

Re-enactment e Bildung: il caso etico de La reprise di Milo Rau

Andrea Vecchia

«Il realismo è qualcosa di completamente artificiale»
M. Rau, *Cos'è il Realismo globale?*

Milo Rau e il ritorno al reale, ovvero sul motivo del fallimento delle pratiche estetiche di decostruzione postmoderne

Considerato uno dei registi attualmente più provocatori, lo svizzero Milo Rau, direttore artistico del teatro NTGent,¹ fondatore dell'IIPM e intellettuale attivista, ma pure sociologo politicamente impegnato ed esperto di giornalismo, è andato inserendosi nell'attuale difformità delle pratiche performative riconfigurando l'estetica teatrale a partire da quel "realismo globale" per cui «il teatro non è altro che un ritorno molto concreto a questa semplice lezione aristotelica: tutto ciò che consideriamo come reale non è che una convenzione sociale» (Rau 2019, 17). Autore oramai ritenuto tra i più attivi nell'ambito della ricerca teatrale e celebre per spettacoli in cui la dimensione documentaria e la riflessione sociale hanno assunto modalità di denuncia feroce del sistema politico – valgano fra tutti *Gli ultimi giorni di Ceaușescu* (2009), *Hate Radio* (2011) o *The Congo Tribunal* (2015) – il regista svizzero rientra in quel processo di ridefinizione della rappresentazione mimetica insita nel Nuovo Teatro del secondo Novecento, costituendo un esempio di «come oggi sulla scena può essere rappresentato il mondo con le sue emozioni e le sue storie, attingendo “al reale” per rivitalizzare il meccanismo scenico, ma mettendo in questione la relazione fra realtà e rappresentazione, fra dimensione mimetico-rappresentativa e realtà» (Valentini 2020, 34). La sua iscrizione nell'ambito del *reality trend* – ovvero in quel teatro documentario, oramai diffuso a livello internazionale, che «collega pratiche che fondano la propria drammaturgia su procedimenti giornalistici, radunando articoli di giornale, atti di

¹ Cfr. NTGent. Accesso 10 gennaio 2024. <https://www.ntgent.be/en/>.

processi, statistiche, testimonianze, fonti estranee al repertorio letterario» (Valentini 2020, 48) – trova tuttavia una specifica declinazione all'interno del *re-enactment*, eletto a modalità operativa di confine, in cui reportage, attivismo, arte e traumi collettivi convergono sulla scena in vista una deflagrante risemantizzazione simbolica. In particolare

i *re-enactment* [...] sono – o almeno sembrano – delle ricostruzioni molto verosimili di eventi realmente accaduti, anche se teniamo conto della gamma piuttosto ampia di pratiche performative che si possono rubricare sotto l'egida di questo termine, che per intenderci potrebbe andare dal riallestimento di performance del passato (*Einstein on the Beach*, *l'Orestea* della Societas, il progetto Ric.Ci, ecc.) alla ripresa, com'è nel caso di Milo Rau, di eventi storici di portata globale, spesso altamente traumatici. [...] [D]all'orizzonte delle arti sceniche si levano due tratti-chiave che distinguono in generale tale forma, a partire fin dalla sua definizione terminologica. Da una parte, la peculiare relazione con la storia e la memoria, espressa dal prefisso “re-”, rispetto a cui però va valutato non soltanto il senso comune di reiterazione (la ripetizione di qualcosa di già accaduto) ma anche la componente di “reazione”, di “risposta” [...]. Dall'altro lato, emerge ovviamente come caratterizzante la dimensione performativa: “enact” ha un doppio significato, sia quello teatrale di “recitare”, “interpretare un ruolo”, ma anche in campo giuridico quello di emanare una legge, renderla operativa [...] (Ferrarersi 2019, 33).

Se di fatto, colto nella prospettiva teatrologica più ampia, «il *reenactment* [*sic*] devia dal piano della rappresentazione, scarta cioè dal suo regime trascendente e ideale, per recuperare un legame di adesione al reale» (Ceraolo 2022, 80), Rau precisa (Rau 2019, 28) come la finalità del suo operare non sia tanto la ricostruzione scientifica di un accadimento (di norma tragico) avvenuto nella vita quotidiana, quanto piuttosto la (ri) messa in scena della violenza emotiva legata all'episodio:

Un *re-enactment*, io credo, fa esattamente questo: nella piena consapevolezza che si tratta soltanto di un gioco, di una foto, di una riproduzione o di una vecchia ripetizione, porta con sé la *realtà* stessa e trascina sul palco i due vecchi avversari storico-filosofici – il senso oggettivo e la sofferenza soggettiva, il “sappiamo che è soltanto un'immagine” e il “sì, è andata realmente così”. Un *re-enactment* che funzioni – o più in generale un'opera d'arte che funzioni – riattiva dunque nello spettatore la storicità dei suoi sentimenti, il suo bisogno fisico e mimetico di sperimentare ciò che è terribile, al tempo stesso il suo desiderio di poterlo capire con certezza, di potergli dare un senso.

Se possono dunque essere intesi come “pratica”, piuttosto che come “prodotto” (cfr. Rau 2019, 29), o più ampiamente, come suggerisce Lorenzo Mango, come momento di un percorso dotato di una trascendenza (cfr. Mango 2019), va evidenziato come i dispositivi performativi di Rau costituiscano pure – secondo Renato Palazzi (2017, 15) – un’ulteriore fase di sviluppo di quel teatro politico che ha la sua matrice nel teatro epico brechtiano, anche se

Brecht non sembra fare mai un uso esplicito di un qualche concetto di *real-tà*, anzi in genere trasfigura la realtà nelle costruzioni di una drammaturgia tutto sommato tradizionale, basata, salvo eccezioni, su vicende e personaggi di pura matrice simbolica. E neppure mette a punto l’idea che l’autore debba farsi portatore di uno sguardo in qualche modo oggettivo sulla materia che affronta.

In una prima storicizzazione di prassi teatrali orientate a riportare la realtà in scena, Palazzi, accanto alle commedie satiriche «dirette e interpretate da Dario Fo nei giorni ardenti della militanza attiva, nel clima convulso di quel dopo-Sessantotto in cui l’impegno politico si identificava totalmente con la vita» (Palazzi 2017, 17), ricorda piuttosto come siano le complesse strutture drammaturgiche di Peter Weiss a costituire un punto di riflessione imprescindibile per gli esiti attuali della scena internazionale:

Fu senza dubbio *Listruttoria* ad aprire la strada a quel teatro-documento, basato sulla spettacolarizzazione di materiali d’archivio, verbali di assemblee e riunioni di partito, articoli di giornale, memoriali, epistolari che in Italia ebbe ampio spazio grazie soprattutto alle opere del magistrato-autore Vico Faggi e di Luigi Squarzina, *Cinque giorni al porto*, sul grande sciopero dei portuali di Genova agli inizi del Novecento, *Rosa Luxemburg, Il processo di Savona*. In questa scia si mosse anche Mina Mezzadri col suo dittico su don Milani, *Lettera a una professoressa e Lobbiedienza non è più una virtù*. E forse, chissà, la linea di Weiss influenzò almeno in parte Ariane Mnouchkine ed Hélène Cixous nell’ideazione di certi loro celebri spaccati storici ricostruiti minuziosamente, dall’*Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* alla colossale *Indiade* (Palazzi 2017, 17).

