

### 3. Kierkegaard e Milo Rau

*La reprise. Histoire(s) du théâtre* è un'opera teatrale creata in occasione del Kunstenfestivaldesarts, festival internazionale d'arte contemporanea, che si tiene ogni anno a Bruxelles, del 2018 dal regista svizzero Milo Rau, direttore artistico del teatro cittadino di Gent, in Belgio, NTGent e fondatore dell'IIPM- International Institute of Political Murder, collettivo teatrale e cinematografico con più di 50 produzioni all'attivo, realizzate in 30 paesi diversi.

Dal titolo si evincono due riferimenti: uno alle *Histoire(s) du cinéma* (1988) di Jean-Luc Godard, opera video suddivisa in otto capitoli, tramite i quali il regista francese, utilizzando immagini tratte da film e connettendole in modo inedito a suoni e testi, ricostruisce una propria personale storia del cinema. Egli, infatti, restituisce al fruitore la rielaborazione soggettiva di un percorso manualistico all'interno della cinematografia, creando una risemantizzazione delle immagini medesime. «Histoire» significa sia storia che racconto e la «s» tra parentesi propone l'ulteriore possibilità del plurale: il titolo racchiude, pertanto, i quattro titoli «Storia del cinema», «Storie del cinema», «Racconto del cinema», «Racconti del cinema». Unendo la storia e la filosofia, l'arte e il cinema, accostando immagini di eterea bellezza, come quelle del volto e del corpo di Elizabeth Taylor ad altre rappresentanti l'orrore, come quelle della guerra e dei campi di concentramento, Godard dipinge il XX secolo e ne indaga le idiosincrasie e le irriducibili contraddizioni.

Allo stesso modo, Milo Rau, con la serie *Histoire(s) du cinéma*, di cui *La reprise* è il primo capitolo, crea un «dispositivo teatrale capace di essere allo stesso tempo “saggistico” e personale»<sup>100</sup>. Il progetto è collettivo, perché ogni nuovo spettacolo è affidato a una nuova compagnia o a un nuovo artista. La serie verte su un'interrogazione sui temi della morte, del dolore e della violenza e sulla rappresentabilità di essi e viene affrontata in ottica transmediale e internazionale, in modo da non limitarsi soltanto al teatro di parola e al teatro europeo. In essa, come

---

<sup>100</sup> M. Bruson, *La reprise. Histoire(s) du théâtre di Milo Rau a Nanterre-Amandiers*, 13 ottobre 2018 (<https://www.teatrodamstorino.it/2018/10/13/la-reprise-histoires-du-theatre-de-milo-rau-a-nanterre-amandiers/>), 15 febbraio 2020.

nelle *Histoire(s)* di Godard, personale e pubblico, soggettivo e oggettivo si incontrano e si intersecano:

Godard's *Histoire(s) du cinéma* are highly personal anecdotes, they are picture stories – it's about his own biography as an audience member, stories about the Hollywood world of stars, about how montage works, and so on. And indirectly it is also always about history, about the (violent) history of the 20th century. In the same way, the first part of *Histoire(s) du théâtre* will be about the theatre maker's view on the complex of «theatre», about the actors' obsessions, about my obsessions. This includes very technical issues: How do you enter, how do you exit? How does a character evolve from a text? How can human borderline experiences – shame, grief, extreme violence, but also commitment and revolt – be represented on stage? What does «truth» actually mean in theatre?<sup>101</sup>

Il secondo riferimento, su cui verte l'espressione *La reprise*, è al concetto di ripresa in Søren Kierkegaard. In un'intervista rilasciata a David Sanson Milo Rau afferma di aver tratto il titolo del proprio spettacolo dall'opera omonima del filosofo danese.

Il regista spiega di essersi ispirato alla kierkegaardiana «ripetizione in avanti», cioè la ripresa, che «comporte un moment utopique, créatif: celui où apparaissent non seulement les faits, mais aussi le “pourquoi?”»<sup>102</sup>. Nella ripresa, secondo la lettura di Milo Rau, è implicata la questione del senso: tramite essa, infatti, il passato non viene solamente ripetuto, ma viene ripreso, in modo da fare emergere le cause di ciò che è accaduto e da attribuire un significato a ciò che sembra essersi prodotto soltanto in maniera assurda e gratuita:

Il s'agit de trouver le sens de quelque chose qui s'est produit, mais en le reprenant plutôt qu'en le répétant seulement. La répétition m'intéresse aussi, plusieurs de mes projets sont vraiment des tentatives de répéter quelque chose, dans lesquelles je me demande ce qui s'est vraiment passé. Mais avec *La reprise*, je me demande aussi pourquoi cela s'est passé – et suivant les deux sens du mot pourquoi : quelle est, d'une part, la motivation, la « réalité sociale » qui a fait que ça se passe, et d'autre part, est-il possible, d'un point de vue philosophique, de donner du sens à ça, existe-t-il sur scène la possibilité de questionner la réalité de façon à produire une compréhension, un engagement, quelque chose de politique?<sup>103</sup>

La ripresa di ciò che è accaduto si dimostra, perciò, come una risignificazione del passato, a cui viene attribuito un senso, anche mediante un'indagine sociologica e politica.

---

<sup>101</sup> Press kit *A piece by Milo Rau The repetition. Histoire(s) du théâtre (I)* ([https://www.augustinpr.de/tl\\_files/AugustinPR\\_Theme/Dokumente/20180412\\_HdT\\_Press-kit.pdf](https://www.augustinpr.de/tl_files/AugustinPR_Theme/Dokumente/20180412_HdT_Press-kit.pdf)) 15 febbraio 2020.

