prodotto nel 1995 (salvo qualche modifica sull'ensemble attoriale). Nel 1995 l'opera era legata al contesto storico e culturale in cui era stata concepita, dunque al periodo «di Tangentopoli e di Mani Pulite, delle stragi di stampo terroristicomafioso che hanno provocato la morte dei magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino»<sup>290</sup>. Nel 2015 lo scarto temporale è evidente, l'attacco terroristicodello Stato Islamico contro Parigi, avvenuto il 13 novembre 2015, è al centro del dibattito politico. Nonostante l'opera sia figlia di un'altra epoca, risulta essere in armonia con gli eventi parigini e ben inserita nel nuovo contesto:

---

<sup>287</sup> Cfr. op. cit., Muhle 2013 [online], p. 85.

<sup>288</sup> Cfr. Rau 2019 pp. 83-90.

<sup>289</sup> Cfr. op. cit. Muhle 2013 [online], p. 86.

<sup>290</sup> Op. cit. Sacco 2017 [online], p. 344.

Così efficace da dover richiedere da parte dell'organizzazione del teatro alcuni accorgimenti per preparare il pubblico alla visione dello spettacolo ed evitare allarmi, come ad esempio avvisare poco prima dell'inizio che si sarebbero sentiti otto forti spari. In una siffatta atmosfera, anche la distribuzione dei tappi per le orecchie, all'entrata in sala, poteva sembrare misura cautelativa per la difesa, più che dell'udito, della forte suggestione che questi rumori avrebbero potuto scatenare nel pubblico<sup>291</sup>.

L'Orestea si appresta particolarmente ai re-enactment e ad adattarsi alla spiegazione di situazioni di crisi, nonostante appartengano all'epoca contemporanea. Anche Rau si è confrontato con questa tragedia, però con un re-enactment che ha riguardato la guerra dell'Isis a Mosul. Non sappiamo se il re-enactment (non voluto) di Castellucci abbia ispirato quello di Rau, ma il messaggio dei due spettacoli, guidati dalla trama dell'Orestea, è stato lo stesso:

Sembra rappresentare invece la persistenza del mito, la possibilità sempre in agguato della sua riemersione nella forma incontrollata della violenza. Si svela così l'illusione che l'uomo sia emancipato, nel bene o nel male, dalla sua potenza. La tragedia mostra allo chiaramente le sue origini inscindibile nel mito, la sua natura nel fondo "pre-tragico"<sup>292</sup>.

#### 2.2.5 *La Trilogia del mito classico*

Rau in alcuni casi ha prodotto opere teatrali e film che seguono uno stesso percorso tematico, per questo anche se sono girati e preparati a molta distanza di tempo gli uni dagli altri, vengono considerati come delle trilogie. La prima è la *Trilogia d'Europa*, composta da *The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015) ed *Empire* (2016), costruita su esperienze biografiche che riguardano la transizione dell'Europa di oggi<sup>293</sup>; la seconda è la *Trilogia della rappresentazione*, formata da *Five Easy Pieces* (2016), *The 120 Days of Sodom* (2017) e *The Repetition* (2018), in cui la violenza fa da protagonista. In particolare, i primi due lavori di questa trilogia «sondano i limiti e si pongono la questione di come superarli, ma soprattutto indagano la questione su cosa sia la catarsi al giorno d'oggi»<sup>294</sup>, la domanda che queste fanno al pubblico riguarda cosa sia davvero lo scandalo, come si possano tollerare certe violenze nella vita quotidiana, mentre sulla scena si prova sdegno e si chiudono gli occhi per non guardare.

---

<sup>291</sup> Ivi p. 345.

<sup>292</sup> Ibidem.

<sup>293</sup> Cfr. op. cit. Rau 2019, p. 13.

<sup>294</sup> E. Pastore, Intervista a Milo Rau, la scena come sguardo critico sul mondo. *Da Torino lo sguardo alternativo alle Live Arts* [online], 2018. Disponibile su <[www.enricopastore.com](http://www.enricopastore.com)> [Data di accesso: 27/01/2023].



In certi casi accade che le opere delle varie trilogie si intersechino tra di loro, per formare delle trilogie ideali, come succede con *Five Easy Pieces* e *The Repetition*, che si accordano bene con *Family* (2019) per indagare i crimini moderni; ma *Family* è soprattutto la prima rappresentazione della trilogia sulla famiglia, non ancora terminata e che continua con *Grief & Beauty*. Non tutte le opere delle trilogie sono state prodotte insieme all'Iipm, perciò, anche se toccano temi di elevata risonanza mediatica, non riguardano il teatro politico e non viene utilizzato il re-enactment.

La trilogia più interessante per comprendere il teatro politico di Rau, il suo uso del re-enactment e la compartecipazione di mito e storia, è la *Trilogia del mito classico*, formata dall'*Orestes in Mosul* (2019), *The New Gospel* (2020) e l'*Antigone in Amazzonia* (la cui prima si svolgerà al teatro NTGent a maggio 2023). Quest'ultima avrebbe dovuto essere la seconda opera della trilogia, ma a causa della pandemia da covid-19 Rau e il suo ensemble, che si trovavano in quel momento in Brasile, sono stati costretti a interrompere il progetto, per poi riprenderlo nel 2022. La grande deforestazione degli ultimi anni che ha colpito l'Amazzonia e soprattutto le invasioni, iniziate dagli spagnoli e dai portoghesi, che hanno portata alla scomparsa di migliaia di tribù, sono gli argomenti principali trattati dalla nuova produzione dell'Iipm e da Rau. Il mito di Antigone viene usato per raccontare la storia dell'Amazzonia e come allegoria dell'oppressione e della resistenza:

E forse è questo ciò che mi spaventa quando sento parlare Creonte: lui sa che sta sbagliando. Sa che quello che sta facendo è sbagliato. Che lo è in ogni senso possibile. E che questo lo porterà alla rovina, alla distruzione della sua famiglia, all'Apocalisse. Ciononostante Creonte lo fa comunque. Critica sé stesso, odia sé stesso, ma continua a fare ciò che odia. Questa follia deve finire. Smettetela di essere Creonte. È tempo di essere Antigone<sup>295</sup>.

Il 16 maggio 2020, l'attrice e attivista Kay Sara, che interpreta Antigone nello spettacolo, ha registrato il discorso che avrebbe dovuto tenere dal vivo sul palco del prestigioso Burgtheater, per l'inaugurazione del Wiener Festwöchen. Le parole che ha usato per descrivere la produzione richiamano le idee che hanno mosso Rau a girare questo e gli altri spettacoli teatrali: «Avremmo portato in scena questa nuova Antigone in una strada occupata attraverso l'Amazzonia – quelle stesse foreste bruciano senza sosta. Non sarebbe stato uno spettacolo, sarebbe stata un'azione. Non un atto artistico ma un atto di

---

<sup>295</sup>R. Di Gianmarco, Milo Rau, *Antigone in Amazzonia*: “Questa follia deve finire”. *la Repubblica*, [online], 2020. Disponibile su <[www.repubblica.it](http://www.repubblica.it)> [Data di accesso: 27/01/2023].

resistenza: contro il potere dello stato che sta distruggendo l'Amazzonia». Il teatro di Rau è innanzitutto un atto di resistenza, con cui si vuole raggiungere il pubblico attraverso una catarsi che miri a «liberare la propria epoca dal quotidiano, osservarla fattualmente e pertanto in maniera storica, a partire dal futuro che ci è noto»<sup>296</sup>.

La seconda opera della trilogia, *The New Gospel*, è un film che Rau ha girato a Matera nel 2019, quando la città italiana è stata eletta capitale europea della cultura (e per questo è stato chiesto a Rau di allestire un progetto proprio in quella città). Ispirandosi al film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini e alla *Passione di Cristo* (2004) di Mel Gibson, Rau decide di girare a Matera un film sul Nuovo Testamento, con il progetto di fondere la narrazione biblica alla protesta reale, come accade con l'*Antigone in Amazzonia* (dove la narrazione però è quella mitica). Attraverso la storia del Nuovo Testamento si raccontano le storie e le biografie degli attori amatoriali, scelti dai casting fatti sul posto, per focalizzarsi sulle contraddizioni dell'economia mondiale e dell'ordine (ingiusto) imposto dal potere europeo. I temi delle altre opere di Rau ritornano, ma sempre guardando da una prospettiva diversa. In questo caso specifico, lo sguardo e le storie dei testimoni sono quelle dei profughi e dei rifugiati.

La prima opera della *Trilogia dei miti classici*, *Orestes in Mosul*, mostra chiaramente l'utilizzo delle metodologie teatrali postdrammatiche e la messa in opera dell'arte della resistenza perpetuata da Rau nei lavori precedenti. L'*Orestes in Mosul* si avvicina molto al lavoro dell'*Antigone in Amazzonia*, non solo per la scelta di rivisitare una tragedia greca, ma anche per l'ambientazione: l'Amazzonia e Mosul sono due luoghi che sono stati (e sono ancora) al centro del dibattito politico contemporaneo, e il luogo, in queste due opere più che in altre, diventa raffigurazione dell'oppressione e della miseria che le sue popolazioni hanno vissuto a causa del disordine portato da altre civiltà. La messa in scena delle tragedie greche è recupero dell'antica funzione del teatro greco, quella di riunire la comunità per affrontare una crisi e attraverso la rappresentazione teatrale cercare di risolverla.

Nell'*Orestes in Mosul* viene usata la trama della trilogia tragica dell'Orestea di Eschilo, ambientandola durante la guerra che l'Isis ha perpetuato contro la città di Mosul dal 2014 al luglio 2017. Questa lunga guerra ha interessato Rau, tanto da ispirargli la realizzazione del progetto, perché rappresenta un punto importante all'interno dei conflitti

---

<sup>296</sup> Op. cit. Rau 2020, p. 19.

contemporanei, dopo aver impresso agli occhi dei telespettatori occidentali scene di apocalisse quasi cinematografica. La locandina dello spettacolo dà una prima idea di quello che Rau intendeva dire con questo progetto: un uomo è seduto fuori da un fast food, a un tavolino, con sopra una bottiglietta di ketchup e una di maionese; in secondo piano si vede la strada con delle automobili che passano, mentre sullo sfondo figura un edificio in rovina e cumuli di macerie, causati dalla recente guerra contro l'Isis. Il significato della locandina, e anche dello spettacolo, è quello di comunicare al pubblico come a Mosul si tenti di tornare alla normalità, nonostante «il cimitero a cielo aperto dei morti degli ultimi anni»<sup>297</sup>, a causa del quale non è possibile tornare alla propria quotidianità.

Se *The Last Days of the Ceaușescus* è un'opera fondamentale all'interno del panorama teatrale di Rau perché è il primo lavoro che ha riscosso successo da parte del pubblico e della critica, per l'uso del re-enactment e perché dà una sincera idea di quella che è la poetica e l'ideologia del regista, *Orestes in Mosul* è altrettanto interessante sia per un uso diverso del re-enactment, sia per la presenza più evidente del mito, che qui viene usato non solo in termini simbolici ma anche per il suo stesso plot. Nell'*Orestes in Mosul* vengono usati tutti i format tipici del teatro di Milo Rau: oltre al re-enactment, si parla della strategia di montaggio (l'elemento tipico del teatro postdrammatico), video, attori testimoni e soprattutto la presenza del tribunale.

Il re-enactment in questo caso non è una riproduzione fedele della guerra avvenuta a Mosul, dato che questa passa al pubblico attraverso la trama dell'Orestea. La scelta di Rau è stata quella di presentare al pubblico non tanto i fatti più mediatici (come le distruzioni avvenute durante il conflitto) quanto la violenza che il popolo ha subito. La sceneggiatura si sviluppa a partire dalle storie degli attori, in certi casi non professionisti, come il fotografo Khalid Rowi, che ha interpretato la sentinella. La vita dei personaggi si intreccia spesso con l'esperienza vissuta durante la guerra. La sentinella, il personaggio che nell'*Agamennone* aspetta il ritorno della nave da Troia, viene interpretata non a caso dal fotografo che a rischio della propria vita ha continuato a documentare la vita e le atrocità avvenute durante il periodo in cui Mosul era capitale dello Stato Islamico. La vita dell'attore e quella del personaggio si intrecciano, perché come la sentinella vive

---

<sup>297</sup> M. Giovannelli, Milo Rau *Orestes in Mosul*. *Doppiozero* [online], 2019. Disponibile su <[www.doppiozero.com](http://www.doppiozero.com)> [Data di accesso: 29/01/2023].

nell'attesa di avere notizie, così il fotografo, nell'attesa della fine del conflitto, non ha mai smesso di documentare ciò che accadeva in città. La scelta di portare sul palco attori testimoni permette a Rau di fare sì che i suoi attori interpretino sia il personaggio che gli viene affidato, sia loro stessi.

Ciò serve a rendere ancora più reale la rappresentazione, nonostante sia intermediata dalla trama di una tragedia classica. L'effetto di reale è consentito anche dall'uso dello schermo: in alto sopra il palco viene allestito un grande schermo, su cui passano le immagini registrate a Mosul, in modo che gli spettatori possano vedere la devastazione che la città ha subito. I video sullo schermo sono stati utili per vari motivi, da una parte perché gli attori iracheni non sono riusciti a ottenere il visto per portare lo spettacolo in Europa, dall'altra per dare più realtà alla rappresentazione. Si tratta di video girati sul posto, documenti e testimonianze cui è difficile accedere e che servono a mostrare allo spettatore ciò che accade ogni giorno ma che è fuori dalla vista e nascosto agli occhi degli altri cittadini.

Il re-enactment dell'*Orestes in Mosul*, dunque, è particolare e diverso rispetto a quelli messi in scena negli altri spettacoli di Rau. La trama dell'*Orestea* ha garantito il funzionamento del re-enactment, rappresentando una chiave di lettura fondamentale per poter accedere a una realtà difficile da comprendere, soprattutto per uno spettatore occidentale:

Ma non sono soltanto la distanza nello spazio e nel tempo a estraniarci da ciò che accade: ci comportiamo allo stesso modo con il nostro presente e futuro prossimo. Come dandy distaccati osserviamo in questo momento il lento sprofondare della civiltà nel caos. In un misto che si potrebbe definire quasi "geniale" di ottusità dell'intelletto e del cuore, assistiamo a come quasi ogni cosa che amiamo viene distrutta dalle fiamme<sup>298</sup>.

Nel *Manifesto di Gent* Rau ha scritto una regola che vieta di usare più del 20% di un'opera classica, perché in questo modo si permette di entrare veramente nel testo e di adattarlo senza usare i metodi tradizionali<sup>299</sup>. Questa regola ha permesso a Rau di mettere in scena un re-enactment ben riuscito, che ha legato due vicende solo in apparenza molto lontane tra loro: la storia degli Atridi, infatti, parla della stessa violenza che ha subito la città di Mosul. Il re-enactment ha funzionato soprattutto nel finale, in cui si è scelto di seguire la trama dell'*Orestea* e non quella della guerra di Mosul. Nelle *Eumenidi* Eschilo delega

---

<sup>298</sup> Op. cit. Rau 2020, p. 16.

<sup>299</sup> Cfr. M. Rau, *Orestes in Mosul – Golden Book III*, NTGent, Germania, 2019, p. 17.

all'Areopago il giudizio su un fatto appartenente al patrimonio mitico, attualizzando da un lato il mito di fondazione dell'Areopago, mentre dall'altro lato dà al tribunale un'origine importante, che legittima il suo orientamento democratico. Grazie all'Areopago, si precisa un modello di comportamento diverso da quello adottato da Clitemnestra e da Oreste e l'affermazione di uno "stato di diritto" che sottrae Oreste all'arcaica legge della vendetta. Eschilo dà nuovi criteri etici, prima ancora che politici. Una fosca vicenda mitica viene utilizzata per offrire principi nuovi in cui si afferma l'idea che la colpa umana e punizione divina sono in relazione di stretta causalità. Partendo da questo finale, Rau usa il tribunale dell'Areopago per dare una scelta ai cittadini di Mosul, cioè decidere se i miliziani dell'Isis meritino o meno la pena capitale:

Come quelli [i giudici dell'Areopago] decidevano non di perdonare, e però di risparmiare Oreste e Pilade, qui i giovani iracheni mostrano di essere disponibili a evitare la pena di morte ai miliziani, pur di troncare la catena di violenza che stritola la loro terra. Il giudizio si costituisce sullo schermo di una breve sequenza di interviste, a mezzobusto, dei 'giurati' iracheni, seguita da una votazione in cui nessuno alza la mano e che cinematograficamente si risolve in una didascalica carrellata.<sup>300</sup>

Il tratto caratterizzante di questa sezione è l'essere utopistica, perché tramite il tribunale dell'Areopago Rau oppone a un realismo cinico e cieco, che non vedrà mai il perdono dei miliziani dell'Isis, un realismo del possibile<sup>301</sup>, in cui si sceglie la pace. Questo finale delinea come il re-enactment dell'*Orestes in Mosul* abbia funzionato, sia perché rispetta l'idea per cui durante l'avvenimento non era possibile conoscerne la fine, sia perché rivela il messaggio finale del regista, che è quello di offrire al pubblico una nuova possibilità di scelta, coinvolgendolo come testimone. Il tribunale in questo contesto ha avuto il compito di mostrare il presagio di una realtà futura che ancora non si era compiuta, funzionando così da memoria preventiva di qualcosa che sarebbe potuta accadere; lo spettatore, inoltre, si identifica con il ruolo che gli viene assegnato all'interno del tribunale, ovvero quello di testimone e come con l'esperienza catartica, fa esperienza del crimine e solo alla fine ne diviene consapevole.

Le *Eumenidi* sono la tragedia più politica all'interno della trilogia di Eschilo, non è un caso che sia stata rivalutata dalla seconda metà del Novecento e portata in scena per «il legame dell'idea di progresso verso una nuova giustizia del dominio di Zeus,

---

<sup>300</sup> Vd. C. Lei, *Orestes in Mosul*. Milo Rau tra drammaturgia e movimento. *Krapp's Last Post* [online], 2019. Disponibile su <[www.klpteatro.net](http://www.klpteatro.net)> [Data di accesso: 29/01/2023].

<sup>301</sup> Cfr. op. cit. Rau 2019, p. 38.

simboleggiata dalla polis di Atene con la forma di governo illuminata della democrazia, avvenuta attraverso l'introduzione di una procedura democratica di votazione nell'Areopago grazie ad Atena»<sup>302</sup>. Rau svolge un'operazione diversa, sempre politica, ma con uno scopo che va più verso «l'interpellazione»<sup>303</sup> del pubblico. L'Oresteia è una tragedia che racconta le vicende di un mito che diventa un fatto politico e storico (la nascita del tribunale ad Atene per Eschilo, la guerra contro l'Isis per Rau). Questo è stato possibile grazie al valore simbolico e di immagine che ha il mito: il plot ha permesso a Rau di inserire senza problemi al suo interno una vicenda che apparentemente non ha niente a che vedere con la vicenda degli Atridi. Ciò può essere sostenuto tenendo sempre a mente, però, che le tragedie non sono miti:

Il genere tragico fa la sua comparsa alla fine del VI secolo, quando il linguaggio del mito cessa di far presa sulla realtà politica della città. L'universo tragico si colloca tra due mondi, ed è questo doppio riferimento al mito, concepito ormai come appartenente a un tempo trascorso ma ancora presente nelle coscienze, e ai nuovi valori sviluppati con tanta rapidità [...] che costituisce una delle sue originalità e la molla stessa dell'azione<sup>304</sup>.

Furio Jesi, mitologo, e Milo Rau, regista teatrale, hanno portato avanti lavori diversissimi: il primo si è occupato di mito, di germanesimo e di critica letteraria, è stato uno studioso, mentre il secondo è un artista che fa teatro e attivismo. I loro studi, per quanto appartenenti a due ambiti diversi, si intrecciano perché uno può aiutare a capire meglio il lavoro dell'altro. L'*Orestes in Mosul* (e più ancora *The Last Days of the Ceaușescus*) è uno spettacolo che ha richiesto un grande studio: spiegare i fatti più nascosti, che non vengono trasmessi dalle reti televisive, attraverso una tragedia classica, significa aver studiato in profondità lo stesso mito e aver capito che l'arte è sempre, in misura maggiore o minore, un'autentica mutazione dei miti e delle grandi narrazioni che si sono sviluppate nei secoli. L'Oresteia di Rau ha tratto dal mito le dinamiche di potere, la violenza e la sua legittimazione perché quel mito, e ogni mito, portano con sé le grandi linee narrative che si sviluppano nella storia:

It's shocking just how archaic we are today and how modern archaic societies are. How strange and "antique" our own modern world – which we apparently always have access to - is to us and how uncertain

---

<sup>302</sup> A. Bierl, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna, concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. di L. Zenobi, Roma, Bulzoni editore, 2004, p. 47.

<sup>303</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 22.

<sup>304</sup> Vernant, Vidal-Naquet, *Mito e tragedia dell'antica Grecia, La tragedia come fenomeno sociale e psicologico*, trad. it. di M. Rettori, Torino, Einaudi editore, 1976, p VII.

and imaginary the promises of democracy and participation actually are. All this becomes visible in an almost unbearable way when you stage the Oresteia in Mosul<sup>305</sup>.

L'ideologia con cui Milo Rau porta a Mosul una tragedia classica e il suo mito non si discosta dalla concezione di Furio Jesi, secondo cui la mitologia è

un reperimento di costanti rappresentative o simboliche entro un vasto ambito culturale e storico, o all'estremo opposto, come la semplice regola di un gioco linguistico che tende a riunire sotto uno stesso nome la varietà di ciò che di volta in volta si presenta come l'enigma, il limite dell'inaccessibile, per ogni civiltà e per ogni cultura<sup>306</sup>.

Il mito, anche nello stesso significato del termine, presenta problematiche a volte difficili da sciogliere, perché bisogna capire quando si tratta di mito, di materiali mitologici e di macchina mitologica. Lo studio del mito di Furio Jesi può essere una chiave di volta importante per comprendere come Milo Rau riesca a trattare fatti storici precisi e a toccare corde sensibili dello spettatore, nonostante questo non abbia legami con l'avvenimento storico prescelto. Rau è affascinato da personaggi storici che portano le caratteristiche palco di individui tragici, che siano eroi o tiranni:

I have, in fact, always shown these “great men” – Lenin, Ceaușescu, and now Agamemnon – at the moment of their powerless-ness, their abdication, their death. I am particularly interested in how the private and the political – private and objective forces – intertwine. In my plays, both Lenin and Ceaușescu are portrayed in an extremely private way. [...] I was accused of having presented Ceaușescu too privately. At the same time, both plays tell the story of the end of two grand, transcendental experiments: The two endings of the historical communism, once with Linin's death in 1924 and again with the Revolution in 1989 – and the twice-fails transition into democracy<sup>307</sup>.