Se da un lato il percorso di Rau sembra rientrare in quel teatro volto a ricostruire la coscienza civile dello spettatore, dall’altro il regista ribadisce paradossalmente l’impossibilità della testimonianza oggettiva, non solo perché i testimoni sono soggettivamente implicati negli eventi (e coinvolti di conseguenza nella perturbazione proiettiva da essi generata), ma per l’inesistenza stessa di un principio puro di memoria. Accanto infatti alla questione dell’oggettività del ricordo (la memoria dei superstiti – generata dall’esperienza del trauma – è per sua natura lacunosa) si apre il proble-

ma legato alle stesse prassi comunicative dell'evento che ha avuto luogo. Considerando la memoria sempre «[...] presunta [...] sempre già assimilata, già consumata da qualcuno o qualcosa» (Rau 2019, 19-20), Rau riconosce come i suoi spettacoli dialoghino consapevolmente con «processi, immagini e problematiche così carichi di sovrascritture mediatiche che la loro autenticità non è più oggetto di discussione» (Rau 2019, 19). Nonostante la questione emerga con forza già ne *Gli ultimi giorni di Ceaușescu* – in cui, non essendoci «nulla da ricordare, soltanto un vuoto» (Rau 2019, 20), il regista realizza un lavoro su «una concentrazione assolutamente concreta su qualcosa che è già stato visto migliaia di volte, qualcosa che è diventato il massimo della non-concretezza» (Rau 2019, 20) – la questione della trasmissione inautentica dell'evento (come pure la tendenza a confondere la realtà con il suo simulacro e il *reenacted* con la ri-scrittura ideologica del passato, come sottolinea Carol Martin in *Dramaturgy of the Real in the Word Stage* del 2010) qui si annoda al *leitmotiv* della rappresentazione della violenza, colta «con il suo mostruoso fascino mediatico», come riferisce Oliviero Ponte di Pino nella sua analisi del (paradigmatico) *Five Easy Pieces* (2016), ispirato al morboso caso del mostro di Marcinelle:

Uno dei principali fili rossi del suo progetto è la frizione tra i diversi “livelli di realtà”: la dimensione fisica, tangibile, degli attori e degli spettatori, la realtà del passato e quella filtrata dai media (che si tratti di un evento storico o di un fatto di cronaca), la finzione teatrale e la realtà mediata dal cinema o dal video, con immagini registrate o riprodotte dal vivo, con gli attori che entrano ed escono dalla parte, che esibiscono o occultano il loro vissuto. A rendere evidente e straniente il meccanismo sono gli *effetti di reale* e gli *effetti di presenza* che Milo Rau utilizza con intelligenza provocatoria e le domande sulla rappresentabilità della violenza (Ponte di Pino 2021, 144).

La pluralità enunciativa dell'evento performativo – legata anche al fatto che «[c]ome nota Hans-Thies Lehmann, i media non cancellano l'effetto di presenza, ma ne declinano ulteriormente le possibilità» (Ponte di Pino e Alonzo 2019) – pur andando a definire chiaramente l'aspra pedagogia morale e politica del teatro di Milo Rau (cfr. Porcheddu 2016) proprio in forza del fatto che filmati e video costituiscono «una rivisitazione mediatica e post-moderna dell'effetto di straniamento brechtiano» (Ponte di Pino e Alonzo 2019), si declina poi non facilmente sia in direzione della modellizzazione mediatica interna agli stessi spettacoli sia verso la riattivazione (con modalità interferenti) di drammi sociali (autentici) nell'ambito della *media culture*, con il fine di «capire e descrivere come cambiano, nel tardo capitalismo contrassegnato dall'avvento di nuove tecnologie di comunica-

zione, da un nuovo sistema dei media e dall'esplosione dell'informatica, l'organizzazione e la circolazione dei contenuti sociali e la percezione e la rappresentazione della realtà» (Malavasi 2017, 69). Mentre in ambito squisitamente antropologico Richard Schechner – con *Restoration of Behaviour* (1981) – si interroga sulla natura dei possibili rapporti tra riproduzione audiovisiva/memoria/autenticità (cfr. Valentini 2020, 43), i *visual studies* ricordano in modo più ampio che perseguire la realtà diventa impossibile, non solo perché i media hanno modificato nel profondo – secondo McLuhan – l'esperienza di realtà del soggetto – a tal punto, come aggiunge Hassan, da costituirne un'estensione della gnosi (cfr. Malavasi 2017, 69) –, ma anche perché, azzerati i rapporti tra realtà/finzione, l'approdo ultimo è una «visione della coscienza come *informazione*» e del divenire storico «come *happening*» (cfr. Malavasi 2017, 71). Temporalità fluida e alterazioni mediatiche (così come sono intese da Foucault) insieme a frantumazioni identitarie favorite e sostenute dall'ideologia tardo-capitalista «non si limitano più soltanto a mediare, ma intervengono, in senso propriamente trasformativo, a ridefinire in profondità, e a lungo termine, l'azione (perceptiva, conoscitiva) del soggetto nella realtà, il ruolo delle rappresentazioni e della tecnica, fino a riscrivere l'idea stessa di ciò che può essere considerato reale» (cfr. Malavasi 2017, 76). A differenza del paradigma modernista, che sembra negare ogni possibile accostamento alla dimensione noumenica reale – giungendone talvolta a negare definitivamente ogni possibile approdo – come il Vattimo di *Addio alla verità* del 2009 (a cui si oppone il recupero della Verità ipotizzato nel *Manifesto del nuovo realismo* del 2012 da Ferraris) –, l'interrogazione del (e sul) quotidiano non esula dalle immagini che lo veicolano e dal rapporto che intercorre tra statuto iconico e coscienza collettiva. In particolare, il desiderio di Rau di “rendere visibile” la violenza e i massacri della storia – trascinando lo spettatore fuori dalla “zona di comfort” (cfr. Rau 2019, 33) – dialoga con il principio falsificante di spettacolarizzazione della realtà che, elaborato da Guy Debord, oggi permette di affermare – come ricorda Malavasi, ripercorrendo anche il pensiero di Perniola – che «[a]pparenza, immediatezza, sensazionalismo, eccesso comunicativo di traumi e miracoli definiscono adesso la fisionomia di una realtà ridotta a magma di istanti puri e di frammenti scollegati, o collegati secondo logiche opache del flusso mediale» (Malavasi 2017, 77). Pare dunque che il teatro di Rau – che lotta per «estrarre il reale dall'oscurità dei documenti e della cosiddetta attualità, per mostrarlo alla luce della verità e della presenza» (Rau 2019, 30) – per funzionare sia costretto a superare il principio badiouiano della *passion du réel* che Slavoj Žižek (2017, 15) riconosce come l'esperienza fondativa del XX secolo, sedotto

dal desiderio di *vedere* l'invisibile, ovvero quel Reale con la R (lacaniana) maiuscola, la cosa in sé, l'osceno che esula, che *fa buco* nel linguaggio:

il paradosso fondamentale della "passione per il Reale" [...] finisce per culminare nel suo apparente opposto, in uno *spettacolo teatrale*, dai processi farsa di Stalin agli scenografici attentati terroristici. Se quindi la passione per il Reale finisce nella pura apparenza dell'*effetto spettacolare del reale*, per un movimento esattamente inverso, la passione "postmoderna" provata dall'Ultimo Uomo per l'apparenza finisce in un violento ritorno alla passione per il Reale:

La relazione bifronte che, secondo Žižek (2017, 15-16), oggi collega la realtà alla spettacolarità coincide con l'intima (e mortifera) relazione tra il Virtuale – ovvero la «pratica di offrire un prodotto privato delle sue proprietà» – e il Reale.