<sup>102</sup> D. Sanson *Questionner la réalité. Entretien avec Milo Rau*, 2018 ([https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Rau\\_BD2.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Rau_BD2.pdf)) 15 febbraio 2020.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

La vicenda su cui verte la trama dell'opera è, infatti, un fatto di cronaca realmente accaduto: l'omicidio di Ihsane Jarfi, trentaduenne belga, ucciso, picchiato a morte a Liegi la notte del 21 aprile 2012 da Mutlu Kizilaslan (31 anni), Jérémy Wintgens (30 anni), Eric Parmentier (36 anni) e Jonathan Lekeu (25 anni). L'assassinio è stato definito dal giudice «meurtre homophobe»<sup>104</sup>, perché motivato dall'orientamento omosessuale del giovane. Gli aggressori, disoccupati originari della provincia di Liegi, sono stati tutti condannati all'ergastolo, ad eccezione di Jonathan Lekeu, l'unico senza precedenti penali, condannato a trent'anni di carcere.

La dinamica dell'omicidio è ricostruita fedelmente nell'opera di Rau. Ihsane esce verso le 21.00 dall' Open bar, un gay bar nel centro storico di Liegi, insieme a due amiche. Accanto a loro si ferma la macchina (una Polo grigia, presente in scena) con i quattro giovani, il ragazzo sale. Viene dichiarato scomparso il giorno seguente dalla famiglia ed è ritrovato morto in un campo a Villers-le-Temple, nel comune di Tinlot, dopo dieci giorni dalla denuncia di sparizione. L'autopsia dimostra che il giovane è morto in seguito ad un pestaggio, che ha compromesso gli organi interni e causato fratture alle costole, dopo 4-6 ore di agonia. Il processo, che ha portato alla condanna degli assassini, è celebrato a Liegi il 23 dicembre 2014.

L'opera di Milo Rau si suddivide in 5 atti, come la tragedia classica (la tragedia greca, infatti, è composta da 3 a 5 «episodi», che diventano 5 nella tragedia romana e quindi in quella classica italiana): *Il silenzio dei vivi*, *La solitudine altrui*, *La banalità del male*, *L'anatomia del crimine* e *Il coniglio*.

A differenza, però, della tragedia classica, in cui non era permesso rappresentare la morte in scena (salvo che in rare eccezioni), in accordo con le prescrizioni aristoteliche della *Poetica*, l'opera di Rau porta sul palco tutto l'orrore che essa sottende: l'attore che interpreta Ihsane (Tom Adjibi), dopo essere stato massacrato di botte, rimane a terra, a pancia in giù, nel suo sangue per alcuni secondi e poi si rialza in piedi, giocando con il confine tra realtà e finzione.

---

<sup>104</sup> <https://www.rtl.be/info/belgique/faits-divers/proces-des-meurtriers-d-ihsane-jarfi-les-tres-lourdes-peines-sont-tombees-686605.aspx>\_15 febbraio 2020.

Il regista indaga, infatti, in maniera inedita il concetto di rappresentazione e rappresentabilità e il concetto di illusione, grazie anche all'utilizzo di telecamere, che riprendono gli attori sul palco mentre recitano e proiettano le loro immagini dietro di essi: con questa nuova forma di ripetizione, Milo Rau evidenzia ed amplifica cinematograficamente le espressioni, le emozioni degli attori. La scena dei due genitori che, a letto, mentre si spogliano, aspettano invano il ritorno del figlio è contemporaneamente ripetuta alle loro spalle, ma sullo schermo sono nudi, suscitando un effetto di potentissima drammaticità:

Come superare la rappresentazione? È qualcosa che mi chiedo da tempo e non solo sul piano politico ma anche sul piano più semplicemente emotivo. Come descrivere l'emotività di genitori che non possono più parlare con il proprio figlio? Come descriverne il lutto? 'Ripresa', quindi, anche nel senso di riprendere qualcosa per comprenderla meglio, per fare uscire qualcosa in più che la banalità del male.<sup>105</sup>

Inoltre, lo spettacolo dev'essere replicato ogni sera, l'assassinio di Ihsane dev'essere continuamente ripetuto, per centinaia di volte, in un appuntamento che dà alla crudezza della morte la sacralità del rito.

Un'ulteriore forma di ripetizione è attuata in scena mediante la riproduzione della scelta del cast: gli attori sono nuovamente sottoposti ad un'audizione, davanti agli occhi degli spettatori. Essi non sono tutti professionisti: un'attrice è di professione dog-sitter e un altro è magazziniere. Davanti alle telecamere, essi parlano di sé, della propria vita, delle esperienze personali e delle motivazioni che li hanno spinti a fare teatro. Il regista sceglie di metterli profondamente a disagio di fronte al pubblico. A Suzy Cocco, figlia di un sardo emigrato in Belgio per fare il minatore, che interpreta la parte della testimone e della madre di Ihsane sulla scena, viene chiesto se avrebbe accettato di recitare completamente nuda: ella non risponde, ma il suo corpo denudato viene mostrato allo spettatore nella scena in cui, a letto con il marito, attende invano il ritorno del figlio.

Secondo le parole del regista, presenza di attori non-professionisti sulla scena aiuterebbe ad avviare un processo di «de-professionalizzazione dei professionisti», che egli auspica:

---

<sup>105</sup> C. Pirri, *Milo Rau International institute of political murder*, 2018 ([https://romaeuropa.net/wp-content/uploads/2018/11/the\\_repetition\\_pds.pdf](https://romaeuropa.net/wp-content/uploads/2018/11/the_repetition_pds.pdf)) 15 febbraio 2020.

