

Realismo e rappresentazione nell'esperienza teatrale di Milo Rau

Giorgio Pesenti

Dall'ormai lontano 2007, anno di fondazione dell'*International Institute of Political Murder*, ad oggi, la produzione del regista svizzero Milo Rau ha dato alla luce numerosi progetti artistici che l'hanno portato ad affermarsi come uno dei più acclamati registi europei e come nuova via del teatro; il suo è un nuovo modo di pensare la regia teatrale e l'evento teatrale nel suo complesso. In Italia il suo arrivo è stato relativamente tardo ma in un lasso di tempo quasi impercettibile egli si è affermato in modo diffuso tra tutte le scene¹ e le case editrici; è stata di recente stampata la traduzione italiana del suo *Realismo Globale* ed egli è stato a Matera a lavorare al *Nuovo Vangelo*. Lo spettatore che assiste alle sue regie non si trova ad agire in un contesto teatrale ben delimitato, è invece inserito nel fluido scorrere naturale degli eventi.

L'intento di questo saggio è quello di analizzare il rapporto che intercorre tra realismo e rappresentazione all'interno dell'opera di Rau. Si tratta di due termini che stanno alla base dell'architettura su cui si fonda il pensiero del regista. Nel corso di questa analisi è sì necessario un confronto con l'apparato teorico e saggistico prodotto da Rau e dal collettivo dell'*IIPM*, ma i pensieri più profondi ed illuminanti nascono dal confronto con l'esperienza dell'evento teatrale. È proprio con questa che Rau riesce ad essere più impegnato, più incisivo e, senza fraintendere il termine, più drammatico. Affermare che quella di Rau sia una nuova via del teatro non significa necessariamente che egli ricorra a nuovi materiali; il modo con cui il regista lavora con le scoperte passate e le modalità con cui le combina (lavorando sull'attore, sullo spettatore e sull'apparato drammaturgico) creano un evento dal gesto unico ed innovativo. I rapporti con il passato esistono e sono stringenti ma mai fini a sé stessi, sono sempre funzionali in un'ottica di un lavoro coerente e di una rappresentazione esteticamente precisa e curata. Sono proprio questi riferimenti e queste suggestioni a dar corpo all'analisi.

Le parole *reale* e *realismo* sono molto care a Rau. Reale viene anzitutto inteso nel senso lacaniano del termine; Rolf Bossart apre la prefazione di *Die Enthüllung des Realen*² proprio con una citazione di Jacques Lacan. Si tratta di un evento traumatico, di una tragedia che segna un momento della storia privata o collettiva, della ferita che taglia la tela della vita quotidiana, della realtà e lascia un segno, una cicatrice. Il reale è il trauma che spezza la continuità della *routine* della realtà e resta nella memoria, è l'incontro orrorifico da cui non si può più fuggire. Reale viene inteso però anche in un altro modo: identifica tutto ciò che non è fittizio. È ciò che lascia un segno concreto. Questa seconda precisazione potrebbe sembrare scontata ma non è in realtà superflua.

Per comprendere appieno una delle principali sfumature che la parola realismo acquista nell'opera di Rau è bene definire il suo lavoro come teatro

¹ Già premio Ubu nella stagione 2016/2017 come miglior spettacolo straniero presentato in Italia con *Five easy pieces*, lo è stato anche nella stagione 2018/2019 con *La Reprise- Histoire(s) du théâtre (I)*.

² R. Bossart, *Die Enthüllung des Realen-Vorwort*, in *Die Enthüllung des Realen*, a cura di M. Rau, Berlin, Theater der Zeit, 2013, p. 7.