La Realtà Virtuale viene vissuta come realtà senza esserlo. Quel che tuttavia ci attende alla fine di questo processo di virtualizzazione è che cominciamo a percepire la stessa "realtà reale" come un'entità virtuale. Per la gran parte del pubblico i crolli delle torri gemelle sono stati eventi televisivi, e quando abbiamo visto per l'ennesima volta le immagini della gente terrorizzata che correva in direzione della telecamera di fronte alla nube gigantesca di polvere che si sollevava dal crollo delle torri, quella scena ci ha ricordato le scene spettacolari dei film catastrofici, un effetto speciale che ha superato tutti gli altri, dato che – come già sapeva Jeremy Bentham – la realtà è la miglior apparenza di se stessa:

Da dove muovere, dunque, per comprendere cosa e quanto sopravviva del reale negli spettacoli di Milo Rau? Diremo che una buona prospettiva d'indagine rimane la riflessione sul principio auratico insito nell'opera d'arte, a cui più volte il regista fa riferimento nelle sue interviste. L'esperienza estetica (ma pure dialettica) dell'aura (così come viene intesa da Walter Benjamin), inscrivendo la sequenza spazio-temporale dell'atto produttivo dell'opera sul tempo di fruizione, permetterebbe l'incontro profondo dello spettatore con la performance, costringendolo a prendere una posizione nei suoi spettacoli. Spiega Rau (2019, 20): «Il realismo, per come lo intendo io, descrive precisamente la tensione specifica che permette a qualcuno di penetrare dentro un'immagine come in un sogno a occhi aperti, anche se sa che non si tratta che di un'immagine. È un processo dialettico, una pratica teatrale che ha a che fare tanto con l'immaginazione, quanto con l'esattezza».

È questo un processo performativo che l'artista ama ricondurre a una personale esperienza fenomenologica infantile, a tratti quasi sintomale,

generata dalla casuale scoperta – in una rivista – di una foto di una fossa comune cinese legata all’occupazione giapponese, risalente agli anni Trenta (cfr. Rau 2019, 26). Sedotto da quell’esperienza interiore – da quel “movimento di pensiero” che Benjamin in *Sul concetto di storia* (1942) definisce come “shock di ritorno” – il regista e studioso si dichiara travolto e parimenti affatturato dallo statuto di questo evento visivo, non solo per quel meccanismo istantaneo dell’*après-coup* psicoanalitico che permette una (ri)significazione del passato con l’esperienza del presente, ma anche per la possibilità di (ri)attivare (s)oggettivamente la memoria, nel recupero di quella “verità oggettiva” di cui parla Alain Robbe-Grillet nel romanzo *La reprise* (2001), il quale, nonostante ribadisca la natura realistica della sua scrittura, rammenta la soggettività dello scrivente come elemento imprescindibile della componente letteraria. Se possiamo riconosce in un “realismo ossimoricamente soggettivo” – per usare un’espressione cara a Gérard Genette – il tratto comune che collega Robbe-Grillet a Rau, il regista puntualizza come la sua sia una prassi drammaturgica che, a partire da una iniziale «dissoluzione, [da] un improvviso cortocircuito della distanza», lo porta a inseguire costantemente «un significato nella violenza inconcepibile della situazione [...] (situazione nella quale pensavo che sarei stato coinvolto io stesso)» (Rau 2019, 26), mosso da quei momenti di verità che la foto suscita in lui, frammisti a piacere e paura. Il piacere voyeuristico legato all’esperienza fruitiva del male, declinata attraverso un’osservazione analitica, a tratti distaccata, permette a Rau (Rau 2019, 27) di scoprire in se stesso la natura ambigua del desiderio spettatoriale, che egli pone successivamente a fondamento del suo operare registico:

in teatro e nell’arte in generale è necessario creare delle situazioni in cui una lacerazione diventi esperienza: creare un miscuglio di sovra-identificazione – cioè di piacere “per via di sostituzione”, quello che si prova nel sostituirsi all’assassino e alla vittima – e di sconcerto – cioè il riconoscimento della distanza che sempre rimane tra se stessi e una foto o una pièce teatrale o un “altro” –; un miscuglio nel quale possono davvero svilupparsi una specie di senso di colpa, di desiderio di prendere posizione o di catarsi, vale a dire tutte le varie forme di autoanalisi emozionale e morale.

A partire da questa prospettiva, vedremo come la malvagità e superficiale incoscienza che muove l’intero dispositivo de *La reprise* rientri completamente in un complesso paradigma del fantasma psicoanalitico che, superando la logica documentaria (per sua natura irrealizzabile, minacciata da costanti difetti di informazione) lavora per «fabbricare una situazione che sia incontrollabile», perseguendo «la forza traumatizzante» (Rau 2019,

33) della visione: «Per me [...] questo e soltanto questo corrisponde al realismo: una semplice questione viene trasposta nella realtà e diventa una situazione concreta nella quale, improvvisamente, non è più impossibile orientarsi» (Rau 2019, 33).

Il processo educativo sotteso al dispositivo scenico sembra dunque prevedere il contagio della comunità di spettatori attraverso il reale della messa in scena, imponendo l'esclusione fattiva di ogni possibile catarsi di eco aristotelico (che apparirebbe per sua natura invece *realmente* inscrivibile nei *re-enactment* di Rau) a favore di un coinvolgimento dello spettatore sul piano etico della presunzione di colpa, al fine di abbandonare quest'ultimo innanzi al mistero del male, a partire dalla schisi generata – direbbe Žižek – tra la percezione e la coscienza:

mi sono stancato del fatto che gli artisti siano buoni e basta; me stesso incluso, a dire il vero. [...] Ma non posso più giocare a fare l'umanista in un sistema globale che incarna tutte le qualità del Male classico. [...] Con buone opere d'arte [...] è la *realtà* stessa che ci infetta. Se ne è non soltanto catturati, incuriositi, disgustati o infastiditi, avvelenati o purificati, ma al tempo stesso anche irrimediabilmente confusi e perturbati; si avverte una chiamata che non si riesce a capire, ma che al tempo stesso è dannatamente forte. [...] Sì, perché in questo sta il compito fondamentale dell'arte realista: 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. Malgrado l'inevitabile ambiguità di ciascun punto di vista (Rau 2019, 28-35).