L'effetto finale è emozionante: vedere uno dei più grandi attori del momento e una dog-sitter mettersi a nudo per recitare fianco a fianco è qualcosa di molto bello e molto diretto. Il lavoro è molto duro e forse un giorno smetterò di pensarla in questo modo, ma per ora è un punto per me importante, così tanto che ho deciso di inserirlo in un manifesto artistico, il *Gent Manifesto*. Quindi mi toccherà continuare a lavorare in questa direzione!<sup>106</sup>

E nel *Gent manifesto* è, infatti, prescritto: «At least two of the actors on stage must not be professional actors. Animals don't count. But they are welcome».<sup>107</sup>

Il *Gent Manifesto* è stato stilato da Milo Rau nel 2018. Esso si compone di 10 regole che chiunque lavori nell'NTGent deve sottoscrivere ed è, nello spirito, simile a Dogma95 del regista cinematografico Lars Von Trier. A differenza di esso, però, il manifesto di Rau contiene anche indicazioni tecniche e non solamente le regole per delimitare la «purezza» di una produzione. La prima regola si rifà all'imperativo marxiano delle *Tesi su Feuerbach*, secondo il quale non basta interpretare il mondo, ma è necessario cambiarlo. Essa si basa sul concetto di reale e di rappresentazione: «One: it's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real. But to make the representation itself real».<sup>108</sup>

Adattando il concetto all'ambito strettamente teatrale, Milo Rau dichiara:

È molto diverso se parliamo di un film, di un testo o di uno spettacolo teatrale. Al cinema puoi descrivere o mostrare più o meno tutto, attraverso il montaggio e la metafora, mentre il teatro è completamente diretto. Lì vedi davvero quel che ti viene mostrato ed è per questo che trovo così interessante il teatro, nella sua dialettica tra illusione e reale presenza di un'azione. Lì, come sappiamo tutti, ogni cosa deve essere ripetuta. Questo è uno dei significati di *The repetition*, il fatto che si debba replicare lo spettacolo sera per sera, mentre un film lo giri una volta e poi lo proietti.<sup>109</sup>

*La reprise* è la prima opera del regista svizzero che rispetta tutte le dieci regole del manifesto. Oltre alla prima sopraccitata, le altre riguardano l'uso di almeno due lingue differenti, l'uso di scenografie che non occupino più di venti metri cubi, in modo che possano essere agevolmente trasportate anche in zone di guerra o senza strutture culturali e la decisione di lavorare con attori professionisti e non.

---

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ghent Manifesto*, 2018 (<https://www.ntgent.be/en/manifest>) 15 febbraio 2020.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> S. Lo Gatto, *Violenza, simbolo, rappresentazione. Conversazione con Milo Rau*, in «TeatroCritica», 2018 (<https://www.teatrocritica.net/2018/11/violenza-simbolo-rappresentazione-conversazione-milo-rau/>) 15 febbraio 2020.

Il titolo inglese *The repetition* definisce un piano semantico diverso rispetto a quello francese *La reprise*. Quest'ultimo, infatti, si riallaccia direttamente al concetto di ripresa kierkegaardiana e, nelle intenzioni del regista, sottolinea come essa sia una prospettiva esistenziale, valida per la vita terrena e che non sfugga in un orizzonte trascendente, perdendo di significato. Ciò che Rau evidenzia del pensiero del filosofo danese è l'utilità e la pregnanza pratica, concreta e quotidiana del concetto di ripresa:

Il titolo francese è *La reprise*, poiché mentre la «répétition» è un atto tecnico, la «ripresa» è un atto esistenziale, che porta con sé un desiderio utopico di cambiamento. Lo spettacolo è la risposta teatrale alla questione della morte; s'inserisce in una visione dell'arte come strumento di opposizione alla finitudine della vita, attraverso il dialogo con il passato. È su questo punto che possiamo trovare un collegamento con il pensiero di Kierkegaard, filosofo che ha cercato una sorta di trascendenza immanente ed esistenziale, qualcosa che si offrisse come risposta alla morte, non nell'aldilà ma nell'oggi. E lo ha trovato nell'arte, come noi in una modalità di fare teatro.<sup>110</sup>

Milo Rau sembra suggerire che, attraverso la ripresa, investigata nella massima estensione del suo significato, che comprende anche l'idea di riproducibilità tecnica, si possa attribuire un senso anche agli eventi più oscuri, più dolorosi, più traumatici dell'esperienza umana. Kierkegaard indica la strada per uscire dall'angoscia nel pentimento e nella capacità di accettare il perdono: egli delinea una via pratica per eliminare il dolore, dopo averlo vissuto e non essersi fatti sopraffare da esso.

Il regista svizzero arricchisce la visione del filosofo utilizzando il teatro come una forma di redenzione, di purificazione, in piena continuità con l'ideale classico della «catarsi». Egli invita lo spettatore a sentirsi colpevole al pari degli assassini, a subire il peso dell'innocenza come Ihsane, a vivere l'angoscia dei genitori, replicata doppiamente in scena quasi a fare sentire la forza schiacciante, la terribile immensità di essa. In merito a ciò, al termine dello spettacolo, un attore recita la poesia *Impressioni teatrali* di Wislawa Szymborska, poetessa polacca, vincitrice del premio Nobel nel 1996:

Per me l'atto più importante della tragedia è il sesto:

il risorgere dalle battaglie della scena,

l'aggiustare le parrucche, le vesti,

l'estrarre il coltello dal petto,

il togliere il cappio dal collo,

---

<sup>110</sup> C. Pirri, *Milo Rau International institute of political murder*, 2018.

l'allinearsi tra i vivi  
con la faccia al pubblico.

