



Camilla Lietti, Corrado Rovida (a cura di),
Stratagemmi - Prospettive Teatrali n. 40.
Intorno a Milo Rau

(Milano, Pontremoli Editore, 2019 pp. 262 ISSN 2091-3200)

di Irene Orlandazzi

Il panorama artistico dell'Europa contemporanea è segnato dalla presenza dirompente del regista svizzero Milo Rau, personalità eclettica e rivoluzionaria che con il suo progetto di un "teatro civico del futuro" ripensa la scena come luogo di incontro tra passato e futuro, attivismo e *reportage*, denuncia e riflessione. Il centro di gravità intorno al quale ruota tale progetto è lo NTGent in Belgio ("un teatro di città di medie dimensioni" (20), punto da cui partono le azioni teatrali del regista per poi irradiarsi strategicamente al di là di ogni confine nazionale. Inoltre, è nel teatro belga che Rau stila il suo *Manifesto*, dieci regole volte a scardinare e a ripensare l'idea tradizionale di teatro che diventano in questo frangente il filo rosso che cuce insieme le ricche e varie prospettive di questo numero della rivista *Stratagemmi*. *Intorno a Milo Rau* è infatti una monografia interamente dedicata al regista svizzero, un insieme di saggi, riflessioni ed estratti dalle opere più famose che ha l'intento di presentare sia all'addetto ai lavori sia al lettore interessato gli spunti teorici fondamentali lanciati dal regista, senza tuttavia perseguire un obiettivo di esaustività e di una precisa e conclusa definizione della sua arte. La complessità, la natura innovativa e il carattere del tutto *in fieri* dell'opera di Rau determinano infatti anche l'impossibilità di posizionarla entro confini netti e di etichettarla sotto un qualche nome riesumato dalla tradizione teatrale novecentesca. La radicalità del regista del NTGent sta infatti proprio nel riutilizzare spesso vari aspetti di tale tradizione con l'intento però di superarla e di gettare lo sguardo non più al passato



bensi al futuro. Nel numero 40 di *Stratagemmi* si può dunque ripercorrere il tentativo intrapreso da vari intellettuali e studiosi di mettere in luce alcuni aspetti fondamentali del teatro rauiano, affrontati e ripresi da vari punti di vista che però si ricongiungono sempre attorno ad alcuni termini chiave – realismo globale, *re-enactement*, azione, riflessione, consapevolezza – che fungono da *Leitmotive* e che sembrano poter offrire una mappa lessicale con la quale orientarsi nella nuova visione di teatro aperta da Rau.

Intorno a Milo Rau si apre con il *Manifesto di Gent*, vero e proprio testo programmatico con cui il regista, ricordando le avanguardie novecentesche, integra e sorpassa qualsiasi tradizione precedente. “La sola critica produttiva è la pratica” (20), scrive nella nota introduttiva. E questa è davvero la cifra stilistica del suo teatro e ciò che tiene insieme tutte le dieci regole del manifesto, le quali riguardano sia aspetti puramente tecnici della messa in scena sia aspetti programmatici relativi all’atorialità e all’intero processo di produzione dell’opera. Il *Manifesto* rappresenta in questo senso il punto di partenza per tutte le riflessioni e gli approfondimenti delle due sezioni in cui è divisa la monografia, ovvero Studi e Taccuino.