Costretto a prendere posizione rispetto ad un evento contraddittorio posto innanzi alla «verità della “ripetizione” nel senso di Kierkegaard» (Rau 2019, 22), dal cui romanzo *La ripresa* del 1843 Rau trae il titolo omonimo per il suo spettacolo, lo spettatore innanzi alla riproduzione della «sensazione di sconvolgimento» (Rau 2019, 23) è invitato a compiere il suo percorso di formazione entrando in relazione con il suo essere soggetto-nel-mondo, riconoscendosi *in primis* come colpevole: «dev'essere *interpellato* in senso althausseriano mediante l'azione, deve veramente domandarsi perché non abbia agito in maniera diversa (o non lo abbia già fatto), e questo dibattito interiore dev'essere doloroso, dev'essere una tortura» (Rau 2019, 25).

Distruggere l'immanenza della rappresentazione aprendosi allo smarrimento della finitezza esistenziale

La Reprise. Histoire(s) du théâtre I (2018) – pensata come il capitolo iniziale di un percorso sulla natura, il passato e il futuro del teatro ed ammiccando al provocatorio e rizomatico *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard (1998) – è una prima indagine sugli elementi costitutivi e i tratti stilistici del teatro, che nel contesto postmoderno continua a interrogarsi su «Come si possano rappresentare sul palcoscenico le esperienze umane di confine – vergogna, dolore, violenza estrema, ma anche impegno e rivolta? Che cosa significa “verità in teatro”?» (Rau 2019a, 6). Tutto concentrato sulla storia del disumano assassinio dell'omosessuale Ihsane Jarfi,² avvenuto nel 2012, lo spettacolo si allontana dalla ruvida drammaticità perturbante di *Five Easy Pieces* (2016) per ripiegarsi su un fatto di cronaca nera noto fundamentalmente solo in Belgio. In questo caso, la forclusione sociale legata alla brutalità della violenza psichica e fisica esercita sul ragazzo diventa per Rau una possibilità di riflessione etica sui frames culturali dominanti, fondati su ordini normativi escludenti, che egli stesso ha modo di conoscere da vicino:

Uno degli attori, Sébastien Foucault, che vive a Liegi, ha seguito allora il caso in tribunale. Quasi ossessivamente, andava a vedere i processi e quando cerca-

² «Ihsane Jarfi (32 [anni]) è stato ucciso la notte del 22 aprile 2012. È stato trovato morto il 1° maggio 2012 nella regione di Tinlot. L'indagine ha mostrato che era è stato attratto dall'entrare in un'auto che si era fermata davanti all'Open Bar, locale frequentato principalmente da omosessuali. Ihsane Jarfi è stato picchiato e massacrato molte volte prima di essere abbandonato in un prato a Villers-le-Temple (Tinlot). Ihsane Jarfi ha riportato ferite molto gravi, tra cui 17 costole rotte. È morto in un arco di tempo compreso tra le 4 e le 6 ore. Mutlu Kizilaslan (31 anni), Jérémy Wintgens (30 anni) ed Eric Parmentier (36 anni) sono stati dichiarati colpevoli di aver commesso il suo assassinio con l'aggravante dell'omofobia. Jonathan Lekeu (25) è stato ritenuto colpevole. [...] Per i quattro imputati, la giuria ha tenuto conto nel suo ragionamento dell'estrema gravità dei fatti, del disprezzo degli imputati per la vita umana e per il diritto alla diversità, della loro brutale implacabilità essendo fisicamente superiori a Ihsane Jarfi. [...] Mutlu Kizilaslan è stato condannato all'ergastolo. I giurati hanno tenuto conto della sua personalità instabile, fredda e calcolatrice [...]. Jérémy Wintgens è stato condannato all'ergastolo. I giurati hanno tenuto conto della sua determinazione, della sua personalità antisociale, della sua aggressività e della sua impulsività [...]. Anche Eric Parmentier è stato condannato all'ergastolo. I giurati hanno tenuto conto della sua partecipazione decisiva e della sua implacabilità nel pestaggio finale. Infine, Jonathan Lekeu è stato condannato a 30 anni di carcere per il suo coinvolgimento nello scoppio delle violenze contro Ihsane Jarfi». *Procès des meurtriers d'Ihsane Jarfi: les lourdes peines sont tombées*. Accesso 10 gennaio 2023. <https://www.rtl.be/info/belgique/faits-divers/procès-des-meurtriers-d-ihsane-jarfi-les-tres-lourdes-peines-sont-tombees-686605.aspx>. Traduzione nostra.

vamo un punto focale, un “caso” per *La repirse*, ci ha suggerito questo. E c’era un’altra assurda coincidenza: Jean-Louis Gilissen, un avvocato di Liegi, con il quale lavoriamo insieme da molto tempo, è stato il presidente del *Tribunale del Congo*, per esempio – ci ha parlato del caso durante la cena. Ha difeso uno degli assassini di Jarfi [...] e da allora non ha mai smesso di pensare al processo. Quindi, durante la prima settimana di prove siamo andati a Liegi con gli attori per incontrare le persone coinvolte in questo caso e per trovare altri attori, tra cui qualcuno che avrebbe interpretato la vittima stessa (Rau 2019a, 7).

Il lavoro, avviato all’inizio unicamente con tre professionisti – Sarah De Bosschere, Sébastien Foucault e Johan Leysen – solo attraverso un casting ha visto il completamento del corpo attorale, che ha accolto prima Tom Adjibi e poi gli attori non professionisti Suzy Cocco (una dog sitter) e Fabian Leenders (di professione magazziniere). Il percorso della messa in scena – accompagnato parallelamente dalla stesura del *NTGent Manifest* (2018) – che qui ricordiamo per l’imperativo quasi paradossale «Non rappresentare il reale ma realizza qualcosa in scena, affinché lo spettacolo sia più che l’adattamento di un classico, un atto creativo» – pone con evidenza il problema della tensione tra la verità dell’evento biografico, il contenuto morale oggettivo da rappresentare e l’inevitabile smascheramento inscritto nella prassi performativa:

Ihsane Jarfi è stato torturato e ucciso da un gruppo di giovani per diverse ore senza alcun motivo. Lui non aveva fatto nulla a loro, era solo uscito da un bar gay quando [alcuni] si erano fermati all’angolo e avevano iniziato a parlare con lui. Quello che è successo dopo può essere ricostruito solo dai racconti degli assassini. Sono stati estremamente brutali. Ma come possiamo ricreare questo caso su un palcoscenico? Come si fa a interpretare un assassino? Come si fa a colpire qualcuno? E come si fa a ripetere tutto questo sera dopo sera? (Rau 2019a, 7).