politico. Benché questo termine si sia corrotto e usurato nel corso del tempo a causa degli innumerevoli esperimenti teatrali che sono stati proposti, esso resta, come già sosteneva Massimo Castri³, potentemente suggestivo e crea un immaginario che permette di collocare il regista nelle pagine della storia del teatro senza troppi fraintendimenti. Il termine *politico* consente inoltre di capire la volontà di Rau, resa evidente nel *Manifesto di Gent*⁴, di smuovere e cambiare la *polis*, la società. Gli anni che separano questa esperienza dall'Agit-prop, dal teatro di Piscator, Brecht o Artaud hanno permesso al regista di intuire naturalmente alcuni aspetti della recente lezione di Jacques Rancière nello *Spettatore Emancipato*. In Rau non c'è il desiderio di rendere attivo uno spettatore passivo, c'è invece la volontà di dare parola a narrazioni differenti, c'è il desiderio di rimettere in discussione eventi reali, traumi molto contemporanei. Lo spettatore, come l'attore, è per Rau colui che confronta ciò che vede con ciò che ha visto, ciò che ascolta con ciò che ha ascoltato; non c'è un sapere che deve essere trasmesso a chi ignora ma ci sono soltanto più narrazioni da ascoltare e che lo spettatore compara con le esperienze della propria vita. All'interno di un luogo che crea una comunità di simili il singolo spettatore e attore compie a proprio modo un viaggio personale. «Ogni spettatore è già attore della propria storia; ogni attore, ogni uomo d'azione è spettatore della stessa storia»⁵, sicuramente questa frase ricorda *The Europe Trilogy*, in cui si ripercorre, attraverso le autobiografie degli attori, la memoria collettiva e personale che gli europei hanno degli ultimi trent'anni della loro storia. Un ultimo motivo per cui è corretta la definizione di teatro politico sono le implicazioni che questo termine evoca nei confronti di una lettura marxista della storia; Rau identifica infatti sé stesso come marxista e leninista. Benché l'autore nei suoi scritti con convinzione si autodefinisca tale, queste affermazioni restano in realtà una critica costruttiva nei confronti della sinistra contemporanea, vittima del post-modernismo e del de-costruttivismo che l'han portata solo a discorsi fatalisti e apocalittici. Lavori come *The Moscow Trials*, *The Congo Tribunal*, *General Assembly* (che è una messa in azione chiarissima del suo pensiero politico di realismo globale) e forse il *Nuovo Vangelo* mostrano come egli realmente offra opzioni più etiche rispetto al capitalismo contemporaneo che la sinistra post-moderna si limita a de-costruire senza poi offrire altre costruzioni.

Per comprendere il pensiero di Rau diviene dunque proficuo comparare al suo teatro la poetica dei due grandi maestri che hanno lasciato una traccia indissolubile nel teatro politico: Erwin Piscator e Bertolt Brecht. Del primo non è tanto interessante l'uso innovativo e in ultima analisi fallimentare delle tecnologie, quanto l'idea di attivare il pubblico lavorando sull'attore. È già stato precisato, citando Rancière, che Rau non vuole modificare la realtà presupponendo la metamorfosi dell'attore da passivo in attivo né istruire gli spettatori; egli vuole portare un messaggio reale e compiere un gesto concreto che si sedimenti nella vita del singolo e della società. In questo senso, citando Joseph Beuys, Rau parla di scultura sociale: *City of Change* (in cui egli crea un parlamento in Svizzera con rappresentanti eletti a caso

³ M. Castri, *Per un teatro Politico. Piscator Brecht Artaud*, Torino, Einaudi, 1973.

⁴ M. Rau, *Global Realism. Golden Book I*, a cura di L. Climenhaga, tr.ing., Berlino, Verbrecher Verlag, 2018, p. 281.

⁵ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, a cura di D. Mansella, tr.it., Operaviva, Roma 2018, p. 24.

dall'IIPM e in cui alla fine viene approvato il diritto di voto agli stranieri) mostra con forza alle democrazie che ciò che sembra socialmente impossibile è in realtà fattibile. Lo stesso succede nei già citati *General Assembly* e in *The Congo Tribunal*. Con Piscator l'attore deve ribellarsi al personaggio e non assimilarne la parte ma mantenere un distacco per non perdere la propria ideologia; per ottenere ciò Piscator lavora addirittura con operai che condividano le sue idee. Anche Rau lavora con questi due gesti registici ma in modo rivoluzionario: da un lato fa interagire attori professionisti e non, e dall'altro approfondisce la capacità critica dell'attore per evocare il reale e farlo vivere allo spettatore. È bene in tal senso parlare di *fondamento etico* del teatro di Rau: egli rispetta lo spettatore in quanto uomo e ha quindi rispetto dei traumi della memoria collettiva e singola. Per questo motivo richiede a sé e ai suoi attori di diventare responsabili delle proprie azioni⁶. In *Hate Radio* egli crea ad esempio uno spazio tragico in cui tutti prendono la responsabilità di ciò che fanno; gli attori e il regista la responsabilità di rimettere in scena e far rivivere un sentimento di verità storica delle trasmissioni della RTLM (*Radio Télévision Libre des Mille Collines*), lo studio radiofonico che incitava al genocidio ruandese, dall'altra gli spettatori sono responsabili in quanto testimoni partecipi di quel mostruoso spettacolo già vissuto. Il regista considera la difficoltà esistenziale e reale dell'atto performativo. Inoltre, prendono parte a questo lavoro attori professionisti insieme a testimoni in prima persona del genocidio ruandese.