Inchini individuali e collettivi:  
la mano bianca sulla ferita al cuore,  
la riverenza della suicida,  
il piegarsi della testa mozzata.

Inchini in coppia:  
la rabbia porge il braccio alla mitezza,  
la vittima guarda beata gli occhi del carnefice,  
il ribelle cammina senza rancore a fianco del tiranno.

Il calpestare l'eternità con la punta della scarpina dorata.  
Lo scacciare le morali con le falde del cappello.  
L'incorreggibile intento di ricominciare domani da capo.

L'entrare in fila indiana di morti già da un pezzo,  
e cioè negli atti terzo, quarto, e tra gli atti.  
Il miracoloso ritorno di quelli spariti senza tracce.

Il pensiero che abbiano atteso pazienti dietro le quinte,  
senza togliersi il costume,  
senza levarsi il trucco,  
mi commuove più delle tirate della tragedia.

Ma davvero sublime è il calare del sipario  
e quello che si vede ancora nella bassa fessura:  
ecco, qui una mano si affretta a prendere un fiore,  
là un'altra afferra la spada abbandonata.  
Solo allora una terza, invisibile,  
fa il suo dovere

e mi stringe alla gola.<sup>111</sup>

A proposito del «togliere il cappio dal collo, l'allinearsi tra i vivi con la faccia al pubblico», all'inizio dello spettacolo Tom Adjibi, l'attore che interpreta Ihsane Jarfi, cita una scena del film *Seuls* del regista libanese naturalizzato canadese Wajdi Mouawad, direttore artistico del Théâtre de Quat' Sous a Montréal fino al 2004 e del Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa dal 2007 al 2012.

Il film parla della storia di Harwan, uno studente di Montréal trentenne, sul punto di sostenere la tesi di dottorato, che una notte si ritrova chiuso in una delle sale del Musée de l'Hermitage a San Pietroburgo. L'evento fa sorgere nel giovane alcuni interrogativi esistenziali sulla propria identità e sul senso del dolore:

Cela pourrait être n'importe qui et c'est bien là la douleur. Et c'est comme pour tout le monde qui, se réveillant chaque matin et se regardant dans la glace, pense : « cela pourrait être n'importe qui ». Et la vie, comme une énigme, joyeuse ou malheureuse, la vie engluée dans un temps trop linéaire, comme une flèche. Cela pourrait être n'importe qui. Il pourrait s'appeler n'importe comment. C'est ce que, du moins, il pense, lorsqu'on lui demande son prénom : « comment vous appelez-vous ? » - Je m'appelle Harwan, mais ça n'a aucune importance et je pourrais bien m'appeler n'importe comment, comme n'importe qui. C'est comme ça. Ce n'est rien.<sup>112</sup>

Nella scena citata nello spettacolo di Rau l'attore minaccia di impiccarsi, se il pubblico non dovesse intervenire a fermarlo. Tom Adjibi descrive la scena nella prima parte della *Reprise* e successivamente, al termine dello spettacolo, la ripete salendo su una sedia accanto a cui penzola un cappio. L'effetto sullo spettatore è di profondo e colpevole coinvolgimento: egli non è chiamato a intervenire, sa che si tratta di una finzione, ma non può non avvertire la durezza, non soffrire la colpa di chi ha permesso che un uomo muoia sotto i propri occhi.

Nel teatro di Milo Rau questo è l'impatto con il reale, quel reale che, secondo la prima regola del *Gent Manifesto* non è da dipingere, ma da trasformare. Lo spettatore, attraverso il fulmineo dubbio irrazionale che l'attore possa veramente impiccarsi, è chiamato a intervenire, a prendere posizione, a sentirsi complice di questo reale.

---

<sup>111</sup> W. Szyborska, *Vista con granello di sabbia*, a cura di Pietro Marchesani, Adelphi, Milano 1996, p. 88.

<sup>112</sup> Wajdi Mouawad, *Seuls* (<http://www.wajdimouawad.fr/spectacles/seuls>) 15 febbraio 2020.



Inoltre, secondo le dichiarazioni del regista, la ripresa kierkegaardiana, a differenza della mera ripetizione, fa emergere le cause di ciò che è accaduto. In scena, perciò, il regista prova a delineare la scaturigine del delitto, che, a prima vista, appare immotivato e frutto di una violenza gratuita e di un odio cieco.

Milo Rau delinea un impietoso ritratto della città di Liegi e investiga la vita degli assassini, attribuendo anche alla frustrazione sociale le motivazioni dell'atto compiuto. Il regista descrive la città belga e ne racconta la storia: da città economicamente fiorente, grazie alle numerose industrie dislocate sul suo territorio, essa è diventata un covo di emarginati e disoccupati, provenienti da tutto il mondo. Egli ironizza amaramente sul destino degli abitanti della città belga, facendo ripetere più volte ai suoi attori che a Liegi l'unico lavoro disponibile è quello di comparsa nei film dei fratelli Dardenne.

I due registi non vengono citati a caso e il sarcasmo della battuta è ancora più graffiante, se si pensa che le tematiche principali della loro opera riguardano la disoccupazione, la povertà e l'emarginazione sociale: in *Rosetta* (1999) si vede una minorenni prostituirsi per sbarcare il lunario, dopo il licenziamento della madre, in *Due giorni, una notte* (2014) Sandra, interpretata da Marion Cotillard, si trova a dover convincere i suoi colleghi a non votare per il suo licenziamento, perdendo un bonus in denaro che sarebbe spettato loro, se l'avessero fatto. E di disoccupazione parla, in prima persona, Fabian Leenders, che sul palco di *La reprise* interpreta emblematicamente uno degli assassini: egli è un ex mulettista, che ha perso il lavoro e si ritrova, perciò, a essere, come i quattro aggressori di Ishane, disoccupato.