Agamennone viene posto vicino a Ceaușescu perché ha le caratteristiche mitiche del tiranno e Rau, come ha spiegato, è sempre stato affascinato da questi personaggi e uomini, per cercare di svelare le dinamiche di potere che li hanno condotti a compiere certe scelte. La decisione di portare avanti una descrizione quasi privata serve a mostrarli come uomini che risiedono in un tempo mitico e storico contemporaneamente (ovvero come “tiranni” e come soggetti storici). Rau ha deciso di riscrivere la guerra contro Mosul attraverso la tragedia dell'Oresteia perché ha sempre seguito nei suoi lavori teatrali la trama tragica della storia, che rivela in un certo modo le tracce mitiche del passato.

---

<sup>305</sup> Op. cit. Rau 2020, p. 24.

<sup>306</sup> Op. cit. Jesi 1973, p. 3.

<sup>307</sup> Op. cit. Rau 2020, p. 29.

## CAPITOLO TERZO

### THE LAST DAYS OF THE CEAUȘESCU

#### 3.1 L'opera

*The Last Days of the Ceaușescu* è la prima opera teatrale di successo prodotta dall'Iipm sotto la direzione artistica di Rau. A vent'anni dalla caduta del comunismo in Romania, Rau decide di realizzare una pièce teatrale sulle ultime ore dei coniugi Ceaușescu, con le interpretazioni di Victoria Cociaş, Constantin Cojocaru, Constantin Drăgănescu, Alexandru Mihăescu, Eugen Cristian Motriuc e Mircea Rusu. L'opera viene portata sui palcoscenici della Romania, Germania e Svizzera tra il 2009 e il 2010. L'anteprima è presentata al teatro Odeon di Bucarest, mentre la prima all'Hebbel am Ufer (HAU) di Berlino, allo Schlachthaus Theater di Berna, al Theaterhaus Gessnerallee di Zurigo e al Südpol di Lucerna<sup>308</sup>.

Come per le successive produzioni, l'opera ha alle spalle approfondite ricerche locali. Rau e il suo ensemble si sono recati in Romania per contattare le persone direttamente coinvolte nel processo ai Ceaușescu: il generale che li ha traditi, l'ufficiale che li ha catturati, i dissidenti, alcuni politici del governo di transizione, rivoluzionari e cittadini che hanno vissuto la rivoluzione. Lo spettacolo è diretto a partire da documenti e video autentici; Rau ha visitato il tribunale provvisorio a Târgoviște, intervistato il generale Victor Atanasie Stănculescu (deceduto nel 2016) e altri partecipanti della rivoluzione. La ricostruzione degli eventi è accurata, e soprattutto fedele allo scopo dello spettacolo che vuole ricordare lo sgomento e il sentimento di insicurezza di quei giorni<sup>309</sup>. Sui palchi ricostruiti come copie della scena originale, il pubblico diventa testimone oculare di questo evento cruciale della storia mondiale. Il teatro di Rau, con questo progetto, offre una ricostruzione meticolosamente ricercata e altamente politica di immagini e ricordi<sup>310</sup>.

---

<sup>308</sup> Iipm, *The Last Days of the Ceaușescu*. *International Institute of Political Murder* [online]. Disponibile su <[www.international/institute.de](http://www.international/institute.de)> [Data di accesso: 01/02/2023].

<sup>309</sup> Cfr. Oana Ghita, *Familia Ceaușescu pierde procesul intentat Teatrului Odeon privind folosirea mărcii "Ceaușescu"*. *Mediafax*, [online] 2011. Disponibile su <[www.mediafax.ro](http://www.mediafax.ro)> [Data di accesso: 30/01/2023]

<sup>310</sup> Cfr, *ibidem*.



Dalla pièce teatrale derivano il libro (solo in lingua tedesca) *Die Letzen Tage der Ceaușescu* e il docufilm, prodotto in lingua romena con sottotitoli in tedesco. Il libro riporta i diari di produzione, le ricerche di Rau e dell'ensemble a Bucarest, un quadro storico della rivoluzione e la trascrizione integrale del film. La pièce teatrale presenta un lavoro artistico, mentre il docufilm è considerato un lavoro di analisi. Una differenza che rende l'opera teatrale un'analisi artistica e il docufilm un'analisi storica deriva dal fatto che nello spettacolo teatrale, essendo una performance dal vivo, il pubblico vede la rievocazione dell'evento senza filtri, vivendola con una forte dimensione soggettiva. Si tratta in sostanza della differenza che contrappone una qualunque pièce teatrale e un film: alla prima si assiste dal vivo, l'altra attraverso il filtro dello schermo. Il docufilm è stato reso disponibile dall'Iipm alla pagina internet dedicata all'opera<sup>311</sup>.

Per il seguente lavoro è stato usato esclusivamente il docufilm insieme alla trascrizione del video integrale presente nel testo *Die Latzen Tage der Ceaușescu*, dal momento che l'opera teatrale non è più stata portata nei teatri europei dopo il 2010. Questo ha portato delle difficoltà nel ricostruire il valore della performance: innanzitutto perché l'unico video disponibile sulla pièce è girato seguendo il genere documentario, perciò, anche se riesce a dare l'idea di come è stato realizzato lo spettacolo teatrale (in quanto buona parte del docufilm registra la performance dalla platea e dal palco), mantiene le differenze che lo rendono un lavoro autonomo. Infatti, i film di genere documentario raccontano una situazione reale, non alterata con l'invenzione, nonostante questa vi rientri nel momento in cui il regista decide come manipolare e selezionare la realtà. Inoltre, nel genere documentario spesso gli attori sono i testimoni dell'evento documentato e narrano la vicenda così come l'hanno vissuta. Nel docufilm di Rau, gli attori della performance teatrale interpretano anche i testimoni che il regista ha intervistato durante le fasi di ricerca: mentre si riproduce la pièce, questa viene interrotta e uno degli attori prende la parola. La differenza tra docufilm e opera teatrale ha rappresentato una prima difficoltà, ma un ulteriore problema si presenta per il valore intrinseco che ha una performance, in quanto nessun evento può riprodurre esattamente un altro, non solo per il comportamento in sé, come le voci, le sfumature di senso e il linguaggio corporeo, ma anche per l'occasione specifica e il contesto, che determinano l'unicità dell'evento:

---

<sup>311</sup> <<http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/04/CEAUSESCUS.m4v>>.

L'unicità di un evento non dipende dalla sua materialità ma anche dall'interazione che lo costruisce e l'interattività è sempre inserita in un flusso. Se questo è particolarmente vero per i film e i media digitali, quanto più lo sarà per le performance dal vivo laddove la produzione e la ricezione variano da istanza a istanza? [...] Una performance ha luogo nell'azione, nell'interazione e nella relazione. [...] La performance non avviene mai in qualcosa, ma attraverso qualcosa. Lasciate che mi spieghi meglio. Un performer nella vita ordinaria, in un rituale, in un gioco o nelle arti performative fa o mostra qualcosa: esegue un'azione. [...] La performance, in questo caso, è esattamente l'azione<sup>312</sup>.

L'azione, l'interazione e la relazione sono tre elementi fondamentali per la performance teatrale di Rau, dal momento che lo spettacolo ha riscosso successo in virtù soprattutto dell'impatto che ha avuto sul pubblico; dunque, grazie anche alle caratteristiche specifiche che una performance possiede.

Come per le altre opere, Rau anche in questo spettacolo ha scelto di utilizzare dei video per mostrare al pubblico le immagini reali di ciò che viene portato sul palco. A differenza degli altri spettacoli di Rau, però, dove i video e le immagini vengono proiettate su uno schermo sopra il palco, questa volta il regista ha scelto di usare un sistema diverso. Al centro, in fondo al palco, sono stati disposti sei pannelli di legno in fila, in verticale, su cui vengono proiettate le immagini che erano state trasmesse dai canali televisivi durante la rivoluzione del 1989. «Le immagini si vedono talvolta su un solo blocco, altre su più di uno o tutti e sei»<sup>313</sup>, come succede per i discorsi di Ceaușescu e i video della folla che scalpita. Lo spettacolo teatrale inizia proiettando le foto dei volti di Nicolae ed Elena Ceaușescu, per poi raccontare la rivoluzione romena attraverso sei monologhi. Questi sono stati selezionati da alcune delle interviste raccolte durante i lavori di ricerca a Bucarest nel 2008 e 2009 e includono la storia di Ana Blandiana, scrittrice e dissidente, il cui monologo apre lo spettacolo come prologo; segue Ion Caramitru, un rivoluzionario; Andrei Kemenici, comandante della caserma in cui si trovavano i Ceaușescu; Dorin Cârlan, paracadutista, sergente del plotone di esecuzione della condanna a morte; Victor Stănculescu, generale e ultimo Ministro della Difesa di Ceaușescu prima del suo passaggio dalla parte dei rivoluzionari; infine Dinu Lupescu, un giovane ragazzo romeno, che chiude questa prima parte con un racconto che funziona da epilogo. Ogni monologo è narrato non dagli intervistati, ma dagli attori ed è proiettato su un pannello di legno, che cambia quando inizia il successivo racconto. Le narrazioni sono state filmate prima della

---

<sup>312</sup> Op. cit. Schechner 2018, p. 73.

<sup>313</sup> Peretti L., *Quelle ultime ore di Ceaușescu in video e sul palco. Il Manifesto* [online], 2009. Disponibile su <[www.archiviopubblico.ilmanifesto.it](http://www.archiviopubblico.ilmanifesto.it)> [Data di accesso: 12/02/2023].

performance e vengono proiettate sul palco, non sono recitate dal vivo. Questa prima parte ha una durata di circa 40 minuti; la scelta dell'uso dei pannelli e la proiezione dei monologhi su uno di essi conferisce a questa parte un certo dinamismo, rispetto alla staticità della presentazione. Gli attori entreranno solo dopo la lunga introduzione per mettere in scena il processo. Lo spettacolo teatrale dura circa due ore con una narrazione che procede «con distacco, quasi didatticamente, e lo spettacolo diventa una sorta di fotografia oggettiva della realtà, che vuole lasciare spazio interpretativo allo spettatore»<sup>314</sup>. La narrazione dal registro didattico è una scelta di regia, finalizzata a rendere la performance un *tableau vivant* del processo. Questo tipo di recitazione è portato avanti da tutti gli attori, in particolare, a nostro parere, da Mircea Rusu che interpreta il colonnello Gică Popa, presidente del tribunale. Le battute vengono date quasi a rallentatore, con molte pause e una dizione ben scandita. Ogni movimento, modulazione della voce, gesto, espressione, derivano dai video del processo originale.

Il docufilm, che mostra alcune scene girate durante lo spettacolo, inizia con una breve introduzione sull'evento storico:

25 Jahre lang herrschte Nicolae Ceaușescu über Rumänien. Gemeinsam mit seiner Frau Elena schuf er eines der totalitärsten Regimes der Weltgeschichte. Ihre Herrschaft schien für die Ewigkeit bestimmt. Doch im Dezember 1989 erhob sich das rumänische Volk. Am ersten Weihnachtstag den Ceaușescus in einer Militärkaserne der Prozess gemacht. Die Bilder ihrer Verurteilung gingen um die Welt<sup>315</sup>.

Dopo la proiezione di alcune immagini dei due coniugi durante il processo del 1989, segue un'inquadratura del palcoscenico su cui è stato messo in scena lo spettacolo mentre si alza il sipario. Il docufilm è realizzato intervallando scene che registrano la pièce teatrale e parti proprie del genere documentario: i monologhi, infatti, non vengono riprodotti tutti interamente, ma sono ridotti ad alcune sezioni che spezzano le riprese della performance. Gli attori dello spettacolo, uno alla volta, sono ripresi in vari momenti della giornata e recitano i sei monologhi in primo piano, assumendo il ruolo di narratori della

---

<sup>314</sup> P. Weiss, Il "re-enactment" come nuovo formato di teatro politico in Milo Rau., *BiennaleTheatreCommunity2016* [online], 2015. Disponibile su <[www.biennaletheatrecommunity2016.wordpress.com](http://www.biennaletheatrecommunity2016.wordpress.com)> [Data di accesso: 31/01/2023].

<sup>315</sup> Docufilm *The Last Days of the Ceaușescus*, trad. it.: "Per 25 anni, Nicolae Ceaușescu ha governato la Romania e, insieme alla moglie Elena, ha creato uno dei regimi più totalitari della storia mondiale. Il loro dominio sembrava destinato all'eternità. Ma nel dicembre 1989 il popolo romeno si sollevò. Il giorno di Natale, i Ceaușescu furono processati in una caserma militare. Le immagini della loro condanna hanno fatto il giro del mondo". Dove non diversamente indicato, le traduzioni dei sottotitoli in tedesco del docufilm sono state curate dalla sottoscritta in collaborazione con Heike Huttenrauch.

rivoluzione romena e contribuendo a dare al film la caratteristica del genere documentario, poiché rappresentano delle testimonianze della vicenda. Ad esempio, la storia di Dinu Lupescu è narrata dall'attore Alexandru Mihăescu, ripreso mentre guida una macchina; Ana Blandiana è interpretata da Victoria Cociaş mentre viene truccata in camerino. I monologhi nel film, dunque, non sono inseriti tutti nella parte iniziale (come accade nella performance), ma sono stati distribuiti in momenti diversi. Alcuni vengono inseriti durante la messinscena del processo, come il monologo del generale Stănculescu, interpretato da Costantin Drăgănescu. Il suo monologo è particolarmente interessante, non solo per il ruolo che il generale ha avuto durante la rivoluzione, ma anche per come viene presentato: durante il processo, le voci degli attori si affievoliscono e viene ripreso, con un lento zoom, Drăgănescu, la cui voce è fuori campo, a rendere il racconto un monologo interiore. Dal film è possibile riuscire ad avere un'idea anche dello spettacolo teatrale perché viene ripreso il palco del teatro con la scenografia, i sei pannelli di legno su cui sono proiettati sia i monologhi sia i video del 1989 e la platea con gli spettatori. I video originali del processo e della rivoluzione nel film sono ripresi dalla parte del palco; di conseguenza, si riesce a comprendere come sono stati inseriti i blocchi e come sono stati proiettati i materiali. In altri momenti, il docufilm si svincola dalla pièce e i filmati occupano lo schermo intero. Se ne deduce che il docufilm costituisce a tutti gli effetti un documentario sia del processo originale sia dello spettacolo. Infatti, oltre a restituire un quadro completo del lavoro di documentazione storica, offre anche molti elementi utili a ricostruire nei dettagli la messa in scena della pièce teatrale.

Il processo riprodotto da Milo Rau è una ripetizione esatta delle immagini trasmesse dalle televisioni di tutto il mondo. La recitazione di Cojocarui impressiona per la somiglianza con Nicolae Ceaușescu sia a livello fisionomico sia per l'atteggiamento. La frase: «Ich erkenne kein Gericht an außer der Großen Nationalversammlung»<sup>316</sup>, ripetuta ininterrottamente durante lo spettacolo e ben scandita dall'attore, sottolinea (e ripete) l'arroganza del personaggio e il suo pensiero di essere ancora Presidente: «Ich bin nicht Angeklagter, ich bin der Präsident Rumäniens und der Oberbefehlshaber! Ich antworte vor der Großen Nationalversammlung! Nicht vor denen, die den Staatsstreich organisiert

---

<sup>316</sup> Trad. it.: «Non riconosco alcun tribunale, se non la Grande Assemblea Nazionale».

haben! Und damit Schließe ich jetzt!»<sup>317</sup>. Nel film i due coniugi parlano poco, senza credere a quello che succede. Il personaggio di Elena ha poche battute, si rivolge esclusivamente al marito sbeffeggiando gli avvocati, i testimoni e il presidente del tribunale. A inizio processo viene ribadito più volte, dall'avvocato Nicolae Teodorescu (interpretato da Alexandru Mihăescu), che per i due coniugi è stato disposto un processo legale, però sin da subito viene rimbeccato da Elena: «Der Arme... legal!»<sup>318</sup>.

I monologhi sia per il modo in cui sono stati tagliati e montati, sia perché recitati dagli attori e non dagli intervistati, conferiscono al film l'impronta di documentario:

Mentre la pièce si basa sulla fusione, il più possibile precisa, tra l'evento e la sua ripetizione [...] nel montaggio del film il dibattito interiore dello spettatore è già dato, il che comporta un grande scarico emotivo. Il film si commenta da sé, molto più 'documentario', o addirittura più analitico della pièce teatrale; meno monumentale, più umano. Questo anche perché il film è stato girato per la televisione, dove esiste già il genere documentario, quindi la storia doveva essere interessante e soprattutto riuscire a spiegarsi da sé<sup>319</sup>.

L'opera rappresenta il caso più fedele alla tecnica teatrale del re-enactment e la prima scelta di Rau di dedicarsi a un evento storico di grande portata mediatica. A conferma di ciò, i lavori scientifici dedicati a Rau prendono sempre in considerazione *The Last days of the Ceaușescus*<sup>320</sup> e il regista stesso nelle interviste riportate in *Realismo Globale* dedica molto spazio all'opera. Rau ha scelto volutamente attori televisivi e cinematografici conosciuti in Romania, come Victoria Cociăș (Elena Ceaușescu) e Constantin Cojocaru (Nicolae Ceaușescu), per essere sicuro che fossero riconoscibili al pubblico. In *The Last Days of the Ceaușescus* non recitano attori amatoriali come accade, al contrario, nelle produzioni seguenti; l'opera infatti è precedente al *Manifesto di Gent*, per cui «almeno due attori in scena non devono essere professionisti»<sup>321</sup>; viene meno anche la sesta regola del *Manifesto*, in cui si prescrive che in ogni produzione sia necessario parlare almeno due lingue diverse, mentre nel caso di *The Last Days of the Ceaușescus* l'unica lingua è il romeno.

---

<sup>317</sup> Trad. it.: «Non sono l'imputato, sono il Presidente della Romania e il Comandante Supremo delle Forze Armate. Io rispondo alla Grande Assemblea Nazionale, non a coloro che hanno organizzato il colpo di Stato, e con questo chiudo. Bugie dall'inizio alla fine!».

<sup>318</sup> Trad. it.: «Povero lui... legale!».

<sup>319</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 24, 25.

<sup>320</sup> Vd. op. cit. Muhle 2013, Sacco 2017, Wind 2013.

<sup>321</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 105.

In seguito alle anteprime al teatro Odeon di Bucarest (9 e 11 dicembre 2009) Valentin Ceaușescu ha mosso causa al teatro per aver violato l'uso del nome Ceaușescu, chiedendo un risarcimento morale e la sospensione dello spettacolo. Il tribunale ha rigettato le sue accuse sostenendo che il nome Ceaușescu non fosse stato in alcun modo violato. Il provvedimento invocato dal figlio dei Ceaușescu, i dibattiti che la pièce ha provocato in Romania sui blog e le piattaforme di discussione, la pubblicazione delle interviste su riviste storiografiche, sono questioni sostanziali<sup>322</sup> «in una forma di messa in scena risolutamente democratica»<sup>323</sup>, ovvero aperta alle interpretazioni e dove il senso e la sua mancanza si intersecano in un «livello di uguaglianza radicale»<sup>324</sup>.

Le recensioni della critica allo spettacolo rivelano che il re-enactment di Milo Rau ha avuto successo, con una ripetizione dell'evento reale, iperrealista, senza che realtà e teatro fossero più distinguibili. Alexander Kluge nel programma *Bekanntmachung* del 9 maggio 2011, su Sfl/Rtl<sup>325</sup> ha affermato: «Al termine dello spettacolo, dopo la fucilazione dei Ceaușescu, sulla sala è calato un silenzio di piombo. Troppo reale era la sensazione di avere appena assistito a un omicidio»<sup>326</sup>. Per altri critici, l'opera è risultata noiosa proprio per “l'effetto di realtà” suscitato dalla riproduzione iper-mimetica di ciascun movimento presente nel video storico e dai frammenti di realtà riportati dai testimoni ancora in vita<sup>327</sup>. Le opinioni dei vari critici sono in netto contrasto, tra chi ha provato sconcerto e chi, all'opposto, noia. Lo stesso accade tra gli spettatori romeni all'anteprima di Bucarest:

Dar istoria e istorie si ne-am gândit ca după 20 de ani nu vom mai fi prea tulburați de un asemenea spectacol-documentar.

Greșit, tare greșit. Punerea in scena a procesului lui Ceaușescu te golește de percepția timpului modern, te azvârle înapoi, într-un decembrie confuz și gri sub umbra scheletului Casei Poporului, care tocmai prindea viața. Te ridică din amintirile înmărmurite în fata televizorului alb-negru ("a fugit!"; "nu, l-au prins!"; "l-au împușcat pe Ceaușescu!!") din ajunul și ziua de Crăciun și te trânteste pe un scaun<sup>328</sup>.

---

<sup>322</sup> Cfr. op. cit. Rau 2019, p. 81.

<sup>323</sup> Ibidem.

<sup>324</sup> Ibidem.

<sup>325</sup> Cfr. *ivi* p. 106.

<sup>326</sup> Cfr. *ivi* p. 80.

<sup>327</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>328</sup> Ma la storia è storia e abbiamo pensato che dopo 20 anni non saremmo stati troppo turbati da un simile spettacolo-documentario. Sbagliato, davvero sbagliato. La messa in scena del processo a Ceaușescu ti svuota della percezione del tempo moderno, ti getta all'indietro, in un dicembre confuso e grigio, all'ombra dello scheletro della Casa del Popolo, che proprio allora prendeva vita. Ti solleva dai ricordi pietrificati davanti al televisore in bianco e nero ("è scappato!"; "No, l'hanno preso!"; "Hanno sparato a Ceaușescu!!") (traduzione nostra). Ultimele ore ale lui Ceaușescu. *Regizor caut piesa*, [online] 2009. Disponibile su <[www.regizorcautpiesa.ro](http://www.regizorcautpiesa.ro)> [Data di accesso: 12/02/2023].

Altre recensioni nutrono delle perplessità a partire dal prologo dell'opera, domandandosi se essere d'accordo con il messaggio dello spettacolo, la cui domanda principale resta se il processo, con la conseguente condanna a morte dei due dittatori, fosse davvero necessario. Tra gli spettatori romeni qualcuno ammette di essere rimasto indifferente allo spettacolo, dato che non sono state offerte risposte chiare, se non una serie di opzioni, di cui nessuna davvero convincente. Inoltre, dopo la visione dello spettacolo a Bucarest, in sala si è svolta una discussione sul progetto, a cui ha partecipato anche l'ex generale Victor Atanasie Stănculescu, invitato dallo stesso Rau per aiutare a ricostruire gli eventi. L'ex generale è stato rilasciato dalla custodia per poter assistere allo spettacolo; Stănculescu nel 1999 fu condannato a quindici anni di reclusione per aver partecipato al comando che guidò l'azione repressiva contro le manifestazioni di Timișoara. Avendo vissuto da vicino il regime instaurato da Nicolae Ceaușescu, i suoi racconti sono stati di grande utilità per la realizzazione dell'opera, tanto che nel docufilm gli viene dedicato un certo spazio, riprendendo la sua entrata al teatro di Bucarest e dedicando al suo monologo un'attenzione particolare.