La sezione Studi offre attraverso lo sguardo di sei diversi studiosi un *focus* prevalentemente teorico su quelle parole chiave che formano la mappa lessicale entro la quale si muove l’arte teatrale di Rau. Nel primo studio di Renato Palazzi, ad esempio, si cerca di definire da subito cosa sia quel *teatro della realtà* che spesso si associa al regista che pure, per altri versi, elude qualsiasi pratica di realismo. Si deve allora tornare al primo punto del *Manifesto* per trovare la soluzione a questa *impasse* tra *fiction* e *non-fiction*: “L’obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa” (22). Cuore dell’arte di Rau, questa proposizione si snoda in tutti gli studi successivi facendo da sfondo a ogni argomentazione. Nel secondo studio di Roberta Ferraresi si passa infatti a una contestualizzazione storico-teorica del *re-enactement* nell’opera del regista dal 2009 al 2012, tecnica attraverso la quale vengono ripresi alcuni episodi della storia recente per essere *rimessi in azione* – questo il significato più prossimo alla parola inglese – nel contesto della messa in scena. Come sottolinea Ferraresi, tale “ri-messa-in-azione” (31) non è una semplice ripetizione, ma una ri-creazione artistica di un evento che produce una apertura di senso, una opportunità di intervento sul futuro, lasciando alla fine di ogni spettacolo, pesanti sulle spalle del pubblico, un profondo senso di colpa e la responsabilità di cambiare le cose. Si torna dunque al *Manifesto*: “non si tratta più soltanto di ritrarre il mondo. Si tratta di cambiarlo” (22). Questo è allora il vero obiettivo che perseguono tutti i *re-enactement* di Rau, ovvero rendere *reale* la reazione che scaturisce nel pubblico e negli attori e fare sì che questa reazione produca una riflessione profonda, capace di permanere oltre i limiti fisici e temporali dello spettacolo teatrale. Nel terzo studio Marco de Marinis traccia poi una linea netta tra *realismo* e *reale* nel fatto scenico, ponendo nel secondo termine le radici della missione rauiana. Missione che, proprio grazie al superamento di ogni possibile dicotomia – come ad esempio quelle tra realtà e finzione, passato e futuro, classico e contemporaneo, spettacolo e vita –, può attingere anche dal repertorio dei classici per farli rivivere e risignificare, sempre seguendo le regole del *Manifesto*, in luoghi e contesti di guerra, conflitti sociali e ingiustizie umane. Proprio di questo parla Freddy Decrus nel quarto studio, ripercorrendo la storia del sentimento tragico nei



secoli per arrivare fino alle recenti produzioni di Rau, *Orestes in Mosul* e *Antigone in Amazonia*, nelle quali il 'classico' viene utilizzato per far rinascere un sentimento tragico nella contemporaneità, offrendo un nuovo e urgente spazio di analisi – una cesura, avrebbe detto Hölderlin – nella quale assorbire quel sentimento per farne materiale di riflessione e consapevolezza. Anche la dicotomia tra Storia e Teatro viene allora disciolta nel laboratorio scenico che, come evidenzia Cristina Spinetti nel quinto studio, porta la storia pubblica in scena interrogando il presente attraverso il passato e coinvolgendo la collettività in questo difficile processo. Individuo e società, attore e spettatore sono allora investiti del medesimo compito di comprensione, riflessione e azione, essendo co-autori, volenti o nolenti, di copioni ma soprattutto di tragici fatti di cronaca. Questa riflessione porta al sesto e ultimo studio della sezione, dove Gianmarco Bizzarri mette in luce il filo rosso che congiunge l'arte di Rau con quella di Pasolini. Il regista svizzero sembra infatti aver ereditato la fluidità tra media differenti che utilizzava Pasolini per il cinema, una *finzionalità* apertamente dichiarata sfruttata da entrambi per affondare, invece, ancora più a fondo nelle piaghe di un reale molto spesso scomodo e sofferente. Quello che allora lega veramente i due autori è quella inesauribile passione civile che travalica i confini tra arte e vita.

Un riscontro più pratico di quanto esposto finora in Studi si trova nella seconda sezione del numero monografico, Taccuino, suddivisa a sua volta in una prima parte focalizzata sulle opere più importanti di Rau e una seconda parte composta da interviste ad alcuni addetti ai lavori e studiosi di teatro che offrono una loro personale lettura della complessa arte rauiana. In questa sezione alcuni estratti dai copioni, riportati in traduzione italiana, si alternano a ulteriori riflessioni e commenti che però, a differenza degli studi presentati sopra, affondano maggiormente nella concretezza e nella pratica della messa in scena. Il lettore può allora immergersi in uno spaccato delle opere di Rau leggendo alcuni estratti di *Hate Radio*, *Compassion*, *The History of the Machine Gun*, *Five Easy Pieces*, *Empire*, *La Reprise*, *Orestes in Mosul*, per arrivare infine in un contesto tutto italiano con *Il Nuovo Vangelo*, film girato a Matera nel 2019 e subito trasformato in un'occasione per rivendicare i diritti dei migranti affiancando alle riprese la *Rivolta della dignità*, sovrapponendo dunque ancora una volta Performance e Storia, attori e spettatori, finzione e impegno civile, e dunque ancora *fiction* e *non-fiction*.