Il dramma della vicenda, la (ri)definizione della struttura ordinativa della *fabula* tragica e la fascinazione ingannevole di una densità di segni (che – illusoriamente – muove in direzione del paradigma indiziario/regolativo dei dispositivi di Rau) emergono di fatto già nel prologo dello spettacolo, dal vago eco brechtiano, affidato a Johan Leysen. L’attore – esclamando in proscenio e in direzione della platea come il momento più difficoltoso della recitazione sia l’entrare in scena (dopo il quale diventa tutto chiaro, per cui «Reagisci e basta» (Rau e Ensemble, 2021, 41) – rivela da subito come il segreto della recitazione risieda nella formalizzazione della temporalità. Una temporalità le cui implicazioni coincidono (quasi banalmente)

con la quotidianità delle consegne a domicilio di un deliver: «Recitare è come consegnare una pizza: non si tratta del fattorino. Si tratta della pizza. I migliori attori comunicano qualcosa, consegnano qualcosa. E meno si mettono in mezzo a quel di quel qualcosa, più quel qualcosa può esistere» (Rau e Ensemble, 2021, 41). Esplicitato che il tempo dello spettacolo sarà il passaggio dalla logica dei fatti alla logica delle implicazioni e delle possibili induzioni semantiche, la ricerca di accattivanti modalità relazionali con lo spettatore – finalizzata ad attivare una evidente complicità di ordine affettivo – si rafforza attraverso la nota (e borghesemente rassicurante, direbbe Brech) citazione di alcune battute dello spettro di Amleto. Il riferimento elisabettiano include tuttavia un depistante *passage à l'acte*, svelando come *La reprise* sarà un incontro con i morti e con la perdita dell'oggetto del desiderio che ogni scomparsa comporta. Il “dispositivo del fantasma”, infatti, che in psicoanalisi è lo spazio dell'Altro in cui il soggetto ripone il proprio desiderio, fin dal prologo incornicia lo spettacolo con una plurima architettura significativa, andando ad includere non solo lo spettro shakespeariano (in una riflessione godardiana che Rau compie sulla natura ultima del teatro), ma pure la figura rediviva di Jarfi e di quel suo essere “oggetto perduto” che accoglierà fantasmaticamente il desiderio dello spettatore. Attraverso l'ingenua *ripetizione* della nota battuta di Shakespeare «Sono tuo padre, non immagini come mi abbiano ucciso» intuiamo come sia lo stesso Jarfi ad annunciare in scena la propria morte, invitando ad indagare sulla verità lo spettatore, che poco dopo – parimenti a quanto accade ad Amleto nel dramma originale – sarà messo a conoscenza dell'intero evento tragico. Il bar gay nel centro di Liegi, il rapimento mosso da omofobia, la violenza dell'assassinio con un pestaggio che frattura costole ed organi interni, la lunga agonia, il ritrovamento del cadavere a dieci giorni dalla scomparsa: tutto deve esser mostrato perché la verità possa compiersi in una temporalità enunciativa che si fa tempo epistemico spettatoriale. Se con poche battute, dunque, Johan Leysen lascia intendere che il tempo presente dello spettacolo sarà il tempo in cui futuro e passato saranno convocati innanzi all'urgenza del reale, dall'altra parte l'incontro con il morto diventa l'incontro con la morte nuda, con ciò che sfugge primariamente al linguaggio, al simbolico, ovvero il Reale della Cosa, in una convocazione massima, secondo Jacques Lacan, di tutto ciò che è oltre l'essere e che non può trovare significazione. Lo spettro/Ihsane Jarfi rappresenta – con il suo non-essere-più – non solo la definitiva cessazione del perimetro dell'Altro (in cui il soggetto, per porsi nel mondo, deve esistere e trova delle risposte), ma – parimenti al padre di Amleto – rivendica il colpo inatteso del destino che l'ha ucciso, rimando manifesto a quell'intrusione banale del Reale

nella vita quotidiana che, inspiegabilmente, può annientare all'improvviso la vita di un essere umano. Infine, alla stregua di Amleto, lo spettatore sarà privato della verità, perché il fantasma (del padre di Amleto / Johan Leysen / Ihsane Jarfi) non si fa portatore di alcuna certezza. La sua sparizione dalla scena (che è pure un'evaporazione psicoanalitica, in quanto segna il venir meno della Legge nel mondo e di quell'ordine in grado di porre stabilmente il soggetto nella vita, significandolo), genera una falla linguistica, annunciando che *la Reprise* sarà, di fatto, *un buco* nel Reale, una tragedia – a tratti edipica, aggiunge Rau (2019a, 9) – senza risposta:

Ciò che è interessante è come, più ci si addentra nella vicenda, questo caso di omicidio [...] si rivela una banale e inutile sequenza di coincidenze, una sfortunata serie di eventi. Ci sono due feste di compleanno e persone diverse che si incontrano del tutto involontariamente. C'è una violenza sociale che viene catalizzata. È come in una tragedia greca antica: le persone, i personaggi sono ciechi, diventano sempre più invischiati nel disastro e nella colpevolezza, con cui – in modo quasi sonnambolico – possono sempre relazionarsi solo in retrospettiva, durante la ricostruzione dell'evento. Jarfi è morto perché si trovava nel posto sbagliato al momento sbagliato, perché – forse – ha detto qualcosa di sbagliato. Gli assassini non avevano motivo di ucciderlo, non avevano intenzione di farlo all'inizio. Proprio come Edipo non ha alcuna intenzione di uccidere il padre, che incontra per caso a un incrocio di strade. Ma la tragedia, in tutte le mie opere e anche in questo caso, è l'impenetrabilità traumatica della violenza. Nessuna ragione, nessuna psicologia, nessuna spiegazione sociologica può aiutare il pubblico alla fine. Una tragedia non è una narrazione, è un tentativo di verità impossibile, la futilità, l'impenetrabilità e la non-comunicabilità della morte.

E se la battuta successiva di Leysen gioca con l'evocazione del significante della mancanza – «Un morto che parla, un fantasma. Ma nella vita reale, ovviamente, i morti non parlano, non sentono nemmeno, sono solo morti» (Rau e Ensemble 2021, 42) – il monologo si conclude con la sinistra storiella di un giovane pianista che, sopraffatto dalla solitudine, vive in casa con dei cadaveri sottratti al cimitero per sentirsi meno solo e che accusato dalle autorità per lo scempio giustifica la natura del gesto spiegando come i morti non parlino, «ma forse ci sentono» (Rau e Ensemble 2021, 42). La vischiosità opaca del commiato di Leysen svela l'incombere del pericolo: è la vera *ripresa*, forse, a cui accenna il titolo, ovvero quel *retrocedere procedendo* di Søren Kierkegaard per cui «l'esistenza passata viene ad esistere ora» (Kierkegaard 1996, 35). Il passato dei morti ritorna nel presente dei vivi, sciogliendosi dall'infinito del non essere del tempo per trovare in scena

una estensione nel futuro, una continuità vitale. La morte e il presente della vita, quell'*hic et nunc* dell'evento, possono generare nello spettatore un'inattesa mediazione (etica, politica, sociale) tra lacerazioni legate al proprio esser-nel-mondo e nuovi compimenti esistenziali. Spiega il regista (Rau 2018):

Lo spettacolo è la risposta teatrale alla questione della morte, si inserisce in una visione dell'arte come strumento di opposizione alla finitudine attraverso il dialogo con il passato. È su questo che riveniamo al 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.