### 3.1.1 Il quadro storico: Ceaușescu e la rivoluzione del 1989<sup>329</sup>

Nicolae Ceaușescu salì al potere nel 1965, alla morte del suo predecessore e Primo Ministro dello Stato Gheorghe Gheorghiu-Dej, dapprima come segretario generale del Partito Comunista Romeno e dal 1967 come Presidente della Repubblica Socialista di Romania, conquistando il dominio assoluto della società romena. Ossessionato dall'indipendenza del proprio Paese, proseguì una politica estera finalizzata a raggiungere l'indipendenza, decidendo di non attenersi ai piani imposti da Mosca, da cui si slegò lentamente con una serie di decisioni strategiche, come quella di non interrompere i rapporti diplomatici con Israele dopo la terza guerra arabo-israeliana del 1967 o quando decise di condannare senza timore l'occupazione della Cecoslovacchia da parte della potenza russa, davanti a una folla solidale con lui. Inoltre, fu il capo di stato romeno che

---

<sup>329</sup> Per la storia della Romania si vedano i seguenti testi in italiano: I. Bulei, *Breve storia dei romeni*, a cura di R. Merlo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; F. Constantiniu, *Storia della Romania*, trad. it. di F. Del Fabbro, M. F. Pop., Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2015; F. Guida, *Storia d'Europa nel XX Secolo, Romania*, Milano, Edizioni Unicopli, 2005.

riuscì a ospitare più delegati stranieri e personalità di rilievo della sua epoca, senza considerare la quantità di visite ufficiali all'estero. Senza ostacoli, il suo governo invase anche ambiti non pertinenti al suo controllo. Prima dell'entrata in carica di Gorbačëv, Ceaușescu ebbe numerosi successi: gli Usa ripagarono la Romania per la sua politica di autonomia nel contesto del Patto di Varsavia e si mostrarono disposti a fornire aiuti per garantire l'autonomia del Paese.

Tuttavia, il governo di Ceaușescu col tempo si trasformò in una dittatura personale dove, tramite il sistema di rotazione dei responsabili delle varie cariche, si riuscì a evitare che i dirigenti prendessero troppo potere inserendo i propri famigliari, come la moglie, i fratelli e i figli. Il fatto particolare è che questi iniziarono ad abbinare le cariche politiche o amministrative con titoli culturali, invadendo anche importanti istituti di cultura, come la più tradizionale Accademia delle scienze. Nel 1971 Ceaușescu andò in visita in Cina e Corea del Nord e al suo ritorno stese le cosiddette "tesi di luglio", in cui si prospettava una rivoluzione culturale ispirata alle esperienze comuniste nell'Estremo Oriente, in particolare di Mao Tse Tung e Kim Il Sung. Iniziò intanto a spargersi un clima di terrore in tutto il Paese: con la *Securitate* (il servizio segreto della Romania Comunista) si diffuse persino la paura dei microfoni, che indusse i cittadini a parlare a cenni, coprire i telefoni con i cuscini, uscire nei giardini o nei corridoi<sup>330</sup>. Per garantire al Paese una crescita accelerata, il governo sacrificò i consumi e il benessere popolare. Il gruppo dirigente formato ormai solo dai *clientes* del dittatore<sup>331</sup>, credeva che la modernizzazione fosse possibile solo attraverso un'economia di comando e il mantenimento di un potere centralizzato e assoluto<sup>332</sup>. Nonostante la Romania fosse un paese produttore di petrolio dovette importare greggio per il proprio sistema industriale e per dare lavoro alle raffinerie che erano sottoutilizzate. Dopo lo shock petrolifero del 1973, la Romania divenne dipendente dalle importazioni di cospicue partite sovietiche di greggio. Nell'ultimo periodo del suo regime, Ceaușescu realizzò un riavvicinamento a Mosca e un progressivo allontanamento dall'Occidente europeo.

Il 4 marzo del 1977 la Romania fu scossa da un terremoto di 7,2 gradi Richter che causò all'incirca 2.500 vittime<sup>333</sup>. Le conseguenze non tardarono a farsi sentire a livello sociale

---

<sup>330</sup> Cfr. op. cit. Constantiniu 2015, p. 552.

<sup>331</sup> Cfr. op. cit. Guida 2005, p. 270.

<sup>332</sup> Ibidem.

<sup>333</sup> Op. cit. Constantiniu 2015, pp. 554, 555.



e politico: il regime cercò di nascondere i danni in fretta, ma fu come se l'impotenza delle autorità di fronte a un disastro naturale avesse svegliato la popolazione, che capì come il governo non fosse in realtà onnipotente. Nel 1977 ci fu uno sciopero dei minatori di Valea Jiului per l'alzamento dell'età pensionabile dei minatori. Dopo questo, la situazione della Romania peggiorò a causa delle difficoltà economiche. Ceaușescu aveva aumentato il debito pubblico nei confronti dell'Occidente (si arrivò a un debito di 9,5 miliardi di dollari nel 1981). Le carenze nell'approvvigionamento, la politica di risparmio e di restrizioni, soprattutto nel consumo di corrente elettrica, che fece sprofondare nel buio le città e il Paese in generale, alimentarono il malcontento della popolazione. Il pubblico romeno poteva godere solo di due ore al giorno di programmi televisivi, dominati dal culto della personalità di Ceaușescu e della moglie: un insieme di intento censorio e necessità di comprimere i consumi elettrici. I cittadini erano invitati a usare poco gli elettrodomestici, l'illuminazione e le auto (quando la Romania ne stava persino diventando produttrice). L'ideologia nazionalista intanto prendeva il posto dell'ideologia marxista leninista, attraverso «il continuo richiamo all'eredità dacica, a parziale scapito delle “origini latine”, il risalto propagandistico dato alla scoperta di resti archeologici dell'uomo preistorico proprio nei pressi del villaggio natale di Ceaușescu [...], l'insistenza sulla produzione saggistica del segretario generale e della sua consorte, ambedue con studi molto limitati eppure insigniti dei titoli accademici più alti»<sup>334</sup>. In passato quando Ceaușescu si era trovato in disaccordo con il Cremlino, aveva ottenuto l'appoggio dell'Occidente e degli Usa; ma con l'insediamento di Gorbačëv e del lancio di perestrojka, l'Occidente e gli Usa iniziarono a disapprovare l'atteggiamento di Ceaușescu, ormai associato alla ripresa di tesi palesemente conservatrici e il cui pugno duro era in forte disaccordo con la politica di Gorbačëv. Washington iniziava a voltare le spalle a Ceaușescu in seguito alle demolizioni verificatesi nel Paese, alle privazioni imposte alla popolazione per saldare i debiti esteri e per le misure repressive attuate.

L'evento che scatenò la rivoluzione del 1989 fu l'operazione di Timișoara, quando i parrochiani cercarono di impedire il trasferimento forzato di Laszlo Tokes, dettato da motivi di attività antiregime. Da questo pretesto, la popolazione scese in piazza per esprimere il proprio malessere. Nella capitale, il 21 dicembre fu organizzata una manifestazione dallo stesso governo, che, in maniera del tutto inattesa, si tramutò in una

---

<sup>334</sup> Ivi p. 273.

protesta contro di esso. Il discorso che Ceaușescu stava pronunciando fu interrotto dai fischi e quando il generale Vasile Milea, Ministro della Difesa, rifiutò di utilizzare le forze armate contro i dimostranti, pagò il suo rifiuto con la vita (la versione ufficiale parlò di suicidio). Ceaușescu si fece convincere dal generale Victor Atanasie Stănculescu, ora Ministro della Difesa, a fuggire dalla capitale con un elicottero, segnando così la fine del suo regime. La coppia venne però fermata il pomeriggio del 22 dicembre in una caserma di Târgoviște e il nucleo che si era formato intorno a Ion Iliescu (uno dei dirigenti che a inizio regime era stato allontanato dallo stesso Ceaușescu e che segnerà con il suo nome la Romania postcomunista) decise l'esecuzione dei due coniugi. Vennero sottoposti a un processo illegale, con un giudizio frettoloso, che ottenne la fama di essere stato l'ultimo processo stalinista dell'Europa dell'Est<sup>335</sup>:

I due avvocati della difesa furono, per riprendere l'espressione di un commentatore straniero, «odiosi quanto ridicoli». Uno di loro, Nicolae Teodorescu, affermò: «Abbiamo fatto un onore a loro, venendo da Bucarest, per assicurare la difesa» [...] Potrebbe darsi che il presidente del tribunale, in seguito promosso al grado di generale, Gică Popa, si sia suicidato, una volta resosi conto di aver presieduto, di fatto, un linciaggio giuridico. Popa, se questo fosse vero, sarebbe stato l'unico uomo d'onore tra quelli che organizzarono a Târgoviște il processo e l'esecuzione della coppia Ceausescu<sup>336</sup>.

Restano tuttora molti lati oscuri di questo processo, si può però dire che in seguito molti degli stessi esponenti della dittatura Ceaușescu presero a fare parte della nuova classe dirigente. In altri Paesi ex comunisti i massimi dirigenti furono sottoposti a processi che ebbero delle condanne eseguite solo in pochi casi e nessuno di loro pagò la vita come accadde a Nicolae ed Elena Ceaușescu. Il dittatore fu accusato di aver compiuto un genocidio di 60.000 persone; le vittime in realtà furono 1.104, di cui 160 il 22 dicembre e 944 nei giorni successivi; i feriti 3.321. Il fatto curioso è che la maggior parte perse la vita dopo il 22 dicembre, quindi dopo la caduta del regime. In seguito al crollo del comunismo, la Romania vide aperta la via verso la democrazia e un'economia di mercato capaci di garantire e assicurare libertà e prosperità al popolo: «Francis Fukuyama ha parlato, nel senso hegeliano del termine, della “fine della storia”, ovvero del raggiungimento di un'organizzazione della società umana che può sembrare, almeno ai nostri giorni, come definitiva»<sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> Op. cit. Constantiniu 2015, p. 578.

<sup>336</sup> Ibidem.

<sup>337</sup> Ivi. p. 580.

### 3.1.2 Applicazione delle strategie teatrali

In *The Last Days of the Ceaușescus* Milo Rau utilizza due delle tre strategie teatrali tipiche del suo teatro e che saranno presenti nelle opere successive (l'*Orestes in Mosul* ne è un perfetto esempio). Il meccanismo del re-enactment è il più evidente e in quest'opera in particolare acquista una portata densa e caratterizzante; il tribunale è il secondo format spesso presente nelle opere di Rau (si vedano *The Zurich trials*, *The Moscow Trials*, *The Breivik's Statement*, *The Congo Tribunal* e l'*Orestes in Mosul*) perché attraverso questo è possibile rendere gli spettatori testimoni dell'evento presentato sul palco; infine quello che Frederik Le Roy chiama "allegorical doubling"<sup>338</sup>, assente in *The Last Days of the Ceaușescus*, e che indica l'uso di proiezioni durante la performance che duplicano la recitazione degli attori. A questi tre format si possono aggiungere il realismo globale e la presenza di attori testimoni. È stato possibile indagare questi leitmotiv all'interno dello spettacolo di Rau partendo dal docufilm e dal libro *Die Letzen Tage der Ceaușescu*.

Nei suoi primi lavori Rau ha scelto di occuparsi esclusivamente di fatti che sono diventati storici e non di eventi privati (decisione poi cambiata con lo spettacolo *Grief & Beauty*); in questa selezione l'esecuzione dei Ceaușescu possiede «uno statuto iconico nella coscienza collettiva»<sup>339</sup>. Secondo Rau, è stato un evento cardine soprattutto a livello mediatico, più per la storia della televisione che per la storia mondiale, dal momento che la transizione verso il capitalismo era già avvenuta e il processo non è stato drammatico in senso classico<sup>340</sup>. Da questa considerazione nasce la scelta di realizzare uno spettacolo sulle ultime ore dei Ceaușescu, partendo dall'emozione che l'evento ha provocato negli spettatori nel 1989:

Ma c'è qualcosa in queste immagini che, quando le ho viste la prima volta in televisione, mi ha subito dato la sensazione che lì stesse accadendo la Storia e che la Storia effettivamente esistesse! [...] Veniamo coinvolti in quanto individui da questi eventi del tutto oggettivi che non hanno alcun rapporto con le nostre vite [...] Siamo coinvolti dalla Storia, da questi due dittatori, dal loro destino che si compie in un'anonima aula di tribunale di un paese straniero. Siamo coinvolti da qualcosa di completamente astratto, eppure ci riconosciamo addirittura corporalmente in questo qualcosa, in quanto soggetti storici<sup>341</sup>.

---

<sup>338</sup> Cfr. F. Le Roy, *The Documentary Doubles of Milo Rau*. *The Theatre Times* [online], 2017. Disponibile su <[www.e-tcetera.be](http://www.e-tcetera.be)> [Data di accesso: 01/02/2023].

<sup>339</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 22.

<sup>340</sup> Ibidem.

<sup>341</sup> Ibidem.

Per Rau ci si sente soggetti storici quando la storia raggiunge e interpella l'individuo, come è accaduto a lui quando i canali televisivi nel 1989 hanno passato le immagini del processo, con i due coniugi (che Rau allora vedeva solo come due anziani seduti a un tavolo) avvolti in mantelli di pelliccia, abbandonati e traditi dalle persone di cui si fidavano<sup>342</sup>. Rau nel 2009 avrebbe potuto scegliere tra altri eventi storici, come la caduta del muro di Berlino o l'apertura del confine ungherese, ma ha scelto di dirigere uno spettacolo sul processo contro i Ceaușescu in virtù della sua dimensione mediatica, cioè dell'effetto che ha avuto sugli spettatori. L'evento storico in sé ha meno importanza rispetto all'esperienza indiretta diffusa mediaticamente e al suo essere «interpellazione» del soggetto storico. Rau indaga le immagini diffuse, le inquadrature e il montaggio di immagini che hanno caratterizzato l'evento. La scelta di occuparsi esclusivamente di fatti contemporanei deriva anche dalla qualità dei documenti che si possono reperire (in particolare filmati, fotografie e testimonianze attuali). Per il processo, Rau ha iniziato partendo dalla sua esperienza privata da telespettatore di dodici anni. La scrittura della sceneggiatura è stata una rievocazione di quelle sensazioni: «Volevo rendere reale quel tribunale televisivo, quel processo mediatico, reale in modo travolgente e schiacciante, come mi era apparso durante l'infanzia»<sup>343</sup>. Il re-enactment realizzato da Rau segue in questo senso le esatte indicazioni di Collingwood: viene eseguita la ripetizione dell'evento interno, e non esterno, dell'episodio storico. Rau spiega che nel ricreare il re-enactment c'è stata un'interferenza tra la “verità storica”, l'evento reale che viene ricostruito partendo dalle tracce lasciate, come video, testimonianze, le ricerche sul posto e le conclusioni logiche, con la “verità oggettiva”, ovvero l'emozione che l'immagine mediatica porta con sé e che coincide con la «verità dell'esperienza [...] di una generazione che ha seguito quella svolta politica guardandola in televisione in un preciso momento della propria vita»<sup>344</sup>. La verità storica nel pensiero di Collingwood si ricollega a quello che lui chiama “evento esterno”, mentre la verità oggettiva è “l'evento interno”. Lo scopo di Rau è stato prima di tutto quello di ricreare l'aura, cioè l'esperienza visiva e intima dello spettatore nel 1989. L'effetto forte e brutale della performance teatrale non è stato catturato del tutto nel docufilm, non perché ci siano differenze sostanziali all'interno della sceneggiatura, ma perché per i film esiste il genere documentario (mentre

---

<sup>342</sup>Cfr. M. Rau, *Die letzten Tage der Ceaușescus*, Berlino, Verbrecher Verlag, 2009, p. 11.

<sup>343</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 23.

<sup>344</sup> Ibidem.

per il teatro la questione è ancora dibattuta)<sup>345</sup> che, come genere, non permette la realizzazione contemporanea del piano dell'evento e della sua ripetizione.

Un problema che si è presentato dopo la performance a causa del re-enactment riguarda gli applausi: il pubblico non sapeva se applaudire al re-enactment o all'evento storico, «tenuto conto che il re-enactment, pur non negando mai davvero la propria teatralità, tuttavia la riduce abbastanza da far sì che l'evento storico non si dissolva»<sup>346</sup>. A Bucarest, dopo lo spettacolo, il pubblico non ha applaudito; a Berlino e in Svizzera solo dopo qualche minuto. Questo è successo solo in parte a causa del soggetto drammaturgico, poiché ha avuto a che vedere soprattutto con lo statuto del re-enactment, che ha reso lo spettatore testimone dell'evento (in particolare se si considera che il pubblico si è trovato davanti a un'aula di tribunale perfettamente ricostruita) e vi partecipa perché «ciò che viene mostrato accade realmente, ed è vero nel senso più pieno del termine»<sup>347</sup>. Il re-enactment di *The Last Days of the Ceaușescus* ha posto gli spettatori davanti a una scelta, anche se non voluta dal regista. Solo alla fine dello spettacolo lo spettatore esce fuori dal suo ruolo di testimone e si ricorda di essere a teatro come spettatore, e dunque di dover applaudire, ma in quel momento si sente in colpa, perché è come se applaudisse a un omicidio:

Il pubblico romeno si è rivelato molto sensibile alla proposta immorale avanzata da *The Last Days of the Ceaușescus*, e il silenzio di tomba dopo lo spettacolo, la confusione e il rifiuto di applaudire dei presenti è stato evocato in numerose critiche. Ma questa testimonianza esagerata, quasi criminale, ha turbato anche il pubblico occidentale, al punto che abbiamo finito per 'aiutarlo': a Berlino e in Svizzera, dopo circa un minuto di silenzio in penombra, abbiamo messo una canzone popolare classica, una musica molto semplice e toccante [...], come se si fosse aperta una finestra nel cielo scuro del pessimismo storico di *The Last Days of the Ceaușescus*<sup>348</sup>.

Il turbamento del pubblico dopo lo spettacolo è indice del funzionamento del re-enactment: il fatto che gli spettatori non abbiano applaudito, insieme alla loro confusione, conferma che il pubblico è stato raggiunto dalla riproduzione dell'evento mediatico e dalle domande che la pièce di Rau ha posto, anche se per tratti involontariamente.

---

<sup>345</sup> Per lo spettacolo di Milo Rau esiste un'indecisione, ovvero se rientri nella definizione di re-enactment o di living history (vd. op. cit. Rotondi 2020, p. 75). Entrambi i sistemi rientrano all'interno del teatro-documentario, ma anche Milo Rau nelle interviste riportate in *Realismo Globale* sembra non riconoscere alle opere teatrali lo stesso statuto di "documentario" che invece possono avere i film, dato che la pièce teatrale, a differenza dei docufilm, non ha una definizione e dei meccanismi ben strutturati all'interno del genere.

<sup>346</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 23.

<sup>347</sup> Ibidem.

<sup>348</sup> Ibidem.

Chiedersi se applaudire significhi approvare l'omicidio dei Ceaușescu o il lavoro dei drammaturghi, e sentirsi in colpa per questo, dimostra come anche l'effetto del tribunale abbia funzionato: lo spettatore è come se fosse riuscito a prendere parte al processo, sperimentando l'effetto catartico e sentendosi in questo modo colpevole.

Questo effetto del re-enactment si è sviluppato anche per merito della scelta di regia fatta da Rau. Durante l'intervista di *School of Resistance*<sup>349</sup> del 24 febbraio 2021, a cui hanno partecipato Matthias Lilienthal (drammaturgo e regista), Andrei Ujica (scrittore e collaboratore di Rau nel progetto), Eyal Wizman (architetto) con Martin Valdés-Stauber come moderatore, si parla della performance e del docufilm di *The Last Days of the Ceaușescus*, in particolare del re-enactment e delle scelte di Rau per realizzarlo. Il regista racconta come davanti avesse avuto due scelte: decidere se riprodurre la realtà dell'evento storico oppure replicare quello che le persone avevano visto in televisione. L'opzione era tra realtà e finzione mediatica. Per spiegare meglio la differenza, Rau racconta della sala dove si è svolto il processo. I video del 1989 davano l'idea che la sala del processo fosse di un colore verdastro e rossiccio e che i coniugi sedessero sulla destra; al momento della visita, racconta Rau, la sala era molto più piccola di quello che sembrava dai video e non era affatto dei colori che immaginava. Le immagini erano state girate con telecamere degli anni Ottanta che non potevano riprodurre dei colori reali e chiari. Rau spiega che le realtà in questo caso sono due: sia quella della sala "reale" sia quella delle immagini del 1989 trasmesse in televisione. Scegliendo di riportare l'evento così come era stato visto dai telespettatori, Rau allestisce una sala sui toni del giallo e del marrone, decidendo anche di lasciare i Ceaușescu a destra e non a sinistra dove stavano realmente.

Il re-enactment di Rau ha ripetuto l'evento seguendo le immagini trasmesse dalle televisioni, ma l'effetto sugli spettatori è stato diverso, perché la ripetizione è avvenuta vent'anni dopo la caduta dei Ceaușescu:

Era questo l'intento di *The Last Days of the Ceaușescus*: cosa accade all'immagine che tutti gli spettatori romeni hanno della loro rivoluzione, quando all'improvviso il campo si allarga dal celebre quadro dei due dittatori seduti al tavolino, silenziosi e imperturbabili [...]? Cosa accade a questo evento, al nostro modo di ricordare il passato, quando improvvisamente hai sotto gli occhi l'ambigua conversione dell'élite del Partito Comunista con i suoi militari nell'élite economica al potere dopo la svolta? [...] la scena, allora, si fa evento qualunque cosa vi avvenga, perché ogni persona che vi entra diventa un personaggio [...] e afferma: «Ciò che faccio qui non è un semplice movimento, è un gesto. È Storia»<sup>350</sup>.

---

<sup>349</sup> Academy of Arts, *The Last Days of the Ceaușescus*. *School of Resistance* [online], 2021. Disponibile su <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)> [Data di accesso: 30/01/2023].

<sup>350</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 55.

Dopo vent'anni l'evento richiama il ricordo dell'impressione passata e allo stesso tempo chiama in causa questioni che non erano state poste: «It brings the story back and the question back to me: was it justified to kill him? Of course, also I think he was a tyrant and of course the murderer of the tyrant is justified but if you see it then in the reality [...] the trial was in a way ridiculous and not justifying»<sup>351</sup>. Il pubblico pensava di conoscere già le immagini che avrebbe visto, ma vedere dal vivo e in un altro momento della propria vita un evento che si credeva di conoscere, produce un visibile turbamento (riscontrabile nell'assenza di applausi e nelle recensioni allo spettacolo). Tutti i dettagli che erano passati nelle immagini televisive sono stati riprodotti: i passaggi di bigliettini, i colpi di tosse, gli schiarimenti di gola, i movimenti delle mani di Nicolae Ceaușescu. Questa riproduzione iper-mimetica ha realizzato un effetto di realtà coincidente non con la chiarezza, ma con «l'oscurità del senso e la totale estraneità di ciò che [...] sembrava di conoscere»<sup>352</sup>. L'apertura di senso dell'evento ripetuto nega l'origine dell'evento stesso e degrada gli attori a semplici marionette. Lo spettacolo di Rau è stato criticato anche perché non è avvenuta alcuna interazione tra il pubblico e gli attori, che in certi momenti hanno dato le spalle alla quarta parete. Il dramma, i personaggi e l'azione scenica hanno perso la loro importanza e l'indipendenza per sottomettersi esclusivamente alla ripetizione dell'evento, rompendo in questo modo con l'idea postmoderna dell'arte, dal momento che sembrava mancare l'aspetto artistico e creativo. Nello spettacolo la narrazione è ostentatamente distaccata, con gli attori danno le spalle al pubblico e i momenti di intensità non sono gestiti perché Rau ha scelto di riprodurre un'immagine pittorica, «una sorta di fotografia oggettiva della realtà, che vuole lasciare massimo spazio interpretativo allo spettatore»<sup>353</sup>. Nonostante lo spettacolo sia uno specchio fedele della realtà (mediatica), il pubblico quando accoglie la proposta riesce a entrare empaticamente nell'esperienza performativa:

Il teatro di Rau è un teatro visto come espressione trasformativa, e questa espressione ben si addice alla riproposizione del processo ai Ceaușescu. Il vero processo in sé stesso era stato un rito di passaggio, nella definizione [...] di Victor Turner, in riferimento alla messa in scena dal liminale al liminoide<sup>354</sup>.