Proprio intorno a questa contrapposizione solo apparentemente dicotomica ruotano le interviste curate da Chiara Mignemi che chiudono la sezione del Taccuino. Nelle sei interviste viene infatti affrontato il 'fenomeno' Milo Rau nella sua complessità e indefinibilità a partire da alcuni punti fondamentali del suo *Manifesto*. Le varie interpretazioni si riuniscono nel riconoscere nell'arte del regista un'urgenza di azione e di verità che investe attori e spettatori in un dialogo tra il passato e la più viva contemporaneità. Non a caso infatti, la seconda sezione della monografia si chiude con *Il diario di lavoro italiano*, *Antigone in Amazonia* e *riflessioni sulla pandemia* a cura di Andrea Porcheddu, nella quale vengono riportate alcune riflessioni di Rau stesso che, con linguaggio schietto, conducono il lettore nel vivo del suo pensiero, facendo quasi toccare con mano la concretezza e il profondo valore politico della sua concezione di teatro. L'Italia e l'Amazonia diventano dunque i luoghi dove affrontare alcune delle più urgenti questioni contemporanee – l'immigrazione, la disparità sociale, la crisi climatica



e, da ultimo, la pandemia che ha reso evidenti tutte queste problematiche – abbandonando qualsiasi moralismo per istituire invece un teatro-tribunale dove interrogare e interrogarsi. Un teatro che pone domande senza dare risposte e che movimentata il pensiero critico immergendo lo spettatore-attore nelle pagine più dolorose e complesse della Storia.

Leggere *Intorno a Milo Rau*, grazie alla equilibrata e mediata alternanza tra riflessione teorica e scorci sulla prassi teatrale, significa allora comprendere quale sia il fine ultimo del progetto di un “teatro civico del futuro” (214) da cui è originata tutta l’arte del regista: creare qualcosa di *reale*, non come contrapposizione a *finzionale*, ma come concreto atto politico nella *civitas*. Ecco che, forse, per comprendere le intenzioni più profonde del teatro di Rau si deve risalire al significato etimologico delle parole: *teatro*, dal verbo greco *θεάομαι*, *osservo*; *dramma*, dal greco *δρᾶμα* ovvero *azione, storia*; e infine *politica*, dal greco *πολιτική*, che attiene alla *pólis*, la città-stato. Semplicemente accostando questi elementi e alla luce di quanto si può leggere in questa ricca e variegata monografia di Stratagemmi si riesce a scorgere allora il fine ultimo dell’arte radicale e provocatoria di Milo Rau, *cambiare la realtà*, e in questa volontà di azione c’è a tutti gli effetti la sagoma di un teatro politico fatto per una *città-stato* che, in questo caso, trascende qualsiasi confine. Impossibile non scorgere l’eredità del teatro politico del Novecento, in particolare quello di Bertolt Brecht, dichiaratamente volto a far riflettere lo spettatore e a creare qualcosa di *utile*, che avesse cioè un riscontro diretto con il mondo extra-teatrale. La *ungeduldige Zeit, l’epoca impaziente* di cui parlava proprio Brecht in *Wie soll man heute Klassiker spielen? (Come si devono recitare i classici oggi? 1926)* diventa dunque il materiale – scenico e non – prima del teatro epico brechtiano e poi del realismo globale di Rau, imponendo una imprescindibile riflessione critica sul proprio presente. Scrive il regista svizzero nella premessa al suo *Manifesto* che “l’unica critica capace di creare fatti è la prassi” (20): è qui che si gioca allora lo slancio verso il futuro del suo teatro e il passo in avanti rispetto a qualsiasi tradizione novecentesca. Se già con Brecht si voleva un risveglio della coscienza politica degli spettatori, una sorta di ‘richiamo alle armi’, con Rau c’è la volontà di mettere in azione quelle coscienze risvegliate e ‘dichiarare guerra’ alle ingiustizie della contemporaneità. Solo così allora si attua davvero il *re-enactement* in quello che Wisława Szymborska chiama il *sesto atto*: l’attimo in cui in teatro si chiude il sipario e arriva il momento di una consapevolezza umana e condivisa che deve diventare, proprio secondo le dieci regole di Rau, decostruzione del carattere illusorio della messa in scena e azione militante – *dramma* – nel cuore della realtà.

Irene Orlandazzi

Università degli Studi di Milano

irene.orlandazzi@unimi.it