Anche Brecht agisce in questa direzione con l'immedesimazione critica e la recitazione epica prima, e con l'effetto di straniamento poi. Se con Piscator l'attore compie sul suo personaggio un'azione ideologica, con Brecht l'azione è critica. Con Rau questa diviene un'azione di responsabilizzazione (fondamento etico). Brecht approfondisce dunque le teorie di Piscator e, senza perdersi nella mitizzazione emotiva della storia, crea un teatro a misura d'uomo, in cui l'uomo esiste nella storia; non esiste per Brecht un uomo storico. In questo stesso senso Rau tiene conto delle influenze che la storia ha sul singolo. Egli non si riferisce ad eventi casuali della storia; considera traumi che non hanno avuto una conclusione nel passato, che hanno esiti ancora irrisolti nel presente e che, riproposti ad uno spettatore, lo chiamano in causa e lo obbligano ad una scelta che dia una risoluzione nel futuro. Eloquentemente è in tal senso *Breivik's statement*, in cui un'attrice legge interamente il discorso tenuto in sua difesa in tribunale da Anders Breivik a seguito degli attentati di Utøya e Oslo. Si tratta di un discorso retoricamente perfetto e con molti echi ai discorsi quotidiani di tanti politici; ciò che però sconvolge è che sia stato scritto da un pluriomicida, da un assassino che in realtà ha agito sulla base degli stessi pensieri di molte persone. Risuona sicuramente altisonante in queste azioni l'idea di Walter Benjamin dell'*Angelus Novus*⁷, queste rievocazioni di Rau sono gli angeli della storia che nel presente guardano al passato, a eventi non elaborati, per ottenere una risoluzione nel futuro. Rau dunque ha assimilato, direttamente o indirettamente, la lezione di Piscator e Brecht e, lavorando sui grandi eventi della storia, li adatta realmente a misura d'uomo.

Sono due le forme teatrali che Rau predilige per mettere in scena tutto ciò: una è il *reenactment* e l'altra sono i *tribunali non riconosciuti*. Il *reenactment*

⁶ M. Rau, *Global Realism. Golden Book I*, cit., pp. 159-169.

⁷ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, tr. it., Torino, Einaudi, 2006, p. 487.

consiste nel voler far agire di nuovo un evento del passato. È una forma teatrale che, come si diceva parlando di *Brevik's Statement*, occupa la temporalità del passato, del presente e del futuro: è l'attuazione della ripetizione nel senso kirkegaardiano. Ciò che Milo Rau fa, è dunque ripercorrere eventi passati nel presente; non si tratta di un tentativo di una ripetizione filologicamente corretta ma piuttosto vi è il desiderio di confrontarsi o scontrarsi, attraverso la memoria degli attori e dei documenti, con il senso di verità storica di un evento, con il ricordo depositato nella memoria collettiva. Il punto di partenza è sempre ciò che resta nel presente di un trauma passato. Ed è proprio la memoria dello spettatore a fungere da collante dell'intera opera. Con ciò non si intende che si tratti necessariamente di una memoria vissuta personalmente, si può trattare anche di eventi tramandati e sedimentati nella memoria collettiva. Il ricordo depositato in profondità rivive nell'*hic et nunc* del presente e si ripresenta in modo traumatico, con uno slancio verso il futuro per possibili nuove letture, conclusioni o azioni. Allo spettatore che prende parte ad un ricordo non vissuto personalmente ma a cui può attingere dalla memoria collettiva è inoltre permesso di diventare testimone partecipe dell'evento. È l'effetto che il sentimento di verità sortisce nello spettatore a rendere reale un *reenactment*, non la precisione filologica. *Reenactment* molto forti di Milo Rau sono *Hate Radio*, *The Last Days of Ceaușescu* (in cui viene ripercorso il processo ai coniugi Ceaușescu) e *Five easy pieces*, incentrato sul mostro di Marcinelle Marc Dutroux e *La reprise-Histoire(s) du théâtre (I)*, lavoro dal titolo evocativo in cui si ripresenta un assassinio commesso a Liegi per omofobia. Nei tribunali sopra definiti come non riconosciuti, perché non legalmente indetti, Rau mette a processo grandi episodi della storia collettiva, momenti ingiusti e inaccettabili dello svolgersi degli eventi mondiali. In questi processi egli dà la possibilità di intervento ad accusatori e accusati, senza iniziare con pregiudizi o verdetti pre-formulati, come avvenne invece nell'emblematico caso del Tribunale Russell (1966, indetto per giudicare i crimini di guerra compiuti dagli USA nella guerra in Vietnam) o del Tribunale Russell II (1973, messo in azione per indagare i reati commessi dai regimi totalitari nell'America centro-meridionale). Il desiderio del regista svizzero è che tutti possano dare la propria testimonianza e che differenti realtà si incontrino in un normale processo. Sono tribunali non riconosciuti i già citati *the Moscow Trials* e *The Congo Tribunals*. Tutto ciò fa ben comprendere perché sia scorretto definire il teatro di Rau come *documentario* e, pensando all'*Istruttoria* di Peter Weiss o al *Vicario* di Rolf Hochhuth, ciò risulta ancora più lampante. Weiss e Hochhuth hanno il desiderio di mostrare la crudeltà di un evento attraverso una lettura più o meno poetica dei documenti, dando voce ad un processo in cui come un'evocazione la storia si mostra allo spettatore che la guarda in faccia e ne resta sconvolto e turbato. Rau parte invece dai documenti per creare un evento reale che lo spettatore possa concretamente vivere e con cui possa realmente confrontarsi; lo spettatore prova uno sconvolgimento interiore non a partire da un documento ma da un evento di cui si trova ad essere nuovamente testimone, un evento che si ripete lasciando spazio alla novità e alla possibilità di essere vissuto in un modo diverso.