---

<sup>351</sup> Op. cit. School of Resistance 2021, considerazione di Matthias Lilienthal [online].

<sup>352</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 81.

<sup>353</sup> Op. cit. Il “re-enactment” come nuovo formato di teatro politico in Milo Rau [online].

<sup>354</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 73.

Sempre nell'intervista di *School of Resistance*, Eyal Weizmann parla del re-enactment come di una performance ritualistica, nel momento in cui viene ripetuto un evento che è stato traumatico a livello personale, individuale, e a livello collettivo. La ripetizione porta a galla ciò che è stato represso nella memoria, operando un processo di ricordo collettivo: «Gli attori vi sono privati di qualsiasi strategia, non possono imporre i propri desideri né alle cose, né agli spettatori; e il dramma non è una loro intenzione, ma scaturisce dalla loro presenza in un dato spazio (la Romania) e in un dato momento (la fine del comunismo storico)»<sup>355</sup>.

Il teatro di Rau usa il re-enactment come una nuova forma di teatro politico, in cui è presente una maniacale ricerca della realtà. Nel film gli attori che interpretano Nicolae ed Elena Ceaușescu sono confrontati direttamente con i filmati dei due coniugi del 1989. La somiglianza delle espressioni, dei modi di muoversi al banco e degli sguardi che i due imputati si lanciano è altissima. Grazie a questa recitazione iper-mimetica, Rau porta avanti una correzione etica della storia, attraverso cui lo spettatore diventa un testimone attivo dell'evento l'immersione in un tribunale ricostruito, che rende il re-enactment a un tempo politico e a un tempo terapeutico.

Il potenziale iper-mimetico del re-enactment non deve essere letto solo come una riproposta del passato, ma come una tensione costante tra passato e presente, che permette quell'apertura di senso di cui parla Rau. Se per Collingwood il re-enactment è esclusivamente la ripetizione dell'azione (sia essa interna o esterna), in *The Last Days of the Ceaușescus* è stato fondamentale il sistema con cui si è ricostruito l'evento: dove posizionare i coniugi, il colore della sala del processo, i momenti in cui gli attori si coprono la voce perché così è accaduto nell'evento originario, anche se questo significa venire meno alla tecnica recitativa. La teoria di Collingwood dell'immaginazione storica è fondamentale per comprendere come il re-enactment riattualizzi il passato confrontandone gli effetti con quelli del presente<sup>356</sup>. Nel 1989 Ceaușescu, insieme alla moglie, era essenzialmente un dittatore; nel 2009 la ri-effettuazione del processo ha mostrato un lato più umano degli imputati, che a distanza di vent'anni sono apparsi anche come una coppia di marito e moglie e la violenza con cui sono stati trascinati via dai soldati è stata più di impatto di quanto sia apparsa nei video del tempo. Rau usa

---

<sup>355</sup> Ivi p. 83.

<sup>356</sup> Cfr. op. cit. Wind p. 91.



l'immaginazione storica anche a livello di regia: la telecamera che ha filmato il processo nel 1989 ha potuto riprendere solo parte della sala, perciò, il regista ha dovuto ricostruire ciò che è accaduto nella parte nascosta parlando con i partecipanti al processo (tra cui Stănculescu) e in questo modo ha valicato la linea che sta tra la realtà registrata e la realtà che non c'è. Sul palco la sala era visibile nella sua interezza perché Rau ha corretto l'immagine documentata aggiungendo la realtà storica, che ha ricostruito lui stesso<sup>357</sup>. Tuttavia, l'obiettivo non è stato quello di ricostruire l'autenticità del fatto storico; è ben presente a Rau il divario esistente tra fatti storici e verità storica. L'obiettivo è quello di chiarire come la realtà storica continui ad accadere:

Therein lay the challenge: while reconstructing the Rumanian Revolution, Rau shows a factual reality that does not let itself be locked in the past, but continues to influence the present instead [...] The re-enactment in *Die letzten Tage der Ceaușescus* confronts the present-day audience with the unfulfilled promises of the Rumanian Revolution. These promises are what continues to interrogate the present<sup>358</sup>.

La realtà storica non è la realtà che viene presentata sul palco: tra passato e memoria si crea al tempo stesso un rapporto e un contrasto quando la performance come re-enactment raggiunge lo spettatore e lo sensibilizza all'atto politico: lo spettatore è posto in questa maniera tra la storia e il suo ricordo<sup>359</sup>.

Il processo teatrale è il secondo format utilizzato da Rau nei suoi spettacoli. In *The Last Days of the Ceaușescus* non ha però la stessa funzione che il regista gli assegnerà nei suoi spettacoli successivi. Nell'*Orestes in Mosul* il tribunale serve a dare un finale nuovo alla vicenda (restando anche in linea con il re-enactment), mentre in *The Moscow Trials* anziché ricreare un quadro storico, Rau vuole rimettere in scena il quadro istituzionale russo: mentre i processi originali contro le Pussy Riot erano una farsa, uno spettacolo con un finale predeterminato e antidemocratico, il progetto dell'Iipm risulta più vero perché le parole dei protagonisti sono reali, anche se pronunciate nel contesto di una pièce teatrale<sup>360</sup>. Il tribunale di *The Last Days of the Ceaușescus* acquista un significato simile: il processo del 1989 è stato una messinscena perché qualsiasi posizione avessero assunto i coniugi li avrebbe portati in ogni caso alla pena di morte; il processo ripetuto sul palco del 2009 si ripresenta «non come farsa – anche se il processo ai coniugi Ceaușescu è di

---

<sup>357</sup> Cfr. op. cit. Le Roy 2017.

<sup>358</sup> Ibidem.

<sup>359</sup> Cfr. op. cit. Rotondi 2020 p. 74, 75.

<sup>360</sup> Cfr. op. cit. Le Roy [online].

per sé una farsa grottesca – ma come riproposizione della tragedia, con un valore catartico che possiamo leggere secondo una specifica lente: il “traumatic re-enactment”»<sup>361</sup>.

L’*allegorical doubling* è la terza strategia usata da Rau ma non presente nello spettacolo sui Ceaușescu. Con questo format si indica l’utilizzo di video sulla scena per creare ripetizioni in tempo reale di ciò che accade sul palco. La strategia è stata usata per *Grief & Beauty* e serviva a ricreare il close up, che avvicina lo spettatore all’attore, la cui recitazione (ed emozione) è visibile in primo piano sullo schermo. Nonostante per alcuni critici questo sistema vada contro la stessa recitazione teatrale, dal momento che gli attori sono trasformati in immagini, queste stesse rappresentano delle scene intime che permettono allo spettatore di analizzare meglio le tensioni della storia personale che viene raccontata e che, nel caso del teatro di Rau, rappresenta sempre un sintomo del tempo presente.

Il processo teatrale, il re-enactment e l’*allegorical doubling*, costituiscono le strategie del doppio, così come sono definite da Le Roy nel suo articolo:

The realistic reproduction of reality has increasingly come under pressure these last few decades. Documentary realism is said to be inadequate at capturing a complex and chaotic reality in which heterogeneous dynamics are at play. The realistic strategies that we’ve discussed here – re-enactment, the theatricalised trial, and allegorical doubling – allow Rau to demonstrate the unsettling ambiguity of human beings and their society clearly and unequivocally. Realism does not reduce this complexity. On stage, reality is both then and now, both theatrical and real, both specific and allegorical.<sup>362</sup>

Non è semplice definire l’arte di Rau e inquadrarla in una determinata corrente artistica. È stata data a inizio del capitolo precedente una definizione del teatro postmoderno, delle ricerche condotte da Brecht e da Artaud e dell’importante avvio che il teatro del secondo Novecento ha intrapreso distaccandosi dal testo. Rau dirige un teatro di parola, in cui il testo però è importante quanto i gesti (come nel caso del personaggio di Nicolae Ceaușescu), i suoni (l’effetto avuto dall’allarme in *Grief & Beauty*), gli oggetti di scena e i video. Il suo è un teatro politico, che va oltre lo stesso teatro di Brecht perché non si limita a denunciare i fatti, ma compie delle azioni; gli accadimenti (anche giudiziari) che seguono i suoi spettacoli ne sono una prova. Per questo, secondo la nostra opinione, il suo può essere definito un teatro postdrammatico ma non postmoderno, seguendo anche le stesse parole del regista svizzero: «Amo il rigore, la freddezza, lo sguardo come

---

<sup>361</sup> Op. cit. Rotondi 2020 p. 75.

<sup>362</sup> Op. cit. Le Roy [online].

traumatizzato, congelato. Sono un postmoderno senza un atteggiamento postmoderno».<sup>363</sup> Nonostante il modernismo abbia disprezzato il realismo e i postmodernisti lo abbiano smantellato, Milo Rau non ha esitato nel chiamare il suo teatro neorealista, accezione in cui l'aggettivo "neo" ha un'importanza fondamentale, perché suggerisce la ripetitività: sono le duplicazioni e le imitazioni poetiche che possono fornire un accesso alla realtà<sup>364</sup>. Questo tipo di realismo è il realismo globale, presente in tutte le opere teatrali di Rau a partire dalle tre strategie della duplicazione: «Lavorare in maniera realista significa semplicemente estrarre il reale dall'oscurità dei documenti e della cosiddetta attualità, per mostrarlo alla luce della verità e della presenza»<sup>365</sup>.

### 3.1.3 Furio Jesi e Milo Rau

Furio Jesi è stato uno studioso italiano che si è occupato di mitologia, germanesimo e critica letteraria; Milo Rau è un artista, un regista teatrale contemporaneo e un attivista. I loro lavori presi in considerazione, *Cultura di destra* con un focus sull'approfondimento della Guardia di Ferro e *The Last Days of the Ceaușescus* appartengono a due ambiti separati: si parla da una parte di un'indagine sugli apparati linguistici e iconici sottesi al fascismo e dall'altra di un'opera teatrale che tenta di ripetere vent'anni dopo un evento traumatico della storia contemporanea. La Guardia di Ferro e la dittatura di Ceaușescu sono stati due eventi molto diversi tra loro, poiché in un caso si parla di un movimento di estrema destra complicato e difficile da comprendere (anche la dicitura "fascismo" è considerata sbagliata, poiché il movimento guardista si discosta da certe dinamiche tipiche dei movimenti fascisti), mentre Ceaușescu instaurò in Romania un regime dittatoriale di stampo socialista, con il culto della personalità e imponendo divieti rigidi alla popolazione. I due studi di Jesi e di Rau (chiamiamo "studio" anche *The Last Days of the Ceaușescus* in quanto la sua preparazione prese al regista svizzero un anno e mezzo di ricerche) possono, nonostante tutto, essere avvicinati e accostati, sia per un approfondimento maggiore sui metodi utilizzati, sia per vedere più da vicino le dinamiche che hanno caratterizzato due fenomeni importanti della storia del Novecento.

---

<sup>363</sup> Op. cit. Realismo globale 2019, p. 21.

<sup>364</sup> Cfr. cit. Le Roy [online].

<sup>365</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 30.

Jesi per arrivare a una definizione dell'azione della Guardia di Ferro dà delle indicazioni sugli altri movimenti dello stesso periodo, per dimostrare come la legione di Codreanu fosse di estrema destra ma con delle caratteristiche particolari, essendo anche l'unico movimento del tempo legato fortemente alla religione, fatto che connotò l'azione politica. Rau, sulla stessa direzione di Jesi, approfondisce gli accadimenti del secondo Novecento romeno per svelare ciò che accadde realmente quel giorno di Natale del 1989, approfondendo non solo la storia documentaria, ma concentrandosi soprattutto su ciò che era stato mostrato dai media, per riprodurre sul palcoscenico gli stessi sentimenti dello spettatore vent'anni prima. Entrambi hanno sfruttato dei prodotti artistici per poter arrivare a un'analisi diversa da quella più lineare della storiografia; un'analisi cioè che scrutasse nelle pieghe della storia e ne esponesse i processi più ambigui e ponesse dubbi sulla verità ufficiale. I due eventi, per quanto differenti nelle loro dinamiche interne, rivelano una somiglianza nel loro svolgimento, con Corneliu Codreanu e Nicolae Ceaușescu che riescono ad acquisire potere per poi vederlo scomparire con un processo farsesco, finalizzato esclusivamente alla caduta dei due leader, determinando nella loro storia le dinamiche del plot di una tragedia.

La comparazione tra Jesi e Rau è possibile perché i due studiosi hanno la stessa concezione della storia, in cui l'arte (per Jesi la letteratura, per Rau il teatro) diventa il mezzo maggiore per poter accedere a quanto resta «dell'ancestrale esperienza del mito»<sup>366</sup> e al reale portatore di tutti i suoi «simulacri»<sup>367</sup>. Entrambi tentano di demistificare i miti del passato ponendo dubbi e domande scomode: se Jesi rappresenta «il più avanzato tentativo in Italia di porre le basi per un'antropologia dell'immagine, e dell'immagine mitologica in particolare, nonché la più lucida teorizzazione, dopo Warburg e forse in assenza di letture iconologiche, del tema delle sopravvivenze visuali del mito»<sup>368</sup>, Rau porta queste stesse sopravvivenze del mito nei suoi spettacoli. Il mito e la storia sono concentrati all'interno della performance teatrale, non solo a livello narrativo con la diatriba tra montaggio e narrazione cronologica, ma da un lato perché la storia è anche tragedia, come spiega Victor Turner con il dramma sociale, dall'altro lato perché il teatro, per la sua stessa nascita, è richiamato ai temi che ripropongono quelle forme invariante del mito che sono trasmesse universalmente. Jesi nella storia, attraverso l'opera d'arte, ha

---

<sup>366</sup> E. Manera, *Furio Jesi, mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci Editore, 2018, p. 29.

<sup>367</sup> Cfr. op. cit. Rau 2019, p. 28.

<sup>368</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 21.

ricercato il mito genuino e il mito tecnicizzato: «Nella sua genesi e nella sua epifania l'opera d'arte è sempre materiata di miti»<sup>369</sup>, e Rau quando sceglie di affrontare il problematico processo ai Ceaușescu porta avanti il progetto per il fascino mitico che quell'evento ha con sé, per le immagini immortali della coppia al banco degli imputati e per tutto l'apparato di culto con cui il leader politico si è fregiato durante il suo regime. Ripetere l'evento ha avuto come conseguenza quella di smascherare l'immagine e il mito che Nicolae Ceaușescu ha costruito dietro di sé. Il re-enactment di Rau demitizza la figura del dittatore romeno, che si era lasciato alle spalle volumi con poesie in omaggio a sé come “Conducător”, gli appellativi pomposi che lo eleggevano a creatore di un'epoca di rinnovamenti, poesie di intellettuali celebri (come Adrian Păunescu) che lo paragonavano a un dio. La televisione fu il mezzo di comunicazione che celebrò meglio Ceaușescu: a causa della crisi energetica, i programmi televisivi venivano trasmessi dalle 20:00 alle 22:00, orario in cui la TVR (Televiziunea Română) riportava le visite di lavoro e all'estero, cori patriottici che cantavano lodi sul lavoro del presidente e di sua moglie<sup>370</sup>. Milo Rau ha decostruito questo mito, insieme all'immagine di Ceaușescu come tiranno, dipingendo un dittatore con un'immagine naturale: lui ed Elena al banco dei deputati sono solo una coppia di marito e moglie, mostrati nella loro componente più umana. Per questo motivo il pubblico non è riuscito ad applaudire immediatamente: chiedersi se si applaudirà alla ripetizione della condanna a morte o al lavoro registico significa riconoscere l'illegalità del processo. Durante l'intervista di *School of Resistance*, Rau spiega cosa è significato per lui vedere in televisione quel processo:

For me it was also this kind of mythical moment, because it was of course at the same time the Christmas Day, at the same time it was a story of killing the king which for me mythical, I was 12. The footage was implanted in my brain like one of big historical images. It was really to kind to try entering this image for some time, the room to understand the magnetism. This is one of the big tragic images somehow of our time. You see these old people killed, it's the beginning of democracy, it's a revolution but at the same time it's coming from a completely other age<sup>371</sup>.

Il re-enactment di Rau si accosta alla concezione storica di Jesi, che può essere definita come ermeneutica<sup>372</sup>:

---

<sup>369</sup> Op. cit. Jesi 1967, p. 8.

<sup>370</sup> Cfr. op. cit. Rau 2010, pp. 49, 50.

<sup>371</sup> Op. cit. School of Resistance, 2021 [online].

<sup>372</sup> Cfr. op. cit. Manera 2018, p. 18.

Nell'arte, nella letteratura e nella scienza moderna l'osservatore e l'oggetto osservato sono reciprocamente coimplicati al punto che occuparsi del passato significa modificarlo nell'atto della sua ricostruzione; scienza e arte possono avvicinare le sfere separate del pensiero e del sentimento grazie all'elaborazione dello spazio/tempo che accomuna nuove scienze e movimenti artistici d'avanguardia<sup>373</sup>.

Per questo il re-enactment di Rau è arte nonostante sia la semplice ripetizione di un evento storico, senza apparenti inserzioni personali, soggettive e artistiche. La ricostruzione del passato implica una sua modifica solo per il fatto di studiare quello specifico evento in un nuovo periodo storico. Il pensiero e il sentimento sono avvicinati dall'arte: *The Last Days of the Ceaușescus* ha provocato commozione nel pubblico, resuscitando sentimenti ed emozioni sopite, riemerse con la riproposta del processo, perché le tracce di un fenomeno non scompaiono, anche se questo cessa di essere vitale. Nei testi giovanili di Jesi, come in *La ceramica egizia e altri scritti sull'Egitto e la Grecia*<sup>374</sup>, dove prosegue all'indagine sull'influenza che l'Egitto e Creta ebbero sulla civiltà ellenica arcaica, emerge la sua prospettiva storica, giungendo a un'analisi che considera anche come l'uomo si sente davanti alla riscoperta del passato: «L'urto con il passato di cui restano tracce opache e mute genera una risonanza emotiva con ciò che sembra chiedere di essere riscoperto, in rapporto di analogia con le proprie vicende personali più intime»<sup>375</sup>. Ciò che sorprende di più della concezione storica di Jesi è come lo studioso sia mosso allo studio del passato anche per capire i motivi per cui l'uomo si emoziona e si meraviglia di volta in volta di fronte alle opere dei suoi predecessori. La commozione da cui fu preso Jesi a Dodona, vicino all'oracolo che lo spinse a interrompere il suo discorso logico per riconoscere «un'emozione profonda che annullava la personalità di ciascuno in un unico flusso»<sup>376</sup>, è la stessa che ha generato Rau con il suo re-enactment, attraverso cui è riuscito a riattivare nello spettatore «la storicità dei suoi sentimenti»<sup>377</sup> per creare un processo di memoria collettiva, in cui tutto il pubblico ha riconosciuto il trauma dell'evento storico e la forza viva che permette all'uomo di riconoscere sé stesso al di là dalle barriere del tempo<sup>378</sup>. Il senso storico di Jesi e Rau è confrontabile perché nonostante entrambi abbiano al centro dei loro studi la storia, decidono di operare un'analisi non solo con una prospettiva prettamente ermeneutica, basandosi sui documenti e fonti esclusivamente storiografiche,

---

<sup>373</sup> Ibidem.

<sup>374</sup> F. Jesi, *La ceramica egizia e altri scritti sull'Egitto e la Grecia*, Torino, Aragno, 2010.

<sup>375</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 20.

<sup>376</sup> Op. cit. Jesi 2010, p. 364.

<sup>377</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 28.

<sup>378</sup> Cfr. op. cit. Manera 2018, p. 20.

ma decidono di usare il prodotto artistico per scernere quei simulacri ed effetti di realtà che possono emergere solo da un'analisi che parta dall'esterno, ovvero dall'eco e dalle reazioni che quegli stessi eventi hanno avuto. Jesi svolge questo lavoro quando in *Cultura di destra* cerca di definire i tratti di pensiero della destra fascista e nazista che emergono nel linguaggio, analizzando innanzitutto i romanzi dell'epoca. Nella letteratura italiana si trovano testi che sono luogo delle manipolazioni di materiali mitologici presenti nel fascismo italiano, che tuttavia non è stato in grado di creare una mitologia autonoma, se non con aspetti al limite del kitsch. I romanzi che Jesi sceglie come esempio sono *Ombra la moglie bella* di Salvator Gotta e *Secondo il mio cuor* di Virgilio Brocchi. Nonostante i due romanzi siano di autori con idee politiche opposte (Gotta fu fascista e Brocchi socialista), utilizzano entrambi come materia «un passato che non c'è. Tutto quello che il passato è stato, è divenuto una pasta che si può modellare e cuocere come si vuole: la materia per eccellenza dei miti tecnicizzati»<sup>379</sup>. All'interno di questa letteratura è ben visibile la messa in atto dei miti tecnicizzati propri della cultura di destra, con il suo «linguaggio d'azione [...] secondo una visione del mondo conservatrice e antidemocratica, [che] doveva rendere superflue le “chiacchiere” intellettualistiche e le perdite di tempo dei sistemi parlamentari»<sup>380</sup>. In questo studio di Jesi il senso di ricerca vuole smascherare gli inganni presenti nel linguaggio della politica, dove i materiali mitologici sono usati per far passare messaggi specifici e la letteratura, in questo senso, è una forma di linguaggio che diventa il mezzo principale di smascheramento.

Rau appartiene alla generazione successiva rispetto a quella di Furio Jesi, ma, come lo studioso torinese, indaga gli eventi che hanno segnato il suo secolo. Dato che il suo interesse si rivolge in particolare al fatto mediatico, al modo in cui l'evento arriva allo spettatore, vengono ricercati i motivi per cui la società non si è mossa davanti al pericolo, nonostante questo fosse stato annunciato:

Ma proprio il carattere perverso e forzato del suo modo di raccontare ammantò i piani di Hitler di una nebbia di implausibilità, tanto che persino dieci anni dopo, quando Hitler divenne effettivamente Cancelliere, questa cortina esercitò un effetto fantasmagorico, in un certo senso quasi frivolo e teatrale, che faceva pensare che la faccenda non potesse durare a lungo<sup>381</sup>.