La funzione del teatro di Milo Rau è sempre politica, in senso ampio, cioè è sempre legato a una forma di attivismo, di «engagement» e si rivolge direttamente alla comunità, con l'incitazione, delineata anche nel *Gent Manifesto*, a trasformare lo stato di cose sussistente. Le sue opere precedenti sono una conferma di ciò: *Hate Radio* (2011) racconta, attraverso la storia della RTL/M/Radio-Télévision Libre des Milles Collines, del genocidio della minoranza Tutsi in Ruanda nel 1994, la lettura *Breiviks statement* (2012) riguarda la strage di giovani partecipanti a un campo estivo realizzato dalla Lega dei Giovani Lavoratori sull'isola di Utoya, da parte del

terrorista di estrema destra Anders Breivik, *The Congo tribunal* (2015) analizza le cause e le conseguenze economiche della guerra in Congo, scoppiata nel 1998 e indaga, in particolare, le responsabilità occidentali, *Compassion: The History of a Machine Gun* (2016) è la storia della guerra civile in Africa centrale, *Oreste in Mosul* (2019), che ha debuttato nella medesima città irachena, ambienta l'Oresteia nel panorama della guerra contro l'Is.

In merito a ciò, è bene esaminare una pubblicazione del regista svizzero: *Die Enthüllung des Realen*, 2013, edito da Rolf Bossart: il libro analizza due concetti fondamentali per il teatro di Rau, cioè quello di «reale» e di «realismo». Il primo termine proviene direttamente dalla tradizione lacaniana: il reale è il taglio, la cesura, il trauma. Esso è differente dal concetto di realtà, che, anzi, ci protegge dal reale, è un'anestetizzazione di esso, la possibilità di sfuggire ad esso nella quotidianità. Il reale non è un'oggettività che si contrappone al concetto di rappresentazione, ma è «l'incontro con un limite»:

L'incontro con il reale è sempre l'incontro con un limite che ci scuote, con qualcosa che ci impedisce di continuare a dormire. L'apparizione di un nodulo che minaccia una malattia mortale, la perdita di un lavoro che mette a repentaglio la mia vita e quella della mia famiglia, l'insistenza sorda di un comportamento sintomatico che mi danneggia e che nessuna interpretazione riesce a far regredire; ma anche un nuovo amore, la nascita di un figlio, un'esperienza mistica, l'incontro con un'opera d'arte, un'invenzione scientifica, una conquista collettiva. Tutto ciò che risveglia dal sonno della realtà è reale, compreso l'incubo di cui parla Freud. Si tratta di una forma radicale dell'inemendabile. Non posso sottrarmi alla morte, ma nemmeno agli effetti che su di me provoca la lettura perturbante di un libro o la visione di un film o di un quadro. Il reale è ciò da cui non si può fuggire. In questo senso per Lacan il reale è associato ad un trauma che introduce nella nostra vita una discontinuità che spezza il sonno routinario della normalità della realtà.<sup>113</sup>

Milo Rau adotta questa visione del reale come evento traumatico, in questo senso si può definire la sua come un'opera realista, che marca un'«happy departure from the postmodern»<sup>114</sup>.

Il regista, in un'intervista ad Enrico Pastore, dichiara la sua perdita di interesse per il decostruttivismo: il suo è un teatro che vuole affermare qualcosa, che parte dall'idea

---

<sup>113</sup> M. Recalcati, *Quando la realtà anestetizza il reale* in «Repubblica», 2012 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/23/quando-la-realta-anestetizza-il-reale.html>) 15 febbraio 2020.

<sup>114</sup> M. Rau, *Die Enthüllung des Realen*, a cura di Rolf Bossart, Theater der Zeit, Berlino 2013 (<http://international-institute.de/en/die-enthueellung-des-realen-milo-rau-und-das-international-institute-of-political-murder/#more-4339>) 16 febbraio 2020.

che esista una verità e che essa vada trovata, pur evitando ogni forma di assolutismo. Il teatro di Rau vuole costruire qualcosa, a partire dal trauma del reale, confrontandosi con l'orrore, al di là della rappresentazione:

Ho sempre pensato al mio lavoro come a una risposta al teatro postmoderno che si interessa a decostruire la realtà e a dire che la rappresentazione è impossibile. Ecco io mi ritengo profondamente conservatore. Cerco di ritornare alle radici del teatro: un processo sulla scena davanti a un pubblico, un giudizio su un fatto di importanza morale capitale. Non un tentativo di rappresentare qualche cosa che è assente ma un tentativo di creare un qualcosa di poetico. E cerco di farlo attraverso differenti forme di rappresentazione. Cerco di fare dei processi sulla scena per esempio, un processo della durata di tre giorni (*il processo di Mosca* nda.) dove c'è una giuria e un verdetto, come nel teatro antico, una giuria che dice alla fine qual è l'opinione pubblica. Con un finale aperto quindi. D'altra parte cerco anche di trovare un linguaggio che sia un po' mitico a partire dall'autobiografia degli attori (*Civil Wars* l'ultimo spettacolo di Milo Rau nda.). Oppure in *Hate Radio* che è un tentativo di rappresentare una cosa che diviene in qualche modo mitica, ma non alla maniera surrealista, ma in modo molto chiaro, molto puro, molto semplice. È una cosa che quando ho cominciato, e ora sono più di dieci anni, tutti mi dicevano che non si poteva fare. All'inizio del XXI secolo non puoi fare un realismo di questo genere. Devi decostruire mi dicevano e questo è in effetti quello che ho imparato a scuola: a criticare e decostruire. Ma alla fine io credo che a furia di decostruire ci troviamo circondati da rovine e bisogna ricominciare a costruire qualche cosa. Ed è quello che cerco di fare con il mio teatro o nei miei film: di fare un'estetica molto semplice, che si occupa delle questioni fondamentali come la guerra, l'amore, la decisione. Ecco io credo che il teatro antico sia stato un teatro di decisione, dove si prendevano delle decisioni, un teatro di antagonismo.<sup>115</sup>