Parlando di come il regista svizzero rappresenti il reale, l'etimologia della parola corre in nostro aiuto: *rappresentare*, *re-presentare*, presentare di nuovo, un significato etimologico non molto distante da *reenactment*. È interessante

capire come presentazione e rappresentazione convivano tra loro e una metafora è molto utile in questo senso: se un pittore vuole riprodurre un'opera e lo fa andando in un museo con il quadro sempre davanti e ricalcando la tela, con buona probabilità sarà stato un buon falsario ma se, con la memoria visiva ed emotiva, tornasse a casa e provasse a riprodurre l'opera, l'intervento del nuovo sarebbe sicuramente più evidente. Non si comprometterebbe in tal caso il senso di verità ma, col ricordo passato, un'azione presente agirebbe su un'innovazione futura. Discutendo di rappresentazione è necessario ragionare sull'abusata classificazione di Rau come regista post-drammatico. Sicuramente più fattori concorrono a porlo tra le file del teatro post-drammatico, principalmente il fatto che il suo fine non sia rappresentare un dramma ma ricreare un evento tragico e concreto. Questa però è una definizione ormai datata e che gli sta stretta; in molte opere infatti l'azione drammatica testuale è il mezzo privilegiato per il raggiungimento di tale scopo. Senza perdersi in tecnicismi inutili e per annullare l'azione cementificante delle classificazioni, è bene definire il suo lavoro come *ultra-drammatico*. Egli è un maestro nel far vivere situazioni liminali e anche in questo caso è lo stesso, tale aggettivo permette di comprendere il suo essere a metà tra drammatico e post-drammatico. In un caso infatti (ultra) si evidenzia come egli vada oltre al dramma, nell'altro quanto il dramma sia fondamentale (ultra nel senso intensivo) in tale operazione.

Per analizzare il valore della rappresentazione nell'opera dell'IIPM è bene considerare la *Trilogia della rappresentazione* (*Five easy pieces*, *The 120 Days of Sodom* e *La Reprise*). In quest'opera il regista mette in scena dei *reenactment* in cui dichiara fin dall'inizio la rappresentazione sottesa agli eventi teatrali. Egli fa interrogare gli attori su questioni teatrali e sull'essere attori, sulla rappresentabilità di certi eventi e sul significato del teatro, li induce a raccontare le loro biografie. Il fatto che tali risposte si basino su un testo elaborato con un *dramaturg* non corrompe l'autenticità del contenuto e permette all'opera di avere una forma teatrale esteticamente curata e pulita. Egli porta all'estremo la domanda su ciò che sia lecito o no rappresentare: nel primo lavoro dei bambini narrano la tragica vicenda di sevizie, omicidi e pedofilia del *serial killer* belga Marc Dutroux, nel secondo gli attori dello *Schauspielhaus Zürich* instaurano una dittatura sessuale e di potere nei confronti di attori con disabilità mentale e Sindrome di Down del *Theater HORA*, nell'ultimo diviene centrale la questione della rappresentabilità della violenza e la citazione del coppia del drammaturgo Wajdi Mouawad è emblematica in tal senso. La rappresentazione e la sua dichiarazione minano di continuo il confine tra realtà e mimesi, lasciano lo spettatore in un limbo in cui le certezze vengono messe in crisi e l'evento si fa reale. Si parla di rappresentazione e non di finzione perché la finzione presuppone una modifica, un'alterazione della realtà operata con coscienza e intenzionalità, presuppone un inganno; il termine rappresentazione invece si coniuga perfettamente con la poetica dell'autore e con ciò che lo spettatore vive a teatro. Nella struttura formale di questi lavori, fatti di un prologo e cinque atti, si manifesta anche l'interesse di Rau per il teatro greco. Lo spettatore vive l'evento teatrale continuamente sospeso tra catarsi e mimesi e il coinvolgimento emotivo e psicologico in un evento reale e traumatico, in cui la rappresentazione è dichiarata, apre allo spettatore una nuova visione sulla realtà. È interessante in tal senso la poesia di Wislawa Szymborska *Impressioni*