---

<sup>379</sup> Op. cit. Jesi 2020, p. 186.

<sup>380</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 125.

<sup>381</sup> Op. cit. Rau 2020, p. 14.

Il teatro di Rau non è comprensibile senza considerare l'attivismo che smuove il regista nella scelta di ogni suo progetto. Come si è detto all'inizio, si analizzano lavori diversi, di uno studioso e di un artista; ma anche se i loro studi differiscono su molteplici fronti, le opere di Rau rappresentano la messa in atto, ovvero la parte pratica, della teoria di Jesi, essendo i due accomunati dallo stesso spirito di ricerca. Persino il mito, che in Jesi rientra in un'indagine approfondita e centrale, lega le ricerche dei due studiosi: la spiegazione che Jesi dà della «commozione» derivata dalla vista, dall'immagine del passato, spiega il motivo per cui *The Last Days of the Ceaușescus* ha avuto successo nonostante fosse una (solo apparente) ripetizione dell'evento. Quello che sorprende dell'opera teatrale e del docufilm è che nel 2009 non ci fosse più bisogno di un ulteriore lavoro sul processo ai Ceaușescu, soprattutto se si parla di teatro e film documentario: esistono i filmati, i video e le immagini dei due coniugi accusati; non era necessario riportare una nuova produzione, a meno che non si fosse parlato di un tipo di teatro come quello che verrà proposto nel seguente paragrafo, in cui è evidente la presa di posizione artistica dei due autori. Il re-enactment di Rau però ha funzionato in virtù di quella commozione di cui parla Jesi:

Il flusso emotivo, «cristallizzato in forma perenne» nell'immagine, determina una catena archetipica tra ambiente ritmologico-biotipo-immagini che può essere descritta come un «meccanismo»: un determinato stimolo sensorio è associato a uno stato di coscienza e correlato a una serie di immagini, prima mentali poi espresse e simbolizzate nell'esperienza estetica. [...] La «commozione» genera dunque le connessioni archetipiche e allo stesso tempo ne è la condizione di innesco per la successiva articolazione nelle diverse figure che abitano miti, leggende, favole<sup>382</sup>.

Da questa concezione Jesi dà le basi per la teoria della ricezione dei miti e la conseguente risoluzione nella storia, in quanto sono le esperienze primarie dell'uomo a essere la fonte immemorabile di esperienze secondarie che, trasmesse storicamente e risemantizzate, determinano nuova cultura<sup>383</sup>. *The Last Days of the Ceaușescus* ha avuto un effetto perturbante sul pubblico sia per il richiamo del ricordo (di conseguenza la commozione), sia per la sua immagine mitica, come lo stesso Rau ha rilevato quando aveva solo dodici anni: la condanna ai coniugi Ceaușescu simboleggia l'archetipica immagine di uccisione del re e per opera della sua connessione al mito ha permesso la permanenza e la fama delle immagini del processo. Rau è il primo ad ammettere che quell'evento in sé per sé

---

<sup>382</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 25.

<sup>383</sup> Cfr. ibidem.



non ha avuto una rilevanza storica di grande portata, in quanto non ha avuto un'influenza a livello mondiale, ma le immagini televisive hanno «uno statuto iconico nella coscienza collettiva»<sup>384</sup> per la sopravvivenza della figura mitica, mutata, nello strato culturale posteriore del Novecento, in virtù del «paradigma ricombinatorio che permette la genesi di un nuovo senso»<sup>385</sup>. La presenza di richiami mitici in questo preciso evento storico è individuabile perché è stato documentato dai filmati trasmessi dalle reti televisive in tutto il mondo. Questa circostanza è di grande rilievo se si considera il mito come innanzitutto immagine, fatto dimostrato sia dal sistema del montaggio, appartenente al teatro greco antico e ora al cinema, sia perché il materiale mitologico non può essere pensato senza la sua immagine: contenuto e forma non possono infatti essere separati: «È mitico il pensare indissolubilmente congiunti l'immagine e il suo significato»<sup>386</sup>.

Il modo di considerare l'arte come mezzi primari per interrogare, e in certi casi demitizzare, il fatto storico, la concezione della storia e la vicinanza al mito rendono Furio Jesi e Milo Rau due autori che si compenetrano a vicenda, dove l'uno aiuta a comprendere meglio l'arte dell'altro e viceversa.

### **3.2 Ceaușescu a teatro**

In questo paragrafo verranno presi in considerazione due testi teatrali: *L'accusa* di Armando Rotondi e *The Waxing West* di Saviana Stănescu. L'obiettivo è quello di mettere in risalto il lavoro di Rau non solo a livello di scelte registiche, ma anche per come è stato trattato il fatto storico, per il testo (di cui si avrà a disposizione la sceneggiatura del docufilm) e per un confronto tra il re-enactment e le altre strategie (proprie più del testo letterario che della performance) usate da Rotondi e Stănescu.

Nel panorama teatrale le opere che hanno come oggetto il periodo comunista sotto Ceaușescu costituiscono un buon numero di testi. Sotto il regime la politica di censura riguardava anche il mondo del teatro e soprattutto era rivolta alle minoranze (tedesche, ungheresi e zingare) per ridurne l'identità in favore di quella romena. Questo tipo di

---

<sup>384</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 22.

<sup>385</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 27.

<sup>386</sup> Op. cit. Jesi 1973, p. 42. In questo passo riportato Jesi espone l'apporto di Müller alla mitologia, grazie a cui avviene un superamento dell'esegesi allegorica del materiale mitologico.

censura può essere definito come un «cultural genocide»<sup>387</sup>, che comunque non ha impedito la scrittura di opere teatrali che denunciano, sotto forma di metafora, il regime del dittatore romeno. Un esempio è *Advent in the Harghita Mountains* di András Sütő. La trama è una grande metafora: in una realtà precaria, dei cittadini che vivono sotto una montagna non possono parlare ad alta voce perché altrimenti provocherebbero una valanga e la conseguente “grande distruzione”<sup>388</sup>. In *A Christmas play or Uncle Louie and the Little Ones* di Géza Szócs, la strage degli innocenti di Erode crea un parallelo con le politiche e le leggi di Ceaușescu. In queste due opere viene trovata come strada per evitare la censura quella dell’episodio biblico o storico, ma esistono anche testi (*The Heretic or a Plague of Slugs* di Csaba Lászlóffy e *The Avenger, the Gatekeeper, or It is Requests that You Wipe Feet* di Géza Páskándi) che invece usano il teatro dell’assurdo per denunciare il regime comunista. Molto interessante è invece la via della “revenge parody”, intrapresa solo dopo la fine del regime. La revenge parody indica la volontà di mettere in risalto gli aspetti più grotteschi, corrosivi e ilari del regime. Quando ci si riferisce al regime comunista la parodia è il genere più comune<sup>389</sup>. Fa parte di questa categoria il testo di Theodor Denis Dinulescu (oltre al testo già citato di Saviana Stănescu), *A Day in Nicolae’s Ceaușescu’s Life*, rappresentato nel 2005 al Teatru Mic di Bucarest<sup>390</sup>:

Nel testo di Dinulescu, ci troviamo di fronte a un Nicolae e a una Elena Ceaușescu consapevoli del loro potere anacronistico e l’autore ricrea contemporaneamente e la Storia dei Ceaușescu – politica – e la storia privata di Nicolae ed Elena. Il tutto è narrato in maniera consequenziale o in stile realistico, ma anzi farsesco e antinaturalistico. In questo senso il “giorno” del titolo è un giorno metaforico, quello del matrimonio di Nicolae con una donna, scienziata di fama mondiale e madre simbolo del popolo romeno<sup>391</sup>.

Il teatro romeno deve la sua unicità al fatto di essere stato segnato prima dal comunismo e successivamente dal capitalismo. Un’altra caratteristica di questo teatro è la comunicazione che riesce a mantenere con le altre culture: Saviana Stănescu vive a New York, Ionescu scrisse in esilio in Francia, Matei Vișniec, uno dei drammaturghi più noti oggi nel panorama contemporaneo, vive a Parigi. Gli artisti romeni hanno avuto difficoltà

---

<sup>387</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 33.

<sup>388</sup> Ivi. P. 37.

<sup>389</sup> Cfr. D. Manole, *The Post-Communist Revenge Parody: Embodying Nicolae Ceaușescu on Stage after 1989*. *New England Theatre Journal* [online] vol. 24, 2013. Disponibile su <www.academia.edu> [Data di accesso: 03/02/2023], p.2.

<sup>390</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 55.

<sup>391</sup> Ivi p. 57.

maggiori rispetto ai loro contemporanei, poiché la loro professione non era riconosciuta, senza contare che spesso si sono trovati in assenza di agenti e manager<sup>392</sup>. Questo tipo di teatro funziona come «an early warning system for the new dark, crushing clouds already forming on the horizon»<sup>393</sup>.

### 3.2.1 Rotondi: *L'Accusa*

*L'Accusa - giudizio e morte dei coniugi Ceaușescu*, è uno spettacolo teatrale andato in scena il 28 febbraio 2016, al Teatro il Primo di Napoli. Lo spettacolo vede la collaborazione di Rotondi e Arnolfo Petri, organizzato nell'ambito della rassegna *Ad Est del mondo – teatri e storie da orizzonti vicini*. Il progetto prende forma dagli atti ufficiali del processo del dicembre 1989. Il testo dello spettacolo è stato rielaborato da Rotondi e pubblicato nel 2020 con il titolo *L'Accusa, processo e morte dei coniugi Ceaușescu*. Per realizzare lo spettacolo, Rotondi ha utilizzato gli articoli di Andrea Tarquini<sup>394</sup>, Vladimiro Odinzov<sup>395</sup>, un articolo senza firma<sup>396</sup> e ulteriori articoli del *Corriere della Sera*. Lo spettacolo sovverte l'immagine mediatica diffusa del processo: anziché indugiare soprattutto sui volti di Nicolae, spaventato e aggressivo, e di una Elena spavalda, viene mostrato cosa succede nell'altra parte della sala del tribunale, dove ci sono gli accusatori, rappresentati simbolicamente da un solo attore nel momento in cui processano, accusano, giudicano e giustiziano i due coniugi. Lo spettacolo teatrale non è stato visionato, perciò nel confronto che segue tra *L'Accusa* e *The Last Days of the Ceaușescus* si utilizzeranno il testo pubblicato da Rotondi e il docufilm insieme al testo presente nel libro *Die Letzen Tage der Ceaușescus*.

Il paragone tra i due lavori è molto interessante, perché l'oggetto preso in considerazione da entrambi è il processo ai due coniugi romeni. Rau e Rotondi, da un punto di vista drammaturgico, procedono in due direzioni diametralmente opposte: il primo tende verso una maniacale ricerca della ripetitività dell'avvenimento, mentre Rotondi per la sua opera guarda al teatro di Peter Weiss e in particolare al testo dell'*Istruttoria*. Si tratta sempre di

---

<sup>392</sup> C. Modreanu, *A history of Romanian theatre from communism to capitalism*, Oxon, Routledge, 2020, p. IX-XII.

<sup>393</sup> Ivi, p. XII.

<sup>394</sup> Vd. A. Tarquini, *Il processo e la morte del tiranno romeno; Mille bandiere e corei in festa tra le pallottole*, entrambi pubblicati su *la Repubblica* il 27 dicembre 1989.

<sup>395</sup> Vd. V. Odinzov, *La Romania insorta combatte per la libertà*, in "la Repubblica".

<sup>396</sup> Vd. L'ultimo dramma, in "la Repubblica", 27/12/1989.

teatro documentario, dove lo spettatore «deve conquistare una certa distanza rispetto alla propria società»<sup>397</sup>, perché si comprendano i comportamenti indotti dalla comunità<sup>398</sup>. L'*Istruttoria* di Weiss tratta i processi penali contro un gruppo di SS che si tennero a Francoforte sul Meno tra il 1963 e il 1965. L'intento dell'opera non è quello di ripetere il processo, ma di presentare una documentazione dei fatti, in cui l'attore presta la voce ai personaggi che acquistano un ruolo solo di testimonianza. Weiss voleva che gli eventi personali svanissero nell'anonimato, al contrario di quanto ricerca Rau<sup>399</sup>. Per quanto si tratti sempre di un teatro parente del teatro epico di Brecht, i mezzi usati per creare la performance e il fine con cui si tratta l'avvenimento storico sono diversi. Rotondi, partendo dall'insegnamento di Weiss, vuole ribaltare la prospettiva del processo passato dalle emittenti televisive e spostare l'attenzione dello spettatore dai coniugi all'accusa, per evidenziare come il processo ai Ceaușescu sia stato una farsa:

Il processo è stato effettivamente una farsa, una rappresentazione teatrale grottesca, con un finale già deciso a priori. Farsesche sono, infatti, alcune delle accuse, tra cui quella di genocidio. Ovviamente nessuno sta professando l'innocenza di Nicolae ed Elena Ceaușescu davanti al popolo romeno, ma che essi non abbiano avuto un processo regolare appare evidente, benché più volte si ripeta che "la Corte è legale e regolare"<sup>400</sup>.

Gli elementi di scena sono due tavoli, posti ai lati opposti per indicare da una parte l'accusa e dall'altra la difesa; quattro sedie, una dietro ciascun tavolo e due a dare le spalle al pubblico, per rappresentare i posti dei due coniugi, non interpretati da nessun attore e le cui voci saranno trasmesse in off. Il testo e lo spettacolo iniziano con il racconto di una voce fuori campo, quasi al lato della scena, per dare la sensazione di un commentatore esterno alla storia. Vengono narrati i fatti della rivoluzione del 1989, delle vittime e dei danni alle città. La descrizione documenta in maniera soggettiva i fatti, soffermandosi sui particolari più tristi e violenti della rivoluzione. Si presentano i Ceaușescu «arrestati come volgari criminali, in fuga come ricercati»<sup>401</sup>, mentre le battute del leader romeno sono ripetute da una voce registrata, che prenderà la parola raramente, per ripetere la frase che

---

<sup>397</sup> M. Salgaro, *Die Ermittlung/L'istruttoria* di Peter Weiss: Teoria e prassi della traduzione teatrale, *Kwartalnik Neofilologiczny*, [online], vol. 2, 2014. Disponibile su <www.isr.univr.it> [Data di ultimo accesso: 04/02/2023], p. 390.

<sup>398</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>399</sup> Cfr. *ivi* pp. 391-393.

<sup>400</sup> A. Rotondi, *L'Accusa, processo e morte dei coniugi Ceaușescu*, Rende (CS), Edizioni Progetto Cultura, 2020, p. 9.

<sup>401</sup> *Ivi* p. 20.

pronunciata più volte al processo (come emerge sia dai filmati originali sia dal docufilm di Rau): «Riconosco solo la Grande Assemblea Nazionale. Parlerò solo di fronte a essa»<sup>402</sup>. Inizia a questo punto la parte dell'accusa, che tiene la scena per metà dello spettacolo. Nei momenti in cui si rivolge direttamente ai due coniugi con delle domande, riceve in cambio solo dei silenzi. Il testo drammaturgico, attraverso le didascalie, guida anche in direzione dell'analisi di Rotondi sull'evento storico: «Stimato Presidente della Corte, oggi dobbiamo passare a verdetto gli imputati Nicolae Ceaușescu ed Elena Ceaușescu che hanno commesso (*sottolinea "hanno commesso" come già dato di fatto*) i seguenti reati»<sup>403</sup>, per poi procedere con i silenzi dei coniugi, impersonati dalle due sedie vuote. Questa scelta è coerente con il progetto di Rotondi, che vuole rendere protagonista l'accusa e attraverso lo stratagemma delle sedie evidenziare ancora di più l'effetto farsesco del processo originale, nel momento in cui le parole dei coniugi non sono state prese in considerazione, come se davvero non fossero stati presenti in aula.

L'accusa elenca i crimini di Ceaușescu, il bagno di sangue a Timișoara, gli spari a Bucarest sulla folla, il suo culto della personalità, i titoli accademici fittizi con cui Elena Ceaușescu si è insignita. Dopo la lunga sequenza dell'accusa, prende parola la voce fuori campo di Nicolae Ceaușescu, per ribadire come lui sia il Presidente della Romania, Comandante in capo dell'Esercito romeno e come nessuno possa privarlo delle sue funzioni; affermazione importante, presente anche nel testo di Rau e di Stănescu, perché vuole far intendere come il leader romeno sia stato sempre convinto dell'illegalità del processo. L'accusa ribadisce allora come quella sia ormai la nuova struttura legale e chiede infine la pena di morte e il sequestro dell'intero patrimonio degli imputati. Inizia la parte della difesa, interpretata dallo stesso attore dell'accusa, che passa al tavolo dal lato opposto della sala: «Anche se egli – come d'altronde lei – ha commesso atti folli, riteniamo di voler difenderli lo stesso. E per far questo vogliamo per loro un processo legale e regolare», ritorna l'evidenziazione della legalità, leitmotiv che corre per tutto il testo e con più frequenza nella difesa:

Si prega quindi di prendere nota che sto qui affermando che sono state osservate tutte le norme di legge, e che si tratta di un processo legale. Ed è in questo processo, soltanto davanti a questa Corte e ai capi di accusa che l'accusa ha letto che Nicolae ed Elena Ceaușescu devono rispondere. Pertanto, è un errore da

---

<sup>402</sup> Ibidem.

<sup>403</sup> Ivi p. 22.

parte dei due imputati rifiutarsi di collaborare con noi. Si tratta di un processo legale, e io ho il compito di difenderli [...] Va detto quindi una volta per tutte che questo tribunale militare è assolutamente legale<sup>404</sup>.

Dopo la difesa, la parola passa alla corte, con cui prosegue l'impronta narrativa, a nostro parere maggiore rispetto a quella data da Rau al suo *The Last Days of the Ceaușescus*, in cui la narrazione di stampo didattico è necessaria in quanto si tratta di una ripetizione di un evento, mentre Rotondi va verso la narratività per un'impostazione diversa. La parola finale spetta al soldato, interpretato sempre dallo stesso attore, che toglie solo la giacca per restare in camicia e prendere il suo nuovo ruolo. Il soldato rappresenta la parte morale all'interno del processo ai Ceaușescu:

Nicolae ed Elena Ceaușescu hanno fatto la fine che spesso la storia riserva agli oppressori nell'atto conclusivo di una rivoluzione popolare. Sono momenti unici, irripetibili, non contemplati dal diritto e dalle leggi, ma che la coscienza civile accetta per il loro carattere emblematico, di giustizia eccezionale. Il processo sommario e segreto che i Ceaușescu hanno subito, in luogo di un pubblico dibattito con il rispetto delle dovute procedure, come sarebbe stato auspicabile, trova la sua spiegazione nel clima sanguinoso che ha contrassegnato il crollo della satrapia romena<sup>405</sup>.

Le parole del soldato indirizzano lo spettatore (e il lettore) a una certa lettura della vicenda, in cui la Romania e il suo trapasso dalla tirannia alla libertà acquistano un aspetto diverso rispetto a quello degli altri Paesi, Germania dell'Est, Cecoslovacchia e Bulgaria, dove le folle hanno occupato le strade con intenti festosi e non vendicativi, al contrario di quanto è accaduto a Timișoara e poi a Bucarest, dove l'esercito regolare ha fatto causa comune con gli insorti, contro cui si è scagliata la *Securitate* che ha prolungato la brutalità del governo Ceaușescu: «La fucilazione è inevitabile, suggello sanguinoso e violento di una lotta senza quartiere che non poteva avere che un vinto e un vincitore. E il prezzo che il popolo romeno ha pagato per la sua libertà è stato enorme. [...] Solo così il sangue versato dai romeni potrà trovare la sua storica legittimazione»<sup>406</sup>. Il soldato a metà discorso butterà per terra le sedie dei due coniugi, a indicare l'avvenuta esecuzione. L'assenza dei coniugi va a segnalare l'incredulità, la rabbia e la paura, rappresentati da due sedie vuote che, per contrasto, evidenziano la portata storica e politica del processo, ridotto nella realtà a un attacco personale. Rotondi con quest'opera porta il pubblico nella

---

<sup>404</sup> Ivi p. 42.

<sup>405</sup> Ivi p. 56.

<sup>406</sup> Ivi p. 58.

storia, rievocata come memoria collettiva, cercando di distogliere lo sguardo dal processo, dall'esecuzione e dalla violenza che lo caratterizza.

Il testo di Rotondi indirizza lo spettatore verso una chiave di lettura ben precisa, portandolo dentro i fatti, anche quelli meno eclatanti, su cui i manuali di storia sorvolano ma che toccano particolarmente il lettore. Discostandosi leggermente da quello che è stato il processo originario, le battute proseguono con una narrazione che mira a mettere in luce l'attacco serrato contro i Ceaușescu, attraverso l'uso di figure retoriche che amplificano l'emozione del discorso, creando una tensione comunicativa:

Erano così spregiudicati da tagliare la linea di ossigeno negli ospedali.

Erano così spregiudicati da distruggere interi villaggi per la loro visione del mondo e della città.

Erano così spregiudicati da controllare l'intero Paese e affamarlo senza pensare alle conseguenze.

Erano così spregiudicati da ritenere di disporre del popolo come meglio e peggio credevano<sup>407</sup>.

Un'oratoria di questo tipo non è mai presente nel lavoro di Rau, dato che la strada intrapresa è quella di rendere la rappresentazione reale; in questo senso, sarebbe sbagliato scrivere un testo in cui è evidente come la forma dei discorsi miri a colpire il pubblico e a farlo emozionare. Se invece si confrontano la voce del narratore de *L'Accusa* e i monologhi di Rau che servono a introduzione, la differenza è evidente: Rotondi vuole eliminare il personale e introdurre il pubblico esclusivamente ai fatti; Rau invece usa le interviste a personaggi coinvolti nella rivoluzione perché nella sua prospettiva la storia diventa storia solo quando parte da fatti personali. Sono le vicende narrate nell'introduzione che permettono allo spettatore di ricordare cosa è stata la rivoluzione del 1989 in Romania. Tra queste spicca il racconto di Ana Blandiana, poetessa romena che contestò il dittatore in più interviste e che coniò l'espressione "popolo vegetale", per indicare come il popolo romeno si accontentasse delle piccole concessioni di Ceaușescu anziché ribellarsi<sup>408</sup>; o il racconto di Stănculescu, che è stato persino scortato in teatro per assistere all'anteprima della pièce. Il racconto di Ana Blandiana, nel docufilm e nella performance, è il prologo dello spettacolo (con la differenza che nel docufilm lei è interpretata da Victoria Cociaş) e racconta dei giorni vissuti sotto la dittatura: «Wir dachten instinktiv, dass Ceausescu auch diesmal die Oberhand behalten würde. Wir hielten es für unmöglich, dass er tatsächlich gestürzt könnte. Es kommt mir heute seltsam

---

<sup>407</sup> Ivi p. 50.

<sup>408</sup> Cfr. op. cit. Constantiniu 2015, p. 553.

vor, aber ich war überzeugt, dass ich vor ihm tot sein würde. Das ging ja schon so lange so, dieses Zeitalter, in dem es kein Licht und keine Wärme mehr gab»<sup>409</sup>.