La presentazione dei successivi interpreti, che si interrogano sulle loro vite, riflettendo parimenti sulle proprie esperienze teatrali, avviene secondo un doppio registro formale, per cui gli attori che agiscono in scena vengono contemporaneamente ripresi da una telecamera che ne proietta il volto in primo piano in un grande schermo posto al centro del palcoscenico; il reale inizia ad acquisire una struttura (solo apparentemente) documentaristica, mentre lo sguardo in camera dei performer convoca intimamente lo spettatore all'interno della storia (vera), a questo punto non più (forse) recitata ma (presumibilmente) confessata, mutandone la presenza di chi guarda in partecipazione. Ricalcando la cinematografia godardiana che, esibendo lo sguardo in camera, di fatto magnificava la struttura finzionale della pellicola – dischiudendo (ma pure simulando) lo svelamento di una dimensione interiore più profonda degli interpreti – Rau decostruisce la diegesi drammaturgica inscrivendo nel contempo al suo interno lo spettatore, che ne diventa – di fatto – un protagonista.

Inizia in questo modo la discesa nel cuore nero dello spettacolo, ove l'ambiguo statuto della realtà è (ri)costruito come una tessitura di differenti destini a tratti paralleli, segnati da insensate interazioni che si annodano – non troppo casualmente – secondo un ipertesto evenemenziale potentemente drammatico. Assicurato un punto di vista estraneo agli eventi con l'escamotage dell'originale casting attoriale (riproposto in scena) – «Per ricreare questa storia sul palcoscenico abbiamo organizzato un casting call al Théâtre de Liège» (Rau e Ensemble 2021, 43) – Sebastien conduce successivamente lo spettatore verso il “futuro anteriore” de *La reprise*, spiegando di essersi laureato in recitazione (per poi finire disoccupato) in quella Liegi che un tempo era il centro dell'industria siderurgica mondiale. Il monologo proietta in uno scialbo contesto ordinario l'insoste-

nibilità oscura – mossa da una forza autodistruttiva – del Reale che si irradia dall’atto omicida, la cui presenza si insinua come una macchia anamorfica nella rassicurante e banale razionalità del quotidiano. Chiudendo concettualmente l’iniziale apparizione del padre di Amleto e curvando l’orizzonte narrativo all’interno di una profonda rimozione di senso, Rau restituisce il vuoto traumatico generato dall’evento dell’assassinio, organizzandolo tuttavia su un’inspiegabile contingenza:

Così, quando nel 2012, subito dopo la chiusura dell’ultima acciaieria, Ihsane Jarfi fu assassinato, fu come il simbolo del declino finale della città. Un giovane uomo, un omosessuale, ucciso da altri giovani disoccupati. È salito per caso sulla loro auto, una Polo grigia, lo hanno spogliato, lo hanno picchiato a morte e lo hanno abbandonato alla periferia della città, nudo, in una notte fredda e piovosa di aprile. La sua agonia è durata quattro ore. Il suo corpo è stato recuperato solo 10 giorni dopo [...]. Il processo è iniziato due anni dopo, nel 2014. È durato quattro settimane e mezzo. Per caso, ero in vacanza – beh, in realtà ero disoccupato... e ogni volta che potevo, andavo in tribunale. Ci sono stati momenti molto commoventi, altri molto duri e altri ancora completamente assurdi (Rau e Ensemble, 2021, 42).

A complicare la configurazione fantasmatica dell’inconscio spettatoriale, Rau – a partire dal discorso di Sébastien – non solo rafforza il dispositivo scenico dei *sintomi*, ovvero degli eventi rimossi che riguardano le singole biografie dei performer, ma anche dei *sinthomi* finzionali, vale a dire di una serie di significanti primari, di per sé privi di senso, eppure in grado di stimolare la *jouissance* spettatoriale, offrendogli costanti investimenti libidici in grado di generare – come direbbe Lacan – un godimento senza limiti. La dimensione traumatica del reale, convocata con il pre-simbolico dell’assassinio (puro evento di *jouissance*), viene incorniciata dall’inattesa sovrapposizione di alcune feste di compleanno, che nella loro casuale sincronicità spingono il soggetto spettatoriale a dare un significato a semplici dati fenomenici, di per sé capaci di attivare un’atmosfera perturbante: «La notte dell’omicidio, prima di guidare verso il centro della città, uno degli assassini aveva festeggiato il suo compleanno con la fidanzata nella periferia di Liegi. Mentre Ihsane Jarfi festeggiava il compleanno di un collega all’Open Bar del centro città. E il giorno successivo era il compleanno di sua madre. Una coincidenza incredibile, o forse solo qualcosa di molto ordinario» (Rau e Ensemble 2021, 43).

Posta la morte di Jarfi come l’assenza strutturante dello spettacolo – in grado di organizzare con modalità costantemente differenti il desiderio degli altri personaggi e dello stesso spettatore (imbrigliato nell’ulteriore

quadratura fantasmatica fornita dalla coincidenza dei compleanni) – il dispositivo drammaturgico prende ad invertire il principio del montaggio narrativo (*post hoc, ergo propter hoc*) creando piuttosto uno spazio-tempo scenico distinto dallo spazio-tempo della realtà, sfruttando teatralmente modalità selettive proprie del montaggio cinematografico (esplicitamente presenti nei video proiettati). La ricreazione di una cronologia e geografia reale avviene con un montaggio che non solo condiziona le capacità percettive e associative dello spettatore, ma produce concetti, ponendosi come atto di germinazione di significanti e superando evidentemente la mera riproposizione documentaristica dell’assassinio. Elissi implicite, flash-back ma pure flash-forward confondono le marche grammaticali della narrazione, nonostante siano esibite (e dichiarate) nella loro autenticità.

In ambito performativo, [l’espressione “effetto di reale”] è l’uso consapevole di frammenti o di elementi di realtà per rompere (o rendere porosa) la barriera tra finzione e realtà, per contaminare, mettere in discussione o trascendere lo statuto finzionale dell’evento, e dunque anche in piano del reale, attraverso le caratteristiche fisiche, sociali o psicologiche dei performer (spesso non professionisti), con la presenza di animali o di bambini (notoriamente meno “controllabili” di un attore), con elementi autobiografici introdotti nella narrazione o con alimenti da consumare con il pubblico, o ancora inserendo elementi di casualità, imprevedibilità e rischio, ricorrendo a documenti e oggetti ostentatamente “reali”, aprendosi a spazi dove continua a scorrere la vita quotidiana (Ponte di Pino e Alonzo 2019).

L’affastellarsi di prospettive, che costringono lo spettatore a farsi montatore attivo, artefice primo della sintassi diegetica e (implicitamente anche) del proprio percorso educativo, si complica nella seconda parte del *Casting*, in cui Rau cela anacronie per andare a tessere, nel corso dello spettacolo, una complessa serie di quadrature fantasmatiche, costantemente fondate – puntualizza Attilio Scarpellini (2018) – su inattese occorrenze, come accade per

la madre di Ishane Jafry, Suzy Cocco, la donna che porta a spasso i cani dei ricchi, [la quale] si sottrae pudicamente alla domanda che le viene posta dal regista se sarebbe capace di spogliarsi davanti a tutti per recitare, cosa che puntualmente avverrà in seguito, in scena e sullo schermo, quando la nudità diventerà la condizione che distingue il mondo delle vittime da quello dei carnefici. Il *grammelot* che l’attore di origini ghanesi Tom Adjibi ha inventato per sembrare arabo (e farsi scegliere) nei casting risuonerà nella preghiera mormorata con cui, indossati i panni di Ishane, cerca di scongiurare il proprio destino chiuso nel portabagagli dell’automobile degli assassini (e più tardi ancora quella sono-

rità si libererà con uno scioglimento ulteriore nei gorgheggi di una commovente esecuzione di *The cold song* di Purcell intonata dal vivo).