Nell'intervista è citata la scena di un processo davanti a un pubblico: una delle forme teatrali di cui Milo Rau si avvale è, infatti, quella dei «tribunali non riconosciuti»<sup>116</sup>, in cui un avvenimento della memoria storica collettiva è ripresentato sulla scena, in uno spazio che permette a vittime e carnefici di dialogare e allo spettatore di essere testimone e confrontarsi con essi. Il regista paragona il processo a «un rito politico ma non nel senso fascista di oggi con un po' di luci e di suoni che ci mette di fronte a qualcosa che dobbiamo sognare, ma un rito in piena coscienza un rito razionalista. Ecco cos'è il teatro per me: un rito razionalista».<sup>117</sup>

Il teatro di Milo Rau, nella forma della riproduzione di un accadimento passato, del documentario, del processo recupera un naturalismo che la tradizione del teatro brechtiano ha eliminato. Egli sceglie di ripetere il passato, nella forma di un avvenimento storico e di riprenderlo in modo consapevole, di assumerne la

---

<sup>115</sup> E. Pastore, *Intervista a Milo Rau* in *Psychodream Review*, 2014 (<https://www.psychodreamtheater.org/rivista-passparnous-ndeg-22---teatro---intervista-a-milo-rau---a-cura-di-enrico-pastore.html#>) 16 febbraio 2020.

<sup>116</sup> G. Pesenti, *Realismo e rappresentazione nell'esperienza teatrale di Milo Rau* (in corso di pubblicazione presso l'editore Salento University Press), p. 4.

<sup>117</sup> E. Pastore, *Intervista a Milo Rau* in *Psychodream Review*, 2014.

responsabilità, di investigarne le cause e, in questo senso, egli fa proprio il concetto kierkegaardiano di ripresa, in cui il passato, il presente e il futuro si trovano a coincidere in un unico momento esistenziale.

A questa forma teatrale si associa quella di «reenactment». Il termine, dal suo originario significato di rievocazione storica, è filtrato nel campo della Performance art negli anni '90 del Novecento, per indicare la possibilità della riproducibilità della «performance», attuata in una maniera che non fosse una sterile riproduzione, ma che si basasse sulla reinterpretazione. Quest'idea ha diviso in due gli artisti, tra coloro i quali sostenevano che la «performance» fosse irriproducibile e coloro che, invece, credevano nella possibilità di una sua ripetizione, differenziata rispetto al modello originale. L'artista serba naturalizzata statunitense Marina Abramovic ha cambiato posizione nel corso del tempo in merito alla questione: dapprima si è schierata in difesa dell'irriproducibilità della «performance», successivamente ha adottato la pratica del «reenactment» come mezzo espressivo della sua stessa arte.

Nell'opera *Seven easy pieces*, che ha avuto luogo dal 9 al 15 novembre 2015 presso il museo Guggenheim di New York, Marina Abramovic replica 7 spettacoli 7 celebri performances» realizzate da sé stessa e dai precursori della Body art negli anni '60 e '70. Milo Rau riprende proprio da quest'opera e da *Cinq Pièces Faciles*, una serie di cinque componimenti realizzata per la formazione musicale dei giovani da Igor Stravinsky nel 1917, il titolo del suo spettacolo *Five easy pieces* (2016), in cui sette attori bambini ricostruiscono la vicenda del serial killer Marc Dutroux, soprannominato «il mostro di Marcinelle», che tra il 1986 e il 1996, in Belgio, ha abusato sessualmente e torturato sei ragazze dagli 8 ai 19 anni, uccidendone quattro..

Il teatro di Milo Rau si avvale, perciò, della forma del «reenactment», cioè della riproduzione di un evento precedente, che espliciti le cause del suo verificarsi e il suo funzionamento. Questa definizione è simile all'idea che Milo Rau stesso esprime sul concetto kierkegaardiano di ripresa: una riproduzione che, a differenza della mera ripetizione, faccia emergere le cause di ciò che è accaduto. Il «reenactment», perciò, è nel teatro di Rau la forma teatrale adatta per esprimere la necessità della ripresa, a

livello esistenziale, ma anche sociologico e politico. Il regista definisce questa operazione come una «riproduzione di una situazione aperta»:

In un «reenactment» ci sono tre cose: la prima è la mia risposta all'estetica teatrale, dove c'è un'interdizione alla rappresentazione e al naturalismo che viene da Brecht. È un'idea molto tedesca, una paura del fascismo, una paura di fare un rito sulla scena ed è per questo che il teatro tedesco è così accademico. Ecco io quindi mi sono detto voglio fare il proibito per eccellenza: voglio fare del naturalismo puro che ricostruisca la verità. Allora sono arrivati e mi hanno detto che la verità non esiste, che Derrida ha detto questo e Foucault ha detto quell'altro, ma io ho deciso di farlo lo stesso come se in effetti ci fosse una verità. Questa è stata la mia prima idea. La seconda è che voglio comprendere, per esempio sull'esecuzione di Ceausescu (*Les derniers jours de Nicolaj Ceausescu* nda), voglio comprendere perché queste immagini che sono così importanti nella nostra società, come le immagini delle decapitazioni in Siria, dov'è la forza di queste immagini, che cosa c'è la dentro, come comunicano queste immagini, come comunicano i media e gli uomini. La terza questione è evidentemente politica: ripetere una situazione che la prima volta è stata fatale, ma che nella seconda è aperta per esempio il processo contro le Pussy Riot (*Les proces de Moscou* nda.) dove c'era una giuria popolare, l'accusa etc. E quando ho domandato all'avvocato delle Pussy Riot che era l'avvocato anche nel vero processo perché volesse partecipare al mio «reenactment» e lui mi ha risposto: «Sai perché? Perché è la prima volta che faccio quello che faccio in teatro». In effetti in un vero processo si fa del teatro. Si sa da dove si parte ma non si sa come va a finire. Ed è questo che è sempre frainteso a proposito del «reenactment» che non è la rappresentazione di una verità storica ma è una riproduzione di una situazione, una situazione aperta. Come ha detto Clausewitz, nel momento in cui inizia la battaglia anche i piani più accurati vanno all'aria. Il teatro è così, e come una campagna militare, si fanno dei piani molto chiari e accurati e quando si comincia con le prove... Io comincio, metto un titolo, scrivo un soggetto, scrivo un copione e poi straccio tutto il primo giorno quando incominciano le prove. È sempre così.<sup>118</sup>

Antonin Artaud, attore, drammaturgo e regista teatrale francese, che ha prodotto una notevole trasformazione nel teatro del Novecento, rifugge il concetto di ripetizione, matrice, a sue parole, della «decadenza». Il teatro non può perdere, con una sterile ripetizione, che si manifesta anche nelle prove, nelle repliche, il suo carattere di puro accadimento, di rito, di Evento. Nella prefazione a *Il teatro e il suo doppio*, opera di Artaud del 1938, Jacques Derrida si esprime così sul concetto di ripetizione, che il filosofo francese avvicina a quello della dialettica:

Artaud ha voluto dissolvere la ripetizione in generale. La ripetizione era per lui il male: intorno a questo centro si potrebbe organizzare tutta la lettura dei suoi testi. La ripetizione separa da sé stessa la forza, la potenza, la vita. Questa separazione è il gesto economico e calcolatore di ciò che si differisce per conservarsi, di ciò che riserva il dispendio e cede alla paura. Questa potenza della ripetizione ha presieduto a tutto ciò che Artaud si è proposto di distruggere, e ha vari nomi: Dio, l'Essere, la Dialettica... Dio è l'eternità in cui la morte si protrae indefinitamente, in cui la morte come differenza e ripetizione nella vita, non finisce mai di minacciare la vita. Non è il Dio vivente, è il Dio-morte che dobbiamo temere. Dio è la Morte.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> J. Derrida, prefazione a A. Artaud *Il teatro e il suo doppio* (1964), a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Vicenza 2010, p. 28.

Come si evince dall'analisi di Derrida, Artaud si rifiuta, assecondando un movimento che è stato, prima di lui, nietzschiano e che è, in fondo, kierkegaardiano, come si è visto nella critica alla dialettica hegeliana della *Postilla conclusiva non scientifica*, di sussumere la Vita sotto l'Essere. Il teatro di Artaud mira a esprimere la vita in ciò che essa ha di irrappresentabile, in questo senso, esso è più un limite, che un'indicazione concreta. Egli ci mette in guardia dal teatro che annichilisce e mortifica la vita nella ripetizione sterile del testo, della parola svuotata di significato, della tecnica: «Le parole hanno o non hanno potere d'illusione. Hanno valore in sé stesse. Ma scene, costumi, gesti e grida false non sostituiranno mai la realtà che ci aspettiamo. L'importante è questo: la formazione di una realtà, la formazione inedita di un mondo. Il teatro deve darci questo mondo effimero, ma vero, questo mondo tangente al reale. Sarà questo stesso mondo o altrimenti faremo a meno del teatro»<sup>120</sup>.

«Reale» è la parola chiave del teatro di Milo Rau. Egli ricerca la stessa «tangenza al reale», mediante la ripresa, teatralmente nella forma del «reenactment». In questo senso, la ripresa è opposta al concetto di ripetizione, essa ha tutta l'urgenza della vita che irrompe sulla scena e che non può essere ripetuta:

È una forma teatrale che, come si diceva parlando di *Breivik's Statement*, occupa la temporalità del passato, del presente e del futuro: è l'attuazione della ripetizione nel senso kierkegaardiano. 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.<sup>121</sup>

Quella della ripetizione, che soffoca il reale annegandolo nella realtà, è una minaccia sempre viva per il teatro:

In nessun luogo la minaccia della ripetizione è così bene organizzata come nel teatro. In nessun luogo si è così prossimi alla scena come origine della ripetizione, così prossimi alla ripetizione primitiva che si tratta di dissolvere, disgiungendola da sé stessa come di suo doppio. Non nel senso in cui Artaud parlava del *Théâtre et son double*, ma designando con tale termine quella piega, quella duplicazione interna che sottrae il teatro alla vita, ecc., la presenza semplice del suo atto presente, nel movimento irrimediabile della ripetizione. «Una volta» è l'enigma di ciò che non ha senso, né presenza, né leggibilità. Ora per Artaud la festa della crudeltà non dovrebbe aver luogo che *una volta*.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 6.