Le due diverse introduzioni, una composta da racconti di vita molto personali e l'altra dalla narrazione di una voce fuori campo che racconta le vicende con impeto, mostrano sia degli elementi in comune sia delle notevoli differenze. In Rau l'introduzione è molto personale, legata alla visione intima dei testimoni e dunque anche diversificata: la vicenda così come è stata vissuta da Ana Blandiana, poetessa e dissidente, sarà notevolmente diversa dall'esperienza di un soldato come Stănculescu. Tuttavia, solo la scelta di iniziare lo spettacolo con un'introduzione accomuna i due lavori e nonostante la voce off, anche la narrazione de *L'Accusa* è emozionale, perché ricerca dettagli a loro modo intimi:

Sotto un albero qualcuno ha deposto la carta d'identità del giovane Roman, studente di ingegneria, morto per la libertà a 23 anni.

Bucarest, Natale di sangue per la libertà.

Altri manifesti spontanei dicono "Ceaușescu come Pol Pot" o "Il tiranno è caduto"<sup>410</sup>.

La differenza maggiore sta nel fatto che Rau ricerca ancora di più il dettaglio intimo e privato per entrare attraverso di esso nella storia, mentre Rotondi per far immergere lo spettatore racconta dettagli che restano sfocati e che risultano generali, spiegati in modo conciso, senza dilungarsi troppo, per poter in tal modo arrivare a una sintesi dei fatti.

Per quanto entrambi siano partiti dal processo trasmesso dalle trasmissioni televisive, i due progetti prendono due strade diverse. Il re-enactment di Rau non permette di dilungarsi a lungo sul lavoro: il docufilm mostra chiaramente, se confrontato con i filmati originali, la radicale somiglianza con il vero processo: l'espressione usata da Constantin Cojocaru, sempre con le labbra rivolte verso il basso, la voce impastata e incredula, a ripetere di voler parlare solo davanti all'Assemblea del Popolo Nazionale; o ancora Gică Popa, che accusa i Ceaușescu con voce flemmatica, andando avanti quasi con stanchezza. La parte realizzata in modo più differente all'interno delle due opere è sicuramente il finale: in Rotondi la violenza è completamente assente, perché non necessaria al suo fine; in Rau invece la violenza con cui i Ceaușescu sono stati condannati emerge con clamore persino nel docufilm. Per realizzare l'esecuzione, a Rotondi è stato sufficiente far cadere

---

<sup>409</sup> Trad. it: "Pensavamo che Ceaușescu avrebbe avuto la meglio anche questa volta e ritenevamo impossibile che potesse essere rovesciato. Oggi mi sembra strano, ma ero convinta che sarei morta prima di lui. È durata così tanto quest'epoca in cui non c'erano né luce né calore".

<sup>410</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 18.



le due sedie su cui sedevano simbolicamente i coniugi per dimostrare come la loro presenza durante il processo non sia stata presa in considerazione, dato che la loro esecuzione è stata decisa prima ancora che venisse emessa la condanna.

In *The Last Days of the Ceaușescus* non è rappresentata in scena l'esecuzione: dopo la sentenza, i due coniugi vengono fatti alzare dalle sedie con forza, legati e portati dietro le quinte, da cui si sentono i colpi di proiettile. Nel docufilm vengono mostrati le immagini dei corpi di Nicolae ed Elena Ceaușescu così come erano stati mostrati in televisione nel 1989. Il filtro dello schermo non ha eliminato la forza e l'aggressività presenti in questa ultima scena: «Siamo partiti dalle immagini originali – ha sottolineato il regista, Milo Rau – soprattutto da quella di Ceaușescu morto. Secondo me, si tratta dell'immagine più potente sull'Europa dell'Est comunista»<sup>411</sup>:

Nicolae C: Nein, wir Bleiben zusammen.

Elena C: Wir haben gemeinsam gekämpft und werden auch gemeinsam sterben!

Nicolae C: Zusammen!

Elena C: Wenn ihr uns töten wollt, dann tötet uns beide gemeinsam!

[...]

Elena C: Was willst du damit machen? Nein! Nein! Nein, bindet uns nicht!

Nicolae C: Ich bitte dich, fesselt uns nicht! Fasst uns nicht an! Ihr dürft uns nicht fesseln!<sup>412</sup>

Nonostante le due scelte completamente diverse, dove una vede la totale assenza dei protagonisti e l'altra invece la loro forte presenza, l'obiettivo è sempre quello di ripresentare la storia attraverso un gesto di memoria collettiva, che richiami lo spettatore al suo statuto di soggetto storico, in modo che veda con più chiarezza l'interesse dell'evento e non solo due dittatori seduti al banco degli imputati.

---

<sup>411</sup> Op. cit. Peretti [online].

<sup>412</sup> Trad. it.: “Nicolae C: No, noi restiamo insieme.

Elena C: Abbiamo combattuto insieme e moriremo insieme.

Nicolae C: Insieme.

Elena C: Se volete ucciderci, allora uccideteci entrambi insieme.

[...]

Elena C: Che cosa vuoi fare? No no, non ci legare

Nicolae C: Vi supplico, non legatemi, non toccatemi. Non dovete legarci, no no!”

3.2.2 Stănescu: *The Waxing West*

*L'Accusa* di Armando Rotondi è stata presa in considerazione per un confronto con *The Last Days of the Ceaușescus* perché entrambe le opere trattano il medesimo tema affrontando aspetti diversi del processo per rievocare la memoria storica dello spettatore. *The Waxing West* di Stănescu confrontata con *The Last Days of the Ceaușescus* offre spunti nuovi sulle considerazioni affrontate a proposito del metodo di lavoro di Rau, nonostante i temi siano divergenti e le strategie teatrali utilizzate dai rispettivi autori differenti.

Se Rotondi è prima di tutto uno studioso, Associate Professor in Performance theory e presidente del corso di laurea magistrale in Teatro presso l'Institute of the Arts Barcelona (Liverpool John Moores University), Stănescu invece è innanzitutto una drammaturga che negli anni 2000 ha registrato l'emergere della sua notorietà, in concomitanza con una nuova generazione di autori, tra cui Matei Vișniec, con cui condivide la duplice identità. Stănescu si è trasferita a New York due settimane prima dell'attacco terroristico alle Torri Gemelle, fatto che ha segnato anche la sua scrittura: dopo l'esperienza del cambiamento politico e sociale vissuto in Romania, capì più velocemente di molti americani le implicazioni che avrebbe avuto l'attacco dell'undici settembre 2001. Questo evento e la rivoluzione del 1989 ha indotto la scrittrice a concentrarsi sul significato di libertà e di democrazia, anche in quanto scrittrice immigrata. Il rapporto tra le sue due culture, quella romena e quella statunitense, è una delle tematiche che affronta principalmente. In *The Waxing West* in particolare vengono posti su due binari paralleli la caduta delle Torri Gemelle e la rivoluzione romena attraverso i flash back della protagonista, Daniela, che per conoscere il futuro marito Charlie si trasferisce nel 2001 da Bucarest a New York, dove l'undici settembre lui perderà la vita.

L'identità globale e il sentimento di appartenenza alla propria terra sono temi indagati anche da Rau e come lui Stănescu decide di approfondire la caduta del regime Ceaușescu attraverso un re-enactment<sup>413</sup>, che si affianca in questo caso alla revenge parody e all'ironia, strategie tipiche dei drammaturghi romeni della generazione post-

---

<sup>413</sup> Riportiamo il termine re-enactment perché viene utilizzato da Diana Manole nell'articolo *The Post-Communist Revenge Parody: Embodying Nicolae Ceaușescu on Stage after 1989*, nonostante secondo il nostro parere per il lavoro di Stănescu questa terminologia sia impropria. La questione sarà affrontata successivamente all'interno del sottoparagrafo.

rivoluzionaria. Gli anni venuti dopo il 1989 sono stati importanti per gli artisti teatrali perché è cambiato l'oggetto di interesse: si affaccia un nuovo tipo di teatro politico dove non esiste più la censura<sup>414</sup>. Saviana Stănescu fa parte della *bridge generation*, il gruppo di artisti che, avendo partecipato alla rivoluzione del 1989, ha ricercato in conseguenza a quegli eventi di porre le basi per un'arte e una cultura alternative all'interno della nuova società democratica. La *bridge metaphor* indica gli argomenti che si ricollegano alla metafora del ponte, come la migrazione, l'immigrazione e la trasformazione. Questo ponte è sospeso tra gli eventi traumatici del passato e la visione del futuro: «It is built from the side that is already known and stretches out to meet an unknown or perhaps nonexistent coast through the sheer force of imagination»<sup>415</sup>. In questo senso Rau e Stănescu sono molto vicini: entrambi partono da vicende passate per cercare di immaginare un futuro, a volte utopico, ma ricco di cambiamenti da un punto di vista sociale e politico.

Stănescu è stata la prima della sua generazione a riconoscere al teatro un ruolo di primo piano nei cambiamenti del periodo post-rivoluzionario: bisognava passare dall'indiretto criticismo della politica al più complesso compito di ricostruzione della società con l'istituzione di principi sociali, linguaggi e indicazioni visive che descrivano l'azione. Il pubblico aveva bisogno di essere guidato dalla performance perché non ancora pronto a riflettere sulla sua storia o a ripensare profondamente la responsabilità collettiva che doveva ridefinire i valori della nuova società.

Finito di scrivere nel 2003, *The Waxing West* fonde uno stile teatrale comico con la lineare storia di Daniela, un'estetista trasferitasi dalla Romania per fuggire dallo squallore della sua casa a Bucarest. A New York spera di sposare Charlie, un informatico di quasi quarant'anni che ha deciso di sposarsi sotto la richiesta insistente della madre. A New York Daniela non si sente a casa, né capita dal nuovo fidanzato. Grazie ai continui flashback e incubi della protagonista, lo spettatore e il lettore capiscono da dove derivano i dubbi che attanagliano l'esistenza di Daniela: la morte precoce del padre, la speranza di una nuova Romania dopo la dittatura dei Ceaușescu, le vicende storiche vissute nell'ultimo decennio del Novecento, tra la rivoluzione, il cambiamento politico e sociale, gli interventi violenti dei minatori del 1990<sup>416</sup>. La storia continua a ossessionare Daniela,

---

<sup>414</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 56

<sup>415</sup> S. Stănescu, *The New York plays*, South Gate, Nopassport, 2010, p. 23.

<sup>416</sup> Ivi p. 103.

insieme ai fantasmi dei Ceaușescu: Nicolae ed Elena, dopo la morte, si sono ripresentati in forma di fantasmi-vampiri, però separati dalla distanza; Elena adesso è a New York, felice di poter “succhiare” il sangue degli americani capitalisti, mentre Nicolae si trova in Medioriente. I due personaggi sono introdotti in televisione da un presentatore, evidentemente in richiamo al culto della personalità e alla propaganda televisiva degli anni del regime comunista<sup>417</sup>. Senza timori verso l’accuratezza storica, Stănescu attraverso la fiction utilizza continui richiami alla realtà: dopo la loro presentazione, i due coniugi si trovano davanti alla Casa del Popolo, l’edificio sfavillante e lussuoso costruito dal 1984 per accogliere il Parlamento, ma in netto contrasto con la povertà del popolo romeno e per cui era stata rasa al suolo la Collina di Arsenale. Lì Nicolae Ceaușescu riconosce la spropria tomba e il simbolo degli abusi e dei suoi sogni megalomani (la Casa del Popolo è stata costruita dopo aver demolito 26 chiese e più di 7000 case nel centro storico di Bucarest)<sup>418</sup>. Nicolae ed Elena Ceaușescu sono due fantasmi che intervengono a commento delle scelte di vita di Daniela, in certi momenti abusando a parole e fisicamente di lei; si esibiscono persino in performance con canti e balli, per distruggere la sicurezza di Daniela e per far precipitare i suoi sogni, così come loro hanno visto i propri estinguersi<sup>419</sup>. La scelta di rendere i Ceaușescu dei vampiri ha come motivazione principale quella di identificare i due coniugi con chi è stato capace di «privare il popolo della propria essenza vitale; quindi, il contesto che si crea tra lo stereotipo del vampiro e l’immagine che Ceaușescu voleva dare di sé e del Paese attraverso la propaganda, di una nazione quale estensione della famiglia»<sup>420</sup>. Questa interpretazione deriva dallo studio di Diana Manole, *The Post-Communist Revenge Parody: Embodying Nicolae Ceaușescu on Stage after 1989* in cui vengono fornite altre due spiegazioni sulla scelta della personificazione in vampiri: la forma-vampiro allude all’«infamous self-diminishing Romanian attitude»<sup>421</sup>, ovvero un atteggiamento di inferiorità che porta i romeni a identificare Ceaușescu, Dracula e Nadia Comaneci come gli unici personaggi celebri del loro paese; con il vampiro inoltre (da una celebre frase del drammaturgo Ion Luca

---

<sup>417</sup> Cfr. D. Manole, *The Post-Communist Revenge Parody: Embodying Nicolae Ceaușescu on Stage after 1989*. *New England Theatre Journal* [online] vol. 24, 2013. Disponibile su <www.academia.edu> [Data di accesso: 03/02/2023], p. 14.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> Cfr. op. cit. Stănescu 2010, pp. 29, 30.

<sup>420</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 59.

<sup>421</sup> Cfr. op. cit. Manole 2013 [online], p. 12.

Caragiale) si identifica anche la figura del potente che succhia il sangue del popolo<sup>422</sup>. Oltre al re-enactment, la parodia e l'ironia sono due strumenti fondamentali perché rendono i due fantasmi grotteschi e allo stesso tempo ilari. Nel primo incubo di Daniela, mentre lei si trova alla tomba del padre, compaiono anche i due coniugi:

Daniela (*talking to her father's tombstone*): Dad...

Ceausescu: I'm not her dad, why is she calling me Dad? (*beat*) Maybe she means DEAD

Elena: You used to be the Father of these People

Ceausescu: Talk to her, you're the Mother!

Elena: I'm not her mother. She's too... old!

Ceausescu: Shall we drink her then?

Elena: We need golden champagne glasses

Ceausescu (*nostalgic*): My 216 golden glasses from China, the gift from my old pal Mao... (*shouting*) Mao! Mao!

Elena: Shhhhhh! You sound like a stupid tomcat<sup>423</sup>.

L'ironia gioca su entrambi i coniugi mostrandone una versione quasi caricaturale, con allusioni storiche reali: Elena Ceaușescu che venne omaggiata dal quotidiano *Scînteia* come «Madre della Patria»<sup>424</sup> e l'ammirazione di Nicolae Ceaușescu verso Mao Tse Tung, il cui nome viene qui ridotto al verso del gatto. La parodia dei due coniugi va avanti per tutta l'opera, ma verso il finale lo stile si modifica e la parodia diventa spunto di una riflessione scomoda.

Daniela a New York riesce a stringere amicizia solo con un ragazzo nomade, Uros, jugoslavo e prima della guerra insegnante di filosofia. Daniela si affeziona al suo nuovo amico, tanto da decidere di derubare Charlie di volta in volta dei suoi vestiti, dell'orologio e del denaro per aiutare Uros e consentirgli di prendere l'aereo per l'Iraq perché realizzi il suo sogno di seguire le tracce di Gilgamesh. Prenderà anche un biglietto per sé stessa, per tornare a Bucarest dalla famiglia e lasciare Charlie. Quando raggiunge Uros per dargli la notizia, compaiono anche i coniugi Ceaușescu, con una focalizzazione sul dittatore più che sulla moglie:

Ceausescu (to UROS): Immortality is for people of vision and power, old comrade. Have you led any country? Have you created any policy? Have you improved the human race? Have you built a palace? Have you had breakfast with the Queen of England or George Blush? Have you had dinner with Saddam Hussein or Yasser Arafat? Have you had millions of people worshiping your name? Have you had your portrait in all classrooms? Have you been on the first page of every book in your language? Have you sentenced

---

<sup>422</sup> Cfr. *ivi* p. 13.

<sup>423</sup> *Op. cit.* Stănescu 2010, pp. 57, 58.

<sup>424</sup> Vd. V. Elia, La signora Ceaușescu. *Orizzonti culturali italo-romeni*, [online] n. 3, a. XI, 2021. Disponibile su <[www.orizzonticulturali.it](http://www.orizzonticulturali.it)> [Data di accesso: 07/02/2023].

anybody to death? Have you sentenced anybody to life? Have you been betrayed and killed by your own people?<sup>425</sup>

La parodia di Ceaușescu nell'andare avanti dell'opera pian piano si affievolisce fino a quando l'esclusiva immagine di Ceaușescu come vampiro, colpevole di aver affamato il popolo, quasi scompare per creare un parallelo con Daniela, entrambi vittime delle proprie scelte personali e della storia. La parodia assume il compito di porre allo spettatore la domanda fondamentale, se sia stato giusto giustiziare il leader politico. In questo monologo, Ceaușescu si afferma come una personalità politica internazionale, alla pari degli altri leader politici e soprattutto unico capo comunista a essere stato giustiziato nel 1989<sup>426</sup>.

La scena finale dell'opera è composta dall'unione di un flashback e di un flashforward, in cui Daniela conta le valigie con cui deve partire per tornare in Romania, mentre guarda la televisione con Elvis (il fratello) e la madre (Marcela) il giorno di Natale del 1989:

Daniela: A quick trial!  
Ceaușescu: I don't accept this court!  
Elena: Who is the judge?  
Ceaușescu: I am the President of the Socialist Republic of Romania and I shall answer only before the Grand National Assembly and before representatives of the working class and that is all, I've finished!  
Daniela, Marcela, and Elvis: Guilty!  
[...]  
Ceaușescu and Elena: Dead...  
Elvis: Punished  
Marcela: A Christmas present  
Daniela: For the Romanian people  
[...]  
Gloria: The towers  
Daniela: The walls  
Elvis: The dreams  
Ceaușescu: The golden dream of communism!<sup>427</sup>

In questo finale di continui rimandi tra passato e presente, in una confusione che richiama il teatro dell'assurdo, la caduta del dittatore comunista è paragonata a quella delle Torri Gemelle, mentre la morte dei Ceaușescu viene infine mostrata da Stănescu come coerente con la volontà del popolo. Manole nel suo studio riconosce in *The Waxing West* la capacità di generare una rivalutazione catartica del passato attraverso la vendetta ironica e autoironica, strategia artistica necessaria dopo le tracce che il regime di Ceaușescu ha

---

<sup>425</sup> Op. cit. Stănescu 2010 pp. 119, 120.

<sup>426</sup> Cfr. op. cit. Manole 2013 [online], p. 16.

<sup>427</sup> Op. cit. Stănescu 2010, p. 150, 151.

lasciato su chi ha vissuto la sua dittatura, determinando in questo modo il necessario recupero collettivo della memoria<sup>428</sup>.

Manole parla anche di re-enactment riferendosi alla presenza dei coniugi Ceaușescu all'interno di *The Waxing West*. Armando Rotondi, nella già citata opera *La Romania di Ceaușescu tra farsa e tragedia*, si sofferma sull'uso improprio che la studiosa fa di questo termine:

È improprio, a nostro avviso, utilizzare una terminologia come “re-enactment” per i lavori di Dinulescu e Stănescu come ha fatto Manole, che parla anche di parodia. Se si tratta di parodia, essa non può essere un “re-enactment”, a meno che non utilizziamo il termine in senso generico e non con la valenza di tipologia teatrale, cosa che invece apertamente è possibile per il testo di Milo Rau dedicato ai coniugi Ceaușescu<sup>429</sup>.

Siamo d'accordo con la posizione di Rotondi, poiché *The Waxing West*, per quanto attraverso la revenge parody punti a raggiungere l'effetto che Rau ricerca con la sua opera, non può essere definita un re-enactment. Tra le due soluzioni utilizzate dagli artisti esiste in ogni caso un rapporto che risiede nell'idea del doppio, poiché come il re-enactment replica il passato, la parodia crea due livelli, quello del testo parodiato e del testo che parodiante. Inoltre, «come nella parodia è il lettore o lo spettatore a ricostruire il rapporto tra testo parodiato e testo parodiante, nel re-enactment [...] è il testimone a trarre una somma delle diverse parti cui assiste»<sup>430</sup>. Nonostante questi punti di contatto, Rotondi afferma che anche se viene parodiata la storia, non può mai trattarsi di re-enactment, perché la parodia è una

trasformazione della Storia e una sua mediazione attraverso la lente dell'autore e della parodia. Questo avviene a differenza, ad esempio, di quanto cercherà di fare Milo Rau che porta il re-enactment teatrale all'estremo cercando una adesione totale alla realtà e alla verità storica che si fa così arte e nuovamente verità<sup>431</sup>.

*The Waxing West* dimostra come la riflessione sulla storia possa essere efficace anche quando passa attraverso il meccanismo narrativo della parodia, analizzata e approfondita da Jesi nel contesto dei romanzi di Thomas Mann. Lo scrittore tedesco, grazie al padroneggiamento dei sistemi narrativi, riesce a parodiare «l'elemento mitico contro le “forze oscure” del suo tempo che hanno creduto nel mito come appello all'extraumano e

---

<sup>428</sup> Cfr. op. cit. Manole 2013 [online], p. 19.

<sup>429</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 60.

<sup>430</sup> Ivi p. 62.

<sup>431</sup> Ibidem.

strumento di dominio: così facendo ne ha mostrato rigorosamente la dimensione umana»<sup>432</sup>. Mann, secondo l'analisi di Jesi, ha dimostrato come il romanzo, grazie agli strumenti narrativi, abbia la potenzialità di «defunzionalizzare»<sup>433</sup> il mito in senso umanistico, riportandolo cioè nella sfera dell'uomo e fuori dalla sua trascendenza. Ciò significa che il romanzo (e noi aggiungiamo le opere teatrali) redime il mito quando l'autore determina un'intersecazione tra la storia oggettiva, nel nostro caso la dittatura di Ceaușescu e il conseguente mito del tiranno, e una storia soggettiva, che reinterpreta il fatto oggettivo attraverso un'esperienza personale riportando il mito al suo status originario, fuori da una sfera archetipica. Rau nel suo spettacolo ha svolto questo procedimento partendo da una ricerca documentaria e sviluppandola attraverso la sensazione soggettiva dello spettatore televisivo.

L'opera artistica diventa una modalità di funzionamento della macchina mitologica e in essa il passato e il futuro passano sotto la sfera del presente: per l'opera di Rau questo diventa più che mai vero perché, nonostante sul palco sia stato portato un re-enactment, questo ha fuso il suo tempo passato nell'attualità. Ceaușescu, anche agli occhi di Rau, ha rappresentato per molti «il mito del tiranno», che viene però rivelato e disfatto in *The Last Days of the Ceaușescus*, mostrando i due coniugi come innanzitutto una coppia di marito e moglie sottoposti a un processo illegale. L'opera, essendo innanzitutto una performance, quindi in primis visione, attraverso il montaggio dei video storici, delle proiezioni dei testimoni e del re-enactment, ha implicato «un'attivazione di grado superiore della comunicazione, decodificazione e lettura»<sup>434</sup>: lo spettatore grazie ai rimandi delle immagini riesce a riflettere, dal suo tempo presente, sull'evento proposto e proietta la riflessione su un ipotetico futuro, dando luogo a una stratificazione di piani temporali e percettivi, che determinano un movimento anormale e straniante. Questo effetto spiega la risposta del pubblico dopo lo spettacolo di Rau, quando non ha applaudito. Furio Jesi nelle sue analisi sul mito, infatti, non trascurava di occuparsi anche di surrealismo e di cinema per riflettere sugli «effetti anacronistici di conoscenza»<sup>435</sup>, cioè questi rinvii continui a più temporalità che portano a un anacronismo interno all'opera teatrale: in *The*

---

<sup>432</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 118.