Il passaggio dalla realtà della scena alla mediatizzazione di alcune sequenze e l'obliterazione di significati a favore di significanti posti in tensione con il grigiore emotivo di una Liegi brutalmente sconvolta dall'assassinio di Jafry, pongono enigmaticamente lo spettatore innanzi alla forza autodistruttiva generata dalla *jouissance* ingovernabile dell'assassinio. Rau pare mettere in guardia i presenti, insinuando come l'abitudinaria vita quotidiana, fondata su un reale edipico ripetitivo e monotono, sia in realtà una proiezione giuridica maldestramente funzionante, oltre la quale si cela il vero osceno dell'esistenza, ovvero ciò che non è mai completamente assimilabile al simbolico. L'universo ambiguo del Reale – e con esso le numerose incrinature che attraversano il Nome del Padre – viene restituito formalmente attraverso un dispositivo scenico che coniuga dimensione allucinatoria e parimenti riflessiva, accogliendo plurime modalità di falsificazione che lasciano posto al *je ne sais quoi* dello spettatore:

Ci sono quattro tipi di dialogo in *La Reprise*: attori che parlano di recitazione; attori che parlano dei loro personaggi della vita reale; attori che parlano *come* i loro personaggi della vita reale; e gli attori che si aggirano per il palco con una marcia neutra che diventa più coinvolta man mano che la storia raggiunge il culmine. Questa ambiguità verbale ha il suo equivalente visivo. A volte lo schermo mostra cosa sta succedendo sul palco; a volte mostra cosa sembra accadere, ma in realtà è un filmato preregistrato, leggermente divergente; e a volte mostra cosa non può succedere: un uomo che porta a spasso il suo cane o una stanza improvvisamente piena di gente su una pista da ballo (Meyrick 2019).

L'attesa del vuoto. Prove di elaborazione del lutto

Ne *La solitudine dei vivi*, il primo dei cinque atti dello spettacolo – gli attori restituiscono l'attesa notturna dei genitori di Jarfi, che la notte della sua uccisione, non vedono rincasare il figlio. Essi si danno nudi alla scena. I loro corpi accolgono i segni inesprimibili della vecchiaia, in cui passato, anniversari, amore e sessualità collassano in un cammino di esplorazione metafisica del senso ultimo delle cose. Dimensione biologica e scorporazione esistenziale convogliano in una intimità che insegue certezze, sfiorando ipotesi di vita sconosciute, in cui una prossemica di baci, carezze e disperazione rivela afflizioni e derelizione. L'attesa del ritorno del figlio si spazializza nel tempo senza tempo della ricostruzione frammentaria di eventi,

alterandosi nella possibilità della previsione, in cui possibili certezze vengono divorate dal timore dell'ignoto. Nel loro dialogo introiezioni materne e coscienza esterna patriarcale si confondono all'interno di un procedimento di stilizzazione scenica complessa, dove la prossemica simmetrica della coppia (accomodata su due sedie di fronte agli spettatori) stride e si sfalda secondo uno scollamento temporale attivato con la riproposizione in video del medesimo dialogo (riposto a letto), in una rinegoziazione costante della realtà materiale della scena. La punteggiatura cinematografica del montaggio drammaturgico (forte di una proiezione video che risulta in presa diretta rispetto a quanto riposto sul palcoscenico) gioca con il *décapage* classico, in cui l'illusoria continuità del flusso delle immagini scardina il sistema dei raccordi di sguardi e movimenti dei protagonisti, con un'evidente falsificazione di raccordo sull'asse: dialoghi, movimenti, distanze e angolazioni degli attori – convivendo nella doppia natura teatrale e cinematografico-documentaristica – risultano alterati, per ricongiungersi solo a tratti in unità spatio-temporali condivise. La dimensione evenemenziale del qui e ora si (dis)articola tra la percezione di un “dopo” e gli echi di un “prima” del trauma, secondo un inesorabile climax di ascendenza tragica, tra silenzi ed angosce intuitive, mentre ciò che è visibile, allo spettatore, sfugge alla presunzione della certezza, aprendosi a possibili e soggettivi contenuti inconsci.

È questo uno degli esempi possibili di un teatro, quello di Rau, che costruisce una dialettica tra reale e finzione in cui la “mediatizzazione” dei corpi e delle storie è capace tanto di produrre distanza critica quanto immersione totale. Giocare con tutti i codici del teatro, inglobandoli e fondendoli, crea un effetto che vede lo spettatore implicato direttamente nella fabula, non solo coautore coatto, ma complice dei processi, anche emozionali, solidale con gli uomini, con la loro storia e di essa responsabile. Responsabile di ciò che accade nel reale, complice con altri uomini, siano essi gli attori, i personaggi o i morti, che senza malizia, irrazionalmente ma umanamente l'opera si propone di far rivivere (Zaccheo 2018).

Il disegno registico anticipa e costringe emotivamente lo spettatore a confrontarsi con il lutto della perdita dell'oggetto del desiderio, ovvero del figlio, prima che esso diegeticamente abbia luogo: l'atto assume i chiari contorni di un attraversamento della memoria del dolore, forte di una struttura drammaturgica a spirale che – in modo sempre più stretto – seduce ed imbriglia la platea, fondandosi su un ripiegamento melanconico del lutto, estraneo a qualsiasi possibilità di sublimazione. Questo si rivela un aspetto fondamentale nella *Bildung* teatrale di Rau, perché la

persistenza dell'oggetto perduto, restituita con una pertinace ed ossessiva rievocazione di particolari legati alla morte del giovane, conduce ad una sempre più massiva adesione al senso di vulnerabilità insito nella vita umana, che diventa uno degli aspetti più potenti de *La reprise*. Citiamo in questo contesto Judith Butler (2013, 56), che scrive:

Se il nostro senso di perdita permane, rischiamo solo di sentirci inutili e impotenti, come teme qualcuno? Oppure questo ci porta a recuperare il senso della vulnerabilità umana, della nostra responsabilità collettiva per la vita corporea l'uno dell'altro? [...] Il disorientamento proprio del dolore – “Che cosa sono diventata?” o anzi “Cosa è rimasto di me?”, “Che cosa ho perso dell'Altro?” – colloca l'“io” nell'ignoranza. Ma questo potrebbe essere un nuovo punto di partenza, se riuscissimo a trasformare la preoccupazione narcisistica della melanconia nell'attenzione verso la vulnerabilità altrui. Potremmo così valutare e contrastare quelle condizioni in cui alcune vite umane sono più vulnerabili, e di conseguenza più degne di lutto, rispetto ad altre.