*teatrali*⁸ recitata in *La Reprise*; essa parla proprio del sesto atto, di ciò che avviene quando cala il sipario.

È necessario ora considerare la relazione delle opere di Rau con il *medium* cinematografico. Il regista se ne serve in due modi differenti, uno è per creare dei prodotti filmici a partire da *performance* o sculture sociali (come *the Moscow Trials*, *the Congo Tribunal* oppure come sarà per *il Nuovo Vangelo*), il secondo modo è l'utilizzo che ne fa all'interno dello spazio teatrale. Egli si serve delle proiezioni mostrare in presa diretta il volto dei suoi attori mentre narrano vicende autobiografiche o riflessioni personali, per riprodurre scene già girate e montate esattamente come vengono recitate a teatro, proiettate in contemporanea all'azione scenica. Questi stratagemmi permettono di far partecipare lo spettatore direttamente all'evento, mostrandogli la realtà e al contempo la rappresentazione della realtà attraverso una videocamera, lasciando chi guarda in quel fruttuoso spazio liminale sopra citato. Egli proietta anche interviste a testimoni degli eventi di cui si occupa o frammenti di documenti, non lo fa per essere documentario ma per accrescere il senso di verità che lo spettacolo porta con sé nei confronti della memoria storica collettiva, se ne serve per dar corpo ad una verità storica artistica. Gli artisti che egli cita sono parecchi: Ken Loach, i fratelli Dardenne, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, David Lynch, Michel Haneke e Lars von Trier. Tra questi si prendono ora in considerazione Pasolini, Haneke e Lars von Trier; essi hanno infatti in maggior modo influenzato il gesto estetico nella rappresentazione delle opere di Rau. La fascinazione che le opere di Pasolini esercitano su Rau è onnipresente, basti pensare alla citazione di *Che cosa sono le nuvole?* in *Five easy pieces*, al *reenactment* di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* o al *Nuovo Vangelo*. Entrambi sono accomunati da un grande interesse formale e di contenuti per la tragedia. La cecità della tragedia e l'impossibilità dei personaggi di governare il proprio destino e la concatenazione inimmaginabile di eventi sconcertanti interessa sicuramente entrambi. L'idea pasoliniana delle *120 giornate di Sodoma* di mostrare allo spettatore la normalità della violenza e la quotidianità dei rapporti di potere attraverso un meccanismo che sia lo specchio dell'orrore sociale ha sicuramente grande eco nel lavoro di Rau. Vi è anche in entrambi l'idea di lavorare con attori professionisti e non, essi per Rau si combinano; da un lato l'attore di mestiere professionalizza il non professionista e l'altro naturalizza il professionista, si crea così un lavoro esteticamente molto curato. Da Haneke Rau prende il racconto esasperatamente realista dell'esteriorità della vita e la scelta di non dare risposte allo spettatore ma lasciare i finali aperti, sono eloquenti *Cachè* e *Amour*. La costruzione formale delle opere di Lars von Trier e l'uso contemporaneo che il regista fa della tecnica dello straniamento brechtiano hanno sicuramente un influsso sul lavoro di Rau. In questo contesto lo spettatore può fare esperienza e prendere consapevolezza della crudeltà che l'uomo può perpetrare ai danni degli innocenti, che il crimine e il potere affascinano. In tal senso vanno citati *The House that Jack built* e *Dogville*.

In conclusione, Milo Rau, facendo dialogare realismo e rappresentazione, è riuscito a indicare una nuova strada al teatro e alla ricerca teatrale. Una strada che egli ancora sta percorrendo e che può essere ancora fruttuosa.

⁸ W. Szyborska, *Vista con granello di sabbia*, a cura di P. Marchesani, Adelphi Edizioni, Milano 2009.