<sup>433</sup> Cfr. ibidem.

<sup>434</sup> Ivi p. 120.

<sup>435</sup> Cfr. ibidem.



*Last Days of the Ceaușescus* lo spettatore non può fare a meno di riflettere sul re-enactment attraverso la prospettiva presente e in ottica del futuro.

La parodia realizzata da Stănescu deve aiutare nel superamento del trauma storico, infatti, è specifica della generazione di artisti romeni che ha vissuto personalmente gli anni della dittatura di Ceaușescu. Come viene rilevato da Jesi nel caso di Adrian nel *Doktor Faustus*, la parodia diventa una protezione verso quello che è stato: «The Romanian playwrights do not avenge the physical death of the former communist dictator and his wife, but rather the moral and hopefully temporary death of the Romanian people»<sup>436</sup>. Secondo Manole, la revenge parody provoca un effetto molto simile a quello della catarsi, che genera in questo caso l'epurazione di sentimenti come la colpa, la vergogna e la negazione, nella speranza di redimere il passato. Questo processo si verifica perfettamente in *The Waxing West*, dove con la lieve scomparsa dell'effetto caricaturale di Ceaușescu ci si pone domande sulla sua morte per poi comprendere come quella condanna fosse, giusta o meno, richiesta dal popolo.

La parodia e l'ironia riescono a creare una barriera di protezione importante per lo spettatore e il lettore, perché i fatti sono riportati con distacco, dato che si crea un secondo piano della realtà che non permette di abbandonarsi alle prime impressioni. La parodia di *The Waxing West*, essendo una riproposta della storia in versione farsesca, non provoca nel pubblico e nei lettori il contatto tra passato e presente come invece accade con *The Last Days of the Ceaușescus*, in cui nasce consapevolmente un ripensamento e una riflessione nuova sul futuro, e dunque una protezione contro le tecnicizzazioni che sono state usate nel corso della storia. Il re-enactment «ricostruisce il tragico e la tragedia della Storia»<sup>437</sup>, portando lo spettatore a un turbamento e a una confusione funzionali allo scopo che vuole raggiungere Milo Rau: la riflessione su ciò che è accaduto con uno sguardo dall'oggi. Il re-enactment, come la parodia, smaschera le tecnicizzazioni del mito sfruttate dalla storia, ma con un effetto più dirompente sullo spettatore. Tra la parodia e l'evento parodiato esiste quella distanza ironica che secondo Jesi è fondamentale per la demitizzazione contemporanea, ma il re-enactment elimina la distanza e, dal momento che l'evento riprodotto deve essere necessariamente identico, ha un impatto più forte sul pubblico; la dimostrazione è stata data dal pubblico di Bucarest all'anteprima di *The Last*

---

<sup>436</sup> Op. cit. Manole 2013 [online], p. 3.

<sup>437</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 63.

*Days of the Ceaușescus*, quando si è rifiutato di applaudire, evidentemente turbato da ciò che aveva appena visto.

Re-enactment e parodia sono due strumenti che possono essere usati esclusivamente da un prodotto artistico, perché l'arte, sia che con questa si indichi un romanzo o uno spettacolo teatrale, può riportare la storia nel presente e riflettere su di essa.

### **3.3 Il «sentimento tragico della storia»<sup>438</sup> e il mito del tiranno**

La storia è rientrata nel nostro discorso partendo dal suo «sentimento tragico», elemento che rileva un avvicinamento particolare tra storia, teatro e mito. Questa definizione la si deve ad Armando Rotondi, che parafrasa il titolo del testo di Miguel de Unamuno, *Del sentimento tragico della vita*<sup>439</sup>, per indagare il rapporto tra tragedia e storia. Ce ne siamo qui serviti per poter dimostrare un legame tra mito e storia all'interno della performance teatrale e per giungere a una comparazione tra Jesi e Rau. Nelle sue conclusioni, Rotondi rivede in Nicolae ed Elena Ceaușescu il rispecchiamento della figura dei tiranni, proposta di volta in volta nella sua dimensione tragica e caricaturale, in cui prende piede l'immagine più farsesca. L'obiettivo di Rotondi è quello di dimostrare come nel processo ai coniugi Ceaușescu la storia si sia presentata allo stesso tempo come tragedia e come farsa. Partendo dalle considerazioni di Karl Marx, che in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* dichiara come i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si ripetano due volte, una volta come tragedia e una volta come farsa, Rotondi arriva alla particolare sovrapposizione tra tragedia e farsa nel “finale” del regime imposto in Romania da Nicolae Ceaușescu. Questa sovrapposizione si è verificata precisamente durante il processo ai coniugi Ceaușescu, dove la loro condanna ha assunto toni che vanno dal tragico al grottesco e farsesco. Come rileva Rotondi, questa caratteristica è stata evidenziata da varie analisi:

Il processo ai Ceaușescu è quindi una farsa – che viene riproposta come tragedia da Rau, come visto – e questo elemento farsesco-tragico viene sottolineato in ulteriori contributi.

In un arguto articolo dal titolo, echeggiante il regista Soderbergh, *Death, Lies and VIDEOTAPE: The Ceausescu Show Trial and the Future of Romania*, pubblicato per l'ABA Journal – specializzato quindi in

---

<sup>438</sup> Vd. op. cit. Rotondi 2020, pp. 7-22.

<sup>439</sup> M. De Unamuno, *Del sentimento tragico della vita*, trad. it. di M. Donati, Milano, Se srl, 1989.

legge – Alex Kozinski, giudice della Corte d'Appello USA, sottolinea per l'appunto la natura di “show” ai coniugi Ceaușescu<sup>440</sup>.

Le analisi che riporta Rotondi dimostrano la natura spettacolare del processo, che paradossalmente diventa meno reale e più performativo del re-enactment di Rau. Lo spettacolo del regista svizzero mira, infatti, attraverso le strategie del doppio, a demitizzare la figura del dittatore romeno di contro all'immagine quasi mitica che è stata di volta in volta mostrata dai media. Il processo del 1989 e il relativo video vanno in parallelo: «Si tratta pertanto di un processo che non è tale, ma che è tuttavia necessario con lo scopo di punire ma anche di creare l'artefatto, ovvero il video»<sup>441</sup>. La difesa che rinuncia a difendere l'imputato, l'accusa appositamente ampliata di un genocidio di 60.000 persone, la messa in ridicolo di Elena Ceaușescu per evidenziare la sua provenienza sociale, l'assenza di testimoni e di prove documentarie, rappresentano gli elementi che hanno reso il processo, e di conseguenza il video che ne è derivato, un «film di seri B hollywoodiano»<sup>442</sup>, in cui resta in ogni caso la traccia della tragedia, dal momento che sta avendo luogo la morte dei tiranni. La scelta da parte di Rotondi di usare come caso di studio storico e letterario-teatrale la storia romena del Novecento, con uno sguardo particolare al processo del 1989, non è casuale ma deriva dall'individuazione di questo specifico percorso storico che si svolge tra tragedia, farsa e infine sovrapposizione delle due. Il secondo presentarsi della storia, dunque come farsa, viene analizzato attraverso varie opere teatrali, tra cui *The Waxing West*. Il testo drammaturgico di Stănescu fa parte, come si è visto, del filone della revenge parody, dove la storia deve diventare farsa per permettere allo spettatore di riappropriarsi del passato dopo la transizione da una dittatura alla normalità. Il teatro romeno, in seguito agli eventi del 1989, può essere inteso sia come specchio dei cambiamenti avvenuti dopo la rivoluzione, sia come un commento approfondito alla realtà, una via per esplorare i dati di quei fatti. Tuttavia, se si assume questo secondo punto vista, occorre prendere la distanza da ciò che è accaduto; infatti, i primi tentativi di fare storia hanno preso forma solo dopo l'anno 2000, poiché era necessario un primo momento di riflessione e allontanamento per poter poi confrontarsi successivamente con il trauma storico<sup>443</sup>. *The Waxing West* è un testo in

---

<sup>440</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 118.

<sup>441</sup> Ivi p. 119.

<sup>442</sup> Ivi p. 118.

<sup>443</sup> Cfr. op. cit. Modreanu 2021, p. 148.

cui le radici dell'autrice vengono ravvivate con umorismo e gioco, attraverso una teatralità che deriva dalle saggezze folcloristiche romene<sup>444</sup>. Stănescu incarna l'artista immerso nella società post-globale, che vive tra le sue due culture e che, dopo le vicissitudini storiche degli anni del comunismo, ha creato un teatro modellato dalle continue tensioni politiche ed economiche: «I am constantly living on the bridge of *inbetweenness*: negotiating between two cultures, two continents, two cities (NYC and Ithaca, where I teach), between West and East»<sup>445</sup>.

Dividere la storia<sup>446</sup> in due fasi, ovvero in un primo presentarsi (sottoforma di tragedia) e in un ripresentarsi (sottoforma di farsa), consente di poter drammatizzare il punto fondamentale della stessa storia, la rivoluzione. Quando i suoi scopi sono nascosti dalla società stessa, la rivoluzione si proietta verso il passato che vuole cambiare e porta a cambiamenti drastici determinando la “catastrofe” della storia. La forma farsesca usata dagli autori romeni dopo il 1989 è necessaria perché rappresenta l'unico modo «per potersi porre in forma letteraria e teatrale, laddove la Storia ha l'andamento della tragedia»<sup>447</sup>. La farsa della storia è rappresentata, dunque, dai prodotti letterari che tentano una purificazione del passato attraverso meccanismi narrativi come la parodia e l'ironia. Per dimostrare questa teoria, Rotondi decide di utilizzare come punto di riferimento il regime dei coniugi Ceaușescu che, nel loro ultimo atto di vita, hanno vissuto un evento diverso dal solito, raggiungendo un connubio perfetto tra tragedia e farsa. Inoltre, la storia del Novecento della Romania rappresenta di per sé un caso particolare:

In un contributo del 1990, Jorge Uscătescu, cattedratico di filosofia e diplomatico romeno (poi naturalizzato spagnolo), parla espressamente di “grandezza e tragedia” nel caso romeno, delineando la tragedia del popolo romeno in epoca contemporanea secondo dei principi di scelte sbagliate che, parimenti a Figes, affondano le proprie radici ben prima della dittatura comunista di Gheorghe Gheorghiu-Dej e poi di Nicolae Ceaușescu<sup>448</sup>.

La tragedia del popolo romeno, come viene definita da Uscătescu<sup>449</sup>, termina con il processo al tiranno Ceaușescu, ma la storia contemporanea romana offre spunti

---

<sup>444</sup> Ivi p. 124.

<sup>445</sup> Ibidem.

<sup>446</sup> Rotondi arriva alla lettura della storia sottoforma di tragedia e di farsa partendo dal testo citato di Marx, che, nella sua critica a Hegel, utilizza a sua volta l'immagine teatrale di Engels.

<sup>447</sup> Op. cit. Rotondi 2020, p. 115.

<sup>448</sup> Ivi p. 23.

<sup>449</sup> Vd. G. Uscătescu, Romania: grandezza e tragedia. *Vita e Pensiero* [online] vol. 3, 1990. Disponibile su <[www.rivista.vitaepensiero.it](http://www.rivista.vitaepensiero.it)> [Data di ultimo accesso: 10/02/2023], pp. 162-177.

interessanti perché può essere suddivisa in atti come se fosse il plot di una tragedia teatrale. Secondo Uscătescu, l'inizio del dramma tragico coincide con l'ascesa di Carol II di Hohenzollern-Sigmaringen nel dicembre del 1937, quando il re tenta di logorare e annullare i partiti romeni; ma con le nuove elezioni, per evitare che queste siano manipolate da Carol stesso e dal suo partito, Corneliu Codreanu a capo di Totul Pentru Tara e Iuliu Maniu, a capo del partito nazionale contadino, decidono di stringere un patto di sorveglianza comune. Tuttavia, nonostante i due partiti ottengano la maggioranza, il re Carol sopprime i comizi e instaura una dittatura personale, che porterà, come si è visto, anche al processo per alto tradimento di Codreanu e di suoi tredici compagni. Uscătescu prosegue a narrare le vicende della storia della Romania, passando per l'abdicazione di Carol II in favore del figlio Mihai I, durante il cui regno assume il potere reale il generale Antonescu, che si fregia del titolo di Conducător, in collaborazione con quello che resta della Guardia di Ferro. Nel 1941, dopo l'avvicinamento con la Germania, la Guardia di Ferro viene esclusa dal Governo e a giugno di quell'anno la Romania entra in guerra a fianco dell'Asse, contro la Russia. Al termine della Seconda Guerra Mondiale, la Romania non può sottrarsi alla sottomissione della Russia che instaura un partito comunista provvisorio, per poi arrivare alla presa di potere da parte di Gheorghiu-Dej e la sua sostituzione con Ceaușescu. In questo quadro, Uscătescu individua tre tappe, ma Rotondi decide di dividere questa sezione della storia romena in cinque atti, seguendo la struttura di una tragedia shakespeariana.

Uscătescu nel suo contributo non esita a paragonare più volte la figura di Ceaușescu a quella di Nerone, tanto da chiamare la prima fase del suo regime *quinquennium Neronis*. A inizio del saggio, Ceaușescu viene identificato come il nuovo Nerone romeno, in quanto il suo regime si fregiò anche di distruzioni, come quelle dei paesi della minoranza ungherese o di edifici storici: «L'immagine di Nerone che incendia Roma, per costruirne una nuova, ritorna»<sup>450</sup>; o ancora in riferimento alla sua fuga: «Neppure Nerone fu colto così di sorpresa dai suoi giustizieri»<sup>451</sup>. Al contrario, Cesereanu nel suo articolo *Ceaușescu's Trial and Execution*<sup>452</sup>, ribadisce in più occasioni il fatto che il dittatore romeno non debba essere paragonato ad altre figure della storia (Dracula, Caligola o

---

<sup>450</sup> Op. cit. Uscătescu 1990 [online], p. 172.

<sup>451</sup> Ivi p. 175.

<sup>452</sup> R. Cesereanu, *Ceaușescu's Trial and Execution*. *Metabasis* [online], n.7, a. IV, 2009. Disponibile su <[www.metabasis.it](http://www.metabasis.it)> [Data di accesso: 10/02/2023].

Nerone) dal momento che questi epiteti non sono necessari, perché il terrore del suo regime derivava dall'identità che aveva costruito intorno a sé stesso, mostrandosi come un dittatore crudele e senza scrupoli. Questo conferma il fatto che l'immagine di Ceaușescu è stata proiettata abusivamente nella mentalità collettiva, generando intorno alla sua azione il mito del tiranno:

The way in which the media speculated the so-called common graves from Timisoara [...], the inculcation of the idea of “genocide”, all these were devised by representatives of the New Power, established on the 22 of December 1989, in order to highlight the myth of Ceausescu and Securitate (the dictator's main acolyte) – “the monsters”<sup>453</sup>.

Il mito creato intorno alla figura di Ceaușescu lo si deve non solo al culto della personalità che il dittatore aveva innalzato intorno a sé e a sua moglie, ma è opera anche dei nuovi media; alcuni giornalisti occidentali hanno dichiarato che le riprese dei cadaveri nelle fosse comuni di Timișoara sono stati esempio di una menzogna mediatica, la più grande della storia della televisione<sup>454</sup>. La stessa rivoluzione del 1989 ha lasciato aperti numerosi interrogativi, dato che tra i «terroristi»<sup>455</sup>, contro cui si scontrò anche l'esercito passato dalla parte del popolo, non ci fu nessuna vittima, nessun ferito e nessun prigioniero:

Questo fatto insolito legittima l'ipotesi [...] che in realtà i terroristi fossero un gruppo ristretto di provocatori. Le loro azioni, amplificate dagli annunci e dagli appelli isterici della televisione, crearono un clima di vero terrore nella popolazione [...]. La guerra psicologica e la guerra mediatica si svilupparono con una sicurezza che indicava una mano esperta. La loro efficacia fu maggiore, data l'impreparazione dell'esercito e il terrore della popolazione. Molte delle vittime di quei giorni, anche soldati, furono colpite da militari che si credevano sotto attacco<sup>456</sup>.

La televisione fu responsabile dell'aumento del terrore tra la popolazione, che riversatasi nelle piazze, ha contribuito ai danni seguenti. Da questi fatti ha preso piede il mito in cui è stato avvolto Ceaușescu e la sua condanna come quella giustamente inflitta a un «hideous monster»<sup>457</sup>. Il processo ha suggellato questo mito, con tutti i suoi toni farseschi, impedendo di analizzare il carattere cruento e dispotico del regime al di fuori di proiezioni letterarie o mistiche. Nicolae Ceaușescu rientra nella definizione di tiranno in quanto non

---

<sup>453</sup> Ivi p. 5.

<sup>454</sup> Cfr. ibidem.

<sup>455</sup> «Terroristi» è l'appellativo utilizzato nella traduzione al testo citato di Constantiniu, *Storia della Romania*, per indicare il gruppo di persone che tentò di liberare i due coniugi Ceausescu, fermati il 22 dicembre nella caserma di Târgoviște.

<sup>456</sup> Op. Cit. Constantiniu 2015, p. 579.

<sup>457</sup> Op. cit. Cesereanu 2009 [online], p. 5.

fu limitato nella sua azione politica da alcuna legge, che si identificava con il suo arbitrio e la sua volontà; nel corso del suo governo fu sospettoso, crudele, corrotto e corruttore. Ciò che però manca nella sua “tragedia” è il “tirannicida”, incarnato invece da un soggetto collettivo<sup>458</sup>, il popolo e gli stessi complici del regime, che hanno permesso lo scoppio della rivoluzione e la successiva caduta di Ceaușescu. A causa di queste iperboliche illustrazioni, è stata considerata legittima la condanna, in uno stile grottesco ed estremamente brutale, senza rispetto delle leggi<sup>459</sup>. I gruppi che decisero di avere il potere di vita e di morte sui coniugi avevano due strade: giustiziare la coppia senza processo oppure consegnarli a una commissione che rappresentasse le nuove autorità. Si scelse una via di mezzo<sup>460</sup>, che servì non solo a eliminare il pericolo di un ritorno del “tiranno”, ma anche a «coprire tutti i suoi complici, a non permettere una ricostruzione della storia recente e delle responsabilità di ognuno a nome del protagonista delle vicende romene per un quarto di secolo»<sup>461</sup>. Il processo servì a dare una parvenza di legalità alla condanna a morte (decisa ben prima del processo), ma non fu sufficiente, dato che nelle trasmissioni all'estero provocò forti critiche che contribuirono a screditare il modo con cui si arrivò alla conclusione del regime dittatoriale<sup>462</sup>. Per questo motivo, il processo riprodotto da Milo Rau ha generato un grande turbamento sul pubblico, in quanto è riuscito a rendere più reale il processo di quanto sia stato quello trasmesso in televisione. Gli spettatori hanno assistito a ciò che il processo fu realmente, una farsa grottesca con un finale già stabilito. L'opera d'arte è riuscita a fornire più spiegazioni di quanto non possano fare altri tipi di scienza e di ricerca. Soprattutto, il re-enactment ha reso realtà la rappresentazione stessa grazie anche alla qualità dell'evento selezionato da Rau, in virtù della sua portata mitica, tragica e farsesca, riuscendo a far valere l'opera d'arte «nel suo valore di contraddizione, di utopia e di riscatto che il non avvenuto e il possibile riservano e messianicamente preparano»<sup>463</sup>.

---

<sup>458</sup> Cfr. op. cit., Rotondi 2020, p. 29.

<sup>459</sup> Cfr. *ivi* p. 6.

<sup>460</sup> Cfr. *ivi* p. 3.

<sup>461</sup> Op. cit. Guida 2005, p. 285.

<sup>462</sup> Cfr. op. cit. Constantiniu 2015, p. 578.

<sup>463</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 121.

## CONCLUSIONI

La comparazione tra il metodo di Jesi e il re-enactment di Rau ha rilevato in entrambi la ricerca, all'interno di fatti storici, di risposte che non potevano essere date se non attraverso lo studio delle strategie letterarie e drammaturgiche. Queste permettono un'analisi nuova dell'evento storico perché pongono quella distanza che Jesi ha registrato nell'uso della parodia di Thomas Mann e nella mitologia di Kerényi. La stessa distanza è stata riscontrata in *The Last Days of the Ceaușescus* e nel suo re-enactment. Questa conclusione può apparire paradossale, stante la severità con cui Rau si attiene, in questo spettacolo, a quanto effettivamente accaduto nel 1989. Per esempio, se si confronta con *Orestes in Mosul*, in cui la distanza col fatto storico è più evidente poiché il re-enactment passa attraverso il filtro della tragedia eschilea, l'opera sui due coniugi invece porta avanti un tentativo radicale di ricerca del dettaglio storico e dunque, in quanto ripetizione fedele, non permette di percepire alcuna distanza dall'evento. Ciò ha portato a chiedersi come è stato possibile turbare il pubblico in sala e in che modo la ripetizione identica di un evento storico possa permettere di analizzarlo con uno sguardo nuovo e dal proprio presente.

Il processo ai Ceaușescu è stato un evento mediatico di grande importanza e ha segnato la storia della televisione, in quanto una vicenda così drammatica non era mai stata trasmessa dalle reti televisive. I filmati del processo e le immagini della rivoluzione romena sono oggi disponibili online; ci si è domandati dunque che valore abbia il re-enactment di un evento le cui immagini sono oggi facilmente accessibili. L'operazione di Rau ha provocato le critiche della stampa soprattutto per il modo con cui ha scelto di realizzare il re-enactment. Per molti critici lo spettacolo ha suscitato noia: si è notato come gli attori in alcuni momenti dessero le spalle al pubblico e come l'effetto di realtà, realizzato dai più piccoli particolari (dagli schiarimenti di gola a ogni movimento delle mani) rischiasse di diventare «un'apoteosi dell'esattamente così. [...] La "Neue Zürcher Zeitung", a nome di tanti, ha lamentato: "Questo spettacolo manca di ogni senso del dramma", mentre la critica di "Le Temps" si è sentita "ostaggio nel deserto del reale"»<sup>464</sup>. Nonostante questo, lo spettacolo ha riscosso successo e clamore.

---

<sup>464</sup> Op. cit. Rau 2019, p. 80.