<sup>121</sup> G. Pesenti, *Realismo e rappresentazione nell'esperienza teatrale di Milo Rau*, cit. p. 4.

<sup>122</sup> J. Derrida, *Prefazione* in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, p. 30.

E, nello stesso tempo, Milo Rau dichiara: «Ecco il teatro è qualcosa che ricomincia tutti i giorni da capo. È terrorizzante ma nello stesso tempo è qualcosa che ti risveglia».<sup>123</sup>

Il teatro di Milo Rau, come prescritto da Artaud, non è il teatro della ripetizione. Egli si avvale, per la sua opera, del termine «ripresa» mutuato da Kierkegaard. Come si è visto, anche per il filosofo danese c'è un'abissale differenza tra ripresa e ripetizione. La ripetizione estetica di *In vino veritas* è sterile e mortifera, quella etica del giudice Wilhelm di *Aut-Aut* è destinata allo scacco. La ripresa è l'unica prospettiva esistenziale possibile, l'unico movimento esistenziale che possa aiutare l'uomo a sopravvivere alle esperienze dell'angoscia, del dolore e della colpa. Allo stesso modo, il teatro di Rau è un tentativo di spiegarsi l'orrore e di sopravvivere ad esso. In entrambi gli autori, è presente la volontà di confrontarsi con il male, con il reale, prima di distaccarsene, di vivere personalmente l'inferno, prima di accettare l'espiazione. Kierkegaard ci indirizza a prendere coscienza del peccato e a non macerarsi nella mortificazione, Milo Rau ci mostra quattro carnefici, ci spinge ad identificarci con essi e a perdonarci, mentre li perdoniamo.

Per quanto riguarda il tema del perdono, in questo elaborato è stata adottata una lettura del pensiero kierkegaardiano che privilegia il suo lato non solipsistico e aperto allo sguardo dell'altro. Come è stato visto, il demoniaco del pentimento è rappresentato dalla chiusura e dall'interruzione della comunicazione, che portano il soggetto ad auto-macerarsi in una sofferenza colpevole e priva di redenzione. Il perdono è ricevuto da Dio, davanti al quale il peccatore riconosce la propria nullità e la propria inadeguatezza. Tuttavia, nonostante questa sia una parte fondamentale del processo di pentimento e conversione, viene molto spesso enfatizzata a discapito di un altro momento importante: quello in cui il soggetto chiede e riceve dall'altro, dal prossimo, il perdono.

Per meglio comprendere quanto sia fondamentale per Kierkegaard il tema dell'altro, spesso sottovalutato negli studi kierkegaardiani, è utile prendere nuovamente in esame la storia di Agnese e il Tritone narrata in *Timore e tremore*. Il Tritone, ormai

---

<sup>123</sup> E. Pastore, *Intervista a Milo Rau* in *Psychodream Review* 2014.

non più seduttore, è stato perdonato da Dio. Tuttavia, se decide di espiare in solitudine le proprie colpe e di non farne parola ad Agnese, egli iscrive il suo atteggiamento nel panorama del demoniaco. Agnese, l'altro, il prossimo è fondamentale perché il Tritone possa essere veramente perdonato, innanzitutto perché è il suo sguardo che instilla nel Tritone il desiderio di cambiare vita: «Il cambiamento nella figura di Agnese è anzi prioritario rispetto a quello del Tritone, giacché è proprio lo sguardo pieno di fiducia, umile, calmo che la fanciulla gli rivolge a provocare la crisi del Tritone. È al cospetto di questo sguardo- si sarebbe tentati di dire- che il Tritone sente tutta la sua indegnità, prova orrore di sé stesso, si pente. È questo sguardo che lo libera dalla schiavitù del peccato.»<sup>124</sup>

Inoltre, il vero perdono giunge quando egli può aprirsi con Agnese, decidendo di sposarla e rinunciando alla vita claustrale e alla via della sofferenza autoinflitta. Egli può scegliere di farsi salvare dall'altro, dal proprio simile, peccatore come lui, perché, come Kierkegaard ci ricorda, il processo di seduzione è sempre reciproco:

Oppure «può essere salvato da Agnese». Questa affermazione non va intesa in senso banale, come l'interpreterebbe l'estetica, ovvero che «egli debba essere salvato dall'amore di Agnese dal continuare in futuro ad essere un seduttore», giacché da questo punto di vista egli è salvo. Il Tritone -abbiamo visto- è pentito, ovvero è cambiato radicalmente, non potrà più essere quello di prima, un seduttore. L'affermazione va intesa nel senso che il Tritone è salvo se non si chiude nel pentimento e rinuncia ad Agnese, ma si apre all'amore per lei, ovvero se «sposa Agnese».<sup>125</sup>

Il regista svizzero arriva alla medesima soluzione in un orizzonte non teologico: Dio, nella sua opera, non è preso in considerazione e neppure nominato. Tuttavia, Milo Rau e Søren Kierkegaard hanno anche questo punto in comune: l'opera di entrambi è aperta allo sguardo dell'altro, vive grazie ad esso. La redenzione non può essere raggiunta senza l'aiuto del prossimo, conversione significa lasciar fluire libera la comunicazione con l'altro soggetto e la risposta al male e all'orrore può essere trovata solo in un panorama collettivo e comunitario.

---

<sup>124</sup> S. Davini, *Agnese e il Tritone. Una storia di redenzione?* in U. Regina, E. Rocca, *Kierkegaard contemporaneo. Ripresa, pentimento, perdono*, cit. p. 139.

<sup>125</sup> Ivi, p. 143.