Per rispondere, si è partiti dal metodo di Jesi, e in particolare dalla sua analisi della storia del Novecento attraverso le ballate romene e i romanzi di Thomas Mann, per arrivare alla sua filosofia del mito e alla proposta della macchina mitologica seguita dalla demitizzazione. Per quanto il metodo di Jesi sia distante dai progetti di Rau, il suo studio sul mito permette di comprendere il legame esistente con il teatro contemporaneo, facendo particolare riferimento al sistema del montaggio, e a capire in che modo la storia possa essere spiegata anche con i prodotti artistici, poiché questi pongono una barriera nei confronti dei materiali mitologici tecnicizzati. Con barriera si intende una protezione, formata dalla distanza, che viene inserita tra il materiale mitologico e l'opera artistica, in quanto questa demitizza il materiale mitologico portandolo fuori dalla sua trascendenza. Nel caso di Ceaușescu, i media televisivi hanno costruito intorno alla sua figura dei materiali mitologici, paragonandolo ad altri personaggi della storia (come Dracula o Nerone): «Neither Ceaușescu, nor the Securitate needed such extreme negative and demonizing projection, simply because the dictator's performance and that of the body of internal repression were dark and violent enough»<sup>465</sup>. L'opera di Rau è stata in grado di porre una barriera contro queste tecnicizzazioni perché ha sottratto dalla mediatizzazione la morte dei Ceaușescu - resa materiale mitologico dalle formule usate di volta in volta dai commentatori televisivi<sup>466</sup> - riportandola alla realtà.

Rau ha realizzato il suo re-enactment partendo dalle immagini televisive e non dalle fonti storiche perché voleva richiamare con più impatto il ricordo impresso nello spettatore, che dipende dai filmati televisivi e non dalle fonti documentarie; ma la scelta è dipesa anche da un altro fattore: i media hanno proiettato abusivamente nella mentalità collettiva i materiali mitologici costruiti intorno a Ceaușescu, perciò era necessario partire dalle immagini trasmesse dalle reti televisive per rievocare e allo stesso tempo «defunzionalizzare»<sup>467</sup> quei materiali mitologici. Persino durante la rivoluzione del 1989 il terrore, già ampiamente diffuso tra i cittadini, è stato ampliato dalle reti televisive:

---

<sup>465</sup> Op. cit. Cesereanu 2009 [online], p. 5.

<sup>466</sup> Vd. Ceaușescu's Trial and Execution News, 1989. Rai TG1, presentato da Bruno Vespa. Disponibile su <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)> [Data di accesso: 16/02/2023]. Durante il servizio televisivo presentato su Rai1, il giornalista Bruno Vespa commenta così le immagini trasmesse: «È la prima volta nella storia che la televisione trasmette qualcosa del genere. I nuovi dirigenti romeni hanno commentato l'esecuzione dei coniugi Ceaușescu come l'ultima applicazione delle leggi liberticide che hanno retto per 41 anni il regime comunista in Romania».

<sup>467</sup> Op. cit. Manera 2018, p. 118.

Some western journalists claimed that the filming of the mutilated corpses in the common graves from Timisoara represented “the symbol of the biggest media lie in the history of television”. Ceausescu’s demonization and with him, that of Securitate, being part of the claimed ‘genocide’ direction that would have taken place in December 1989<sup>468</sup>.

Rau attraverso questa scelta particolare ha ricreato la barriera di cui parla Jesi all’interno dei romanzi di Mann: nel caso di Rau, questa si è creata non tra lo spettacolo e l’evento, ma tra lo sguardo dello spettatore e il fatto storico. Ripetendo il processo, Rau ha ripercorso le immagini dallo statuto mitologico che sono passate nelle televisioni del mondo, ma le ha riproposte demitizzandole per il solo fatto di averle ripetute esattamente uguali a vent’anni di distanza. Ha creato un anacronismo attraverso la sovrapposizione delle immagini del passato (il processo) e la prospettiva dello spettatore, che guarda al processo stesso dall’ottica del suo presente. Scegliendo di seguire l’evento trasmesso dalle reti televisive e non quello ricostruibile attraverso i documenti, il re-enactment ha demistificato l’immagine mitica che si è creata intorno a Ceaușescu.

Il re-enactment non è stato solo una ripetizione dell’evento storico: Rau si è posto come artista attraverso lo sguardo collettivo, ha rielaborato l’evento con testimonianze e immagini video, eliminando qualsiasi esagerazione teatrale per non pregiudicare il lavoro documentario. Lo smisurato lavoro di ricerca precedente alla realizzazione dello spettacolo ha permesso la riuscita di un re-enactment fedele all’evento storico prescelto, ma il successo dell’opera è stato determinato anche dall’incrocio di altri fattori: Rau ha realizzato il re-enactment di un processo che è stato una farsa spettacolare; di conseguenza, la rappresentazione è risultata reale contro la falsità del processo vero. Ciò è accaduto in virtù di quella distanza di cui parlava Jesi: la rappresentazione di *The Last Days of the Ceaușescus* è stata più vera dell’evento originale perché è stato creato uno scarto temporale, essendo passati vent’anni dal 1989, e gli spettatori, diventati testimoni, hanno assistito con più lucidità all’evento, riuscendo a valutare il processo come l’accusa a due persone, prima che a due dittatori.

L’anacronismo è stato individuato in *The Last days of the Ceaușescus* per mezzo degli studi condotti da Jesi sul romanzo, indicato come una modalità di funzionamento della macchina mitologica, poiché come il dispositivo continua a creare materiali mitologici nel tempo presente partendo da un mito originario, inconoscibile e corrispondente al

---

<sup>468</sup> Op. cit. Cesereanu 2009, [online], p. 5.

passato, così il romanzo rappresenta l'istante in cui il passato coincide con il presente, determinando un anacronismo.

I risultati dimostrano come l'opera d'arte sia in grado di rivelare aspetti sottesi al fenomeno storico, sottraendolo dall'oggettività in cui lo inserisce lo storicismo. Furio Jesi e Milo Rau sono due autori molto diversi tra di loro, che si occupano di campi del sapere differenti. Tuttavia, l'approccio storico di Jesi coincide con quello di Rau, in quanto entrambi ricercano nel passato le tracce che permettono all'uomo di commuoversi attraverso il ricordo e la memoria. Entrambi affascinati dalla storia, tentano di approfondirla per mezzo di un'analisi singolare che va in un caso a ricercare la demitizzazione all'interno del linguaggio narrativo presente nei romanzi, nell'altro a produrre spettacoli che replichino il fatto storico per poterlo guardare dalla prospettiva del presente. Per queste ragioni, pur nella loro diversità, i due autori rappresentano un approccio al passato prossimo capace di cogliere come i materiali mitologici tecnicizzati possano essere rivelati per mezzo del prodotto artistico. La destrutturazione sistematica e il bisogno di insinuare crepe nella versione monolitica della storia, rendono Jesi e Rau due autori che non rinunciano mai alla complessità.

## BIBLIOGRAFIA

- Allen D. et al., *Esploratori del pensiero umano, Georges Dumézil e Mircea Eliade*, a cura di Ries J., Spineto N., Milano, Jaca Book, 2000 pp. 259-281.
- Arcella L. et al., *Confronto con Mircea Eliade, archetipi mitici e identità storica*, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 113-115.
- Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Rocca G., Roma, Dino Audino Editore, 2019.
- Barthes R., 1974 *Miti d'oggi*, trad. it. di Lonzi L., Torino, Einaudi Editore, 1974
- Basciani A., *Tra misticismo ultranazionalista e antiliberalismo. La guardia di Ferro e la grande Romania in Genealogie e geografie dell'anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta*, a cura di Cerasi L., Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 201-220.
- Beuys J., *Cos'è l'arte*, a cura di V. Harlan, Roma, Castelvecchi Editore, 2015.
- Bierl A., *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna, concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. di Zenobi L., Roma, Bulzoni Editore, 2004.
- Blaga L., *Lo spazio mioritico*, trad. it. di Busetto R. e Cugno M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.
- —, *Mastro Manole*, trad. it. di Rosa del Conte, Collana Studi e testi rumeni del Seminario di Lingua e Letteratura rumena dell'Università di Roma, 1974.
- Blumenberg H., *Il futuro del mito*, trad. it. di Leghissa G., Milano, Edizioni Medusa, 2002.
- Bulei I., *Breve storia dei romeni*, a cura di Merlo R., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- Castri M., *Per un teatro politico, Piscator Brecht Artaud*, a cura di Merlo R., Torino, Einaudi Editore, 1973.
- Cepraga D. O. et al., *Le nozze del Sole, Canti vecchi e colinde romene*, Roma, Carocci Editore, 2004.
- Ceraolo F., *Il teatro contemporaneo, presente e futuro dell'arte scenica*, Bologna, Il Mulino, 2022.
- Cioran E., *Schimbarea la față a României*, Bucarest, Humanitas, 1990.

- Codreanu C., *Il capo di cuib*, trad. it. del Gruppo di Ar, Morcone, Edizioni di Ar, 2017.
- —, *Per i legionari. Guardia di ferro*, trad. it. del Gruppo di Ar, Padova, Edizioni di Ar, 1972.
- Collingwood R. G., *The idea of History*, OUP Oxford, 1994.
- Constantiniu F., *Storia della Romania*, trad. it. di Del Fabbro F., Pop M. F., Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2015.
- Demange C., *Brecht, la vita il pensiero i testi esemplari*, Milano, Accademia-Sansoni Editori, 1970.
- De Spirito A., Bellotta I., *Antropologia e scienza delle religioni, saggio in onore di Alfonso Di Nola*, Roma, Newton & Compton, 2000.
- Detienne M., *L'invenzione della mitologia*, trad. it., di Cuniberto F., Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Dray W. H., *History as Re-enactment, R. G. Collingwood's Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Eliade M., *I riti del costruire*, trad. it. di Scagno R., Milano, Jaca Book, 1990.
- —, *Giornale*, trad. it. di Aurigemma L., Torino, Editore Boringhieri, 1976.
- —, *I riti del costruire*, trad. it. di Scagno R., Milano, Jaca Book, 1990.
- —, *Da Zalmoxis a Gengis-Khan*, trad. it. di Sobrero A., Roma, Astrolabio-Ubaldini Editore, 1978.
- Evola J., *La tragedia della Guardia di Ferro*, a cura di Mutti C., Padova, Quaderni di testi evoliani, 1996.
- Germinario F., *Razza del sangue, razza dello spirito, Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 113-154.
- Guida F., *Storia d'Europa nel XX secolo, Romania*, Milano, Edizioni Unicoepi, 2005.
- Guiraud P., *Codreanu e la Guardia di Ferro*, in *I fascismi sconosciuti*, trad. it. di Quarantotto S., a cura di Bardèche M. et al., Milano, Edizioni del Borghese, 1969.
- Jesi F., *Cultura di destra*, a cura di Cavalletti A., Milano, Figure nottetempo, 2020.
- —, Kerényi K., *Demone e mito, carteggio 1964-1968*, a cura di Kerényi M., A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1999.

- —, *L'accusa del sangue, mitologie dell'antisemitismo*, Brescia, Bollati Boringhieri, 1993.
- —, *Materiali mitologici, mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi Editore, 1979.
- —, *Mito*, Milano, Enciclopedia filosofica ISEDI, 1973.
- —, *La ceramica egizia e altri scritti sull'Egitto e la Grecia*, Torino, Aragno, 2010.
- —, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi editore, 1968.
- —, *Germania segreta, miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Feltrinelli editore, 1967.
- Király H. et al., *Postsocialist Mobilities: Studies in Eastern European Cinema*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021.
- Laignel-Lavastine A., *Il fascismo rimosso : Cioran, Eliade, Ionesco: tre intellettuali romeni nella bufera del secolo*, a cura di Verrani L., Torino, Utet libreria, 2008.
- Lanza D., *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi Editore, 1977.
- Lehmann H. T., *Il teatro postdrammatico*, trad. it. di Antinori S., Imola, Cue Press, 2019.
- Magris A., *Carlo Kerényi e la ricerca fenomenologica della religione*, Milano, Mursia Editore, 1975.
- Modreanu C., *A history of Romanian theatre from communism to capitalism*, New York, Routledge, 2021.
- Manera E., *Furio Jesi, mito violenza memoria*, Roma, Carocci Editore, 2018.
- Mann T., *Doktor Faustus*, trad. it. di Crescenzi L., Milano, Mondadori, 2017.
- Nicolai R., Rossi L.E., *Lezioni di letteratura greca. Corso integrato 2. L'età classica*, Como, Le Monnier scuola, 2015.
- Niculescu T., 2018 *Mistica Rugăciunii și a revolverului*, Bucarest, Editura Humanitas, 2018.
- —, *Nae Ionescu il seduttore di una generazione*, a cura di H. C. Cicortas e I. Tavilla, Roma, Lit Edizioni, 2021.
- Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, trad. it. di Treves A., Sarcangelo di Romagna, Rusconi Libri SpA, 2010.

- Petreu M., *Il passato scabroso di Cioran*, a cura di Rotiroti G., Napoli-Salerno, Ortothes, 2015.
- Rau M., *Why theatre?* Berlino, Verbrecher Verlag, 2020.
- —, *Orestes in Mosul*, Berlino, Verbrecher Verlag, 2020.
- —, *L'arte della resistenza*, trad. it. di C. Crivellaro, Malatesta O., Roma, Castelvevchi Editore, 2020.
- —, *Realismo globale*, a cura di Alberici F. et al, Imola, Cue Press, 2019.
- —, *Die letzten Tage der Ceaușescus*, Berlino, Verbrecher Verlag, 2009.
- Ricordi F., *Le mani Sulla cultura, il teatro politico e l'egemonia della Sinistra nelle arti del XX secolo*, Roma, Gremese, 2008.
- Rogger H., Weber E., *The European rights. A historical profile*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1965.
- Rotondi M., *La Romania di Ceaușescu tra farsa e tragedia*, Sesto San Giovanni, Mimesi Edizioni, 2020.
- Sacco D., *Mito e teatro, il principio drammaturgico del montaggio*, Milano, Mimesis, Milano, 2013.
- Scagno R., *Libertà e terrore della storia, con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade*, a cura di Barbieri A. et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 13-47.
- Schechner R., *Introduzione ai performance studies*, a cura di Tomasello D., Imola, Cu Epress, 2018.
- Stănescu S., *The New York plays*, South Gate, NoPassport Press, 2010.
- Susanetti D., *La via degli dei, sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*, Città di Castello, Carocci editore, Città di Castello, 2017.
- —, *Favole antiche, mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci Editore, 2005.
- Toynbee A. J., *The tragedy of Greece; a lecture delivered for the professor of Greek to candidates for honours in literae humaniores at Oxford in May 1920*, Oxford, Clarendon press, 1921.
- Turner V., *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Verdery K., *National ideology under socialism, identity and cultural politics in Ceausescu's Romania*, University of California Press, Los Angeles, 1991.

- Vernant J.P., Vidal-Naquet P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it. di Rettori M., Torino, Einaudi Editore, 1976



## SITOGRAFIA

- About Iipm. *International Institute of Political Murder* [online], 2018 <[www.international-institute.de](http://www.international-institute.de)> [Data di accesso: 25/01/2023].
- Academy of Arts, The Last Days of the Ceaușescus. *School of Resistance* [online], 2021. Disponibile su <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)> [Data di accesso: 30/01/2023].
- Agnesa E., NTGent/Milo Rau – “Grief & Beauty”. *Zero.eu* [online], <[www.zero.eu.it](http://www.zero.eu.it)> [Data di accesso: 26/01/2023].
- Blackson R., Once more... with feeling: Reenactment. Contemporary Art and Culture. *Art Journal* [online], Vol. 66, No. 1, 2014. Disponibile su <[www.tandfonline.com](http://www.tandfonline.com)> [Data di accesso: 13/12/2022].
- Breikivik’s Statement, Performance. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <[www.international-institute.de](http://www.international-institute.de)> [Data di accesso: 25/01/2023].
- Ceaușescu’s Trial and Execution News, 1989. Rai TG1, presentato da Bruno Vespa. Disponibile su <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)> [Data di accesso: 16/02/2023].
- Cesereanu R., Ceausescu’s Trial and Execution. *Metabasis* [online], n.7, a. IV, 2009. Disponibile su <[www.metabasis.it](http://www.metabasis.it)> [Data di accesso: 10/02/2023].
- Di Gianmarco R., Milo Rau, Antigone in Amazzonia: “Questa follia deve finire”. *la Repubblica*, [online], 2020. Disponibile su <[www.repubblica.it](http://www.repubblica.it)> [Data di accesso: 27/01/2023].
- —, Milo Rau: “Dopo il coronavirus Cechov e Shakespeare non ci basteranno più”. *la Repubblica* [online], 2020. Disponibile su <[www.repubblica.it](http://www.repubblica.it)> [Data di accesso: 27/01/2023].
- Di Nola A. M., Mircea Eliade tra scienza delle religioni e ideologia “guardista”. *Marxismo oggi*, [online]. Anno III, nn. 5-6, 1989. Disponibile su <[www.gianfrancobertagni.it](http://www.gianfrancobertagni.it)> [Data di accesso: 15/11/2022] pp.66-71.
- —, Mircea Eliade e l’antisemitismo. *Rassegna mensile di Israel*, [online] vol. 43, No ½ gennaio-febbraio, 1977. Disponibile su <[www.jstor.org](http://www.jstor.org)> [Data di accesso: 15/11/2022] pp. 12-15.

- Elia V., La signora Ceaușescu. *Orizzonti culturali italo-romeni*, [online] n. 3, a. XI, 2021. Disponibile su <[www.orizzonticulturali.it](http://www.orizzonticulturali.it)> [Data di accesso: 07/02/2023].
- Giovannelli M., Milo Rau Orestes in Mosul. *Doppiozero* [online], 2019. Disponibile su <[www.doppiozero.com](http://www.doppiozero.com)> [Data di accesso: 29/01/2023].
- González-González J-M. et al., Educating in History: Thinking historically through historical reenactment, in *Social Sciences*, [online], 2022. Disponibile su <[www.mdpi.com/journal/socsi](http://www.mdpi.com/journal/socsi)> [Data di accesso: 26/02/2023].
- Hate Radio, Performance, Exposition, Movie and Book. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <[www.international-institute.de](http://www.international-institute.de)> [Data di accesso: 25/01/2023].
- Lei C., Orestes in Mosul. Milo Rau tra drammaturgia e movimento. *Krapp's Last Post* [online], 2019. Disponibile su <[www.klpteatro.net](http://www.klpteatro.net)> [Data di accesso: 29/01/2023].
- Le Roy F., The Documentary Doubles of Milo Rau. *The Theatre Times* [online], 2017. Disponibile su <[www.e-tcetera.be](http://www.e-tcetera.be)> [Data di accesso: 01/02/2023].
- Lietti C., Orestes in Mosul. *Stratagemmi, prospettive teatrali* [online], 2019. Disponibile su <[www.stratagemmi.it](http://www.stratagemmi.it)> [Data di accesso: 27/01/2023].
- Manole D., The Post-Communist Revenge Parody: Embodying Nicolae Ceaușescu on Stage after 1989. *New England Theatre Journal* [online] vol. 24, 2013. Disponibile su <[www.academia.edu](http://www.academia.edu)> [Data di accesso: 03/02/2023].
- Milo Rau cannot travel to Russia to receive the European Theatre Prize. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <[www.international-institute.de](http://www.international-institute.de)> [Data di accesso: 25/01/2023].
- Muhle M., 2013 Reenactments du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiale. *Rue Descartes* [online], n. 77. Disponibile su <[www.cairn.info.htm](http://www.cairn.info.htm)> [Data di ultimo accesso: 31/12/2022].
- Oana Ghita, Familia Ceaușescu pierde procesul intentat Teatrului Odeon privind folosirea mărcii “Ceaușescu”. *Mediafax*, [online] 2011. Disponibile su <[www.mediafax.ro](http://www.mediafax.ro)> [Data di accesso: 30/01/2023].

- Pastore E., Intervista a Milo Rau, la scena come sguardo critico sul mondo. *Da Torino lo sguardo alternativo alle Live Arts* [online], 2018. Disponibile su <[www.enricopastore.com](http://www.enricopastore.com)> [Data di accesso: 27/01/2023].
- —, Orestes in Mosul: il realismo globale di Milo Rau. *Rumorscena* [online], 2019. Disponibile su <[www.rumorscena.com](http://www.rumorscena.com)> [Data di accesso: 27/01/2023].
- Peretti L., Quelle ultime ore di Ceaușescu in video e sul palco. *Il Manifesto* [online] 2009. Disponibile su <[www.archiviopubblico.ilmanifesto.it](http://www.archiviopubblico.ilmanifesto.it)> [Data di accesso: 12/02/2023].
- Redazione, Grief & Beauty di Milo Rau. Tre punti di vista. *Teatroecritica* [online], 2022. Disponibile su <[www.teatroecritica.net](http://www.teatroecritica.net)> [Data di accesso: 26/01/2023].
- Redazione, Orestes in Mosul, *Teatro di Roma* [online], 2019. Disponibile su <[www.teatrodiroma.net](http://www.teatrodiroma.net)> [Data di accesso: 26/12/2022].
- Rossini I., Orestes in Mosul di Milo Rau. La funzione del mostrare. *Teatroecritica* [online], 2019. Disponibile su <[www.teatroecritica.net](http://www.teatroecritica.net)> [Data di accesso: 27/01/2023].
- Sacco D., Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione, trad. it. di Bonzi L. *Materiali di estetica. La filosofia e le arti*, [online] a. III, n. 4.1, 2017, pp. 240-251. Disponibile su <[www.researchgate.net](http://www.researchgate.net)> [Data di ultimo accesso: 29/12/2022].
- Salgaro M. *Die ERmittlung/L'istruttoria* di Peter Weiss: Teoria e prassi della traduzione teatrale, *Kwartalnik Neofilologiczny*, [online], vol. 2, 2014. Disponibile su <[www.isr.univr.it](http://www.isr.univr.it)> [Data di ultimo accesso: 04/02/2023].
- The Last Days of the Ceaușescu, 2011, Film. Diretto da Milo Rau, Germania, International Institute of Political Murder. Disponibile su <<http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/04/CEAUSESCUS.m4v>>
- The Moscow Trials, Congress, Performance, Exhibition, Movie and Book. *International Institute of Political Murder* [online], 2018. Disponibile su <[www.international-institute.de](http://www.international-institute.de)> [Data di accesso: 25/01/2023].
- Ultimele ore ale lui Ceaușescu. *Regizor caut piesa* [online], 2009. Disponibile su <[www.regizorcautpiesa.ro](http://www.regizorcautpiesa.ro)> [Data di accesso: 12/02/2023].

- Uscătescu G., Romania: grandezza e tragedia. *Vita e Pensiero*, vol. 3, 1990 [online]. Disponibile su <[www.rivista.vitaepensiero.it](http://www.rivista.vitaepensiero.it)> [Data di ultimo accesso: 10/02/2023].
- Weiss P., Il “re-enactment” come nuovo formato di teatro politico in Milo Rau, *BiennaleTheatreCommunity2016* [online], 2015. Disponibile su <[www.biennaletheatrecommunity2016.wordpress.com](http://www.biennaletheatrecommunity2016.wordpress.com)> [Data di accesso: 31/01/2023].
- Wind P., L’art du reenactment chez Milo Rau. *Intermédialités*, vol. XXVIII [online] 2016. Disponibile su <[www.erudit.org](http://www.erudit.org)> [Data di ultimo accesso: 29/12/2022].