La ricerca del lutto e la possibilità che esso abbia luogo – già implicitamente evocati con l'iniziale fantasma di Amleto – performano lentamente la possibilità di bordare, di dare forma, al nucleo traumatico dell'assassinio del giovane, suggerendo nel contempo allo spettatore – se proseguiamo nell'asse filosofico fornitoci da Butler in *Vite precarie* (2013, 52-53) – una forma di spossessamento, finalizzata a ripensare la riconfigurazione normativa che regola la dimensione politica dell'essere-nel-mondo:

Si può forse affermare che nel dolore ci sia data la possibilità di esperire uno stato di spossessamento, che si rivela fondamentale. Questa possibilità non mette in discussione l'autonomia del sé, quanto piuttosto le conferisce un senso chiamando in causa la costitutiva socialità di ogni vita incarnata, quella condizione per cui da sempre, e per il solo fatto di essere singoli in carne e ossa, esistiamo oltre noi stessi, coinvolti in vite che non sono le nostre. Non posso sapere cosa mi cattura in ciascuna di quelle circostanze, non so nemmeno cosa ho perso effettivamente in un'altra persona. Forse potrebbe essere proprio la dimensione dello spossessamento a risolvere questo mio stato di non-conoscenza, questa traccia inconscia della mia socialità originaria.

L'accesso del soggetto-spettatore alla *jouissance* spaventosa prodotta dall'assassinio di un ragazzo che si trasfigura nell'*objet petit a* – suggerita dai dialoghi del padre e della madre (che, pur inseguendo un riassetto del significante innanzi alla perdita, si aprono alla lacerazione non simbolizzabile nella catena di senso della morte) – è dato dal convocare sulla scena – accanto al lutto, alla vulnerabilità e allo spossessamento – l'irru-

zione della violenza. Lo slittamento fenomenologico dell'immagine dal figurativo al figurale fa in modo che l'inconscio spettatoriale sia invitato a insinuarsi nell'orizzonte del visibile, affidandosi ad ambigui sembianti fenomenologici, in grado di evocare stati di paura e rabbia. Rau, per riprendere ancora Butler (2013, 54-55), ci sembra rivelare come

la violenza è un contatto del peggiore tipo, un mezzo attraverso cui la vulnerabilità umana originaria si manifesta nella sua forma più terribile, e per il quale veniamo consegnati, senza alcun controllo, alla volontà altrui. Attraverso la violenza la vita stessa è obliterata dalla deliberata azione altrui. [...] In un certo senso, viviamo tutti questa particolare vulnerabilità, che è vulnerabilità verso l'altro che è parte della nostra vita corporea, vulnerabilità a essere improvvisamente convocati da un altrove di cui non possiamo appropiarci.

Realtà, cronaca, rimodulazioni simulacrali e schegge di Reale fanno in modo che il percorso educativo de *La Reprise* acquisisca un'urgenza politico-morale. Se Suzy e Johan hanno con fatica trasformato la loro famiglia in uno spazio in cui accogliere un figlio omosessuale, riconoscendone socialmente la condizione differenziale, la scomparsa di Jafry – linciato e ucciso da una società eteronormata che respinge e soffoca qualsiasi diversa concezione di genere³ – fa di Liegi un archetipo di imposture culturali e politiche. L'assalto osceno al suo corpo è un attentato etico al percorso di raggiungimento dello statuto di essere umano a cui ogni essere vivente ha diritto di accedere. Lo stesso avvio del processo – avvenuto in seguito al ritrovamento del cadavere del ragazzo – come racconta Suzy alla conclusione dell'atto – è stato fastidioso, costringendo la madre a doversi confrontare con giudici, testimoni e pubblico che, acquisite (secondo errati assunti di naturalità) posizioni giuridiche e morali fondate su evidenti logiche biopolitiche il cui paradigma identitario è forte di una rappresentazione fantasmatica del sé, hanno negato il diritto alla riservatezza di molti particolari.⁴

³ Hassan Jarfi, in seguito all'uccisione del figlio, picchiato a morte per le sue scelte sessuali, sta conducendo da anni una lotta personale contro l'omofobia. Cfr: *Homophobie: le combat d'Hassan Jarfi contre la discrimination - Mille et une vies*, < https://www.youtube.com/watch?v=muA5_8yDEFc > (ultima consultazione 12 gennaio 2024). Tra le altre iniziative intraprese dal padre segnaliamo almeno la pubblicazione del libro *Ihsane Jarfi: le couloir du deuil* (Éditions Luc Pire, Waterloo 2013) e la creazione il 6 febbraio del 2014 – con l'aiuto della città di Liegi - della *Fondation Ihsane Jarfi – Against Homophobia*. Cfr. < <http://www.fondation-ihsane-jarfi.be/> > Accesso 12 gennaio 2024.

⁴ Per le modalità processuali e gli altri eventi connessi al delitto cfr. *Assises de Liège: le tumulte*

SUZY: Quando è iniziato il processo è stato molto difficile per me. Mio marito tiene conferenze sull'omofobia. Ha parlato pubblicamente della relazione che aveva con suo figlio, di come ha avuto difficoltà ad accettare la sua omosessualità. Voglio tenerlo per me. Non voglio che Ihsane sia messo in mostra. Non mi piace che la gente parli di quello che ha fatto. È una cosa privata. Non mi piace che la sua vita venga messa in mostra (Rau e Ensemble 2021, 47).

Il procedere degli atti, che ripropone il percorso di vita fallimentare degli altri performer/aguzzini Sara e Fabian, incornicia il disastro della morte all'interno di due ulteriori feste, raccontando come Wintgens diventi un assassino la sera del suo compleanno. In questo caso, anche la riproposizione della festa secondo il doppio processo finzionale della realtà scenica e del video (sempre fondata sul paradosso falsificante del valore enunciativo della verità, in grado – aggiungiamo, secondo Lacan – di spingere il soggetto, in ultimo, alla presa di coscienza dell'inautenticità inscritta in ogni essere) trova i momenti più significativi negli sguardi in camera di Fabian: *l'eye conctac* tocca nuovamente lo spettatore, che vede proiettato il primo piano del volto dell'attore. Ripensando al Foucault che nell'introduzione a *Le parole e le cose* (1966) spiega le vettorializzazioni di sguardi insite ne *Las Meninas* di Velázquez, qui diventa evidente non solo come il performer si imponga quale istanza soggettiva enunciante, ma trascini lo spettatore nello spazio-tempo dell'enunciazione che, interpellato, entra in un ricordo che non gli appartiene, in forza anche di quell'oggetto della visione offerto dalla forza ecfrastica della narrazione:

Dopo la festa di compleanno partirono in macchina. Alla guida c'era Parmentier. Sono entrati nel centro. Wintgens non ricorda come sono arrivati all'Open Bar. Avevano bevuto cinque o sei bottiglie di scotch [...]. Fuori dall'Open Bar hanno cercato di rimorchiare una ragazza, ed è stato allora che Ihsane Jarfi interviene. Si avvicina al finestrino del passeggero e inizia a parlare con Wintgens. Ihsane si offre di portarli a incontrare delle ragazze e sale in macchina (Rau e Ensemble 2021, 49).

Ritornando alla questione dell'interpellazione althausserina, notiamo come essa risulti essere, a questo punto, un'altra prassi scenica (ma pure evidentemente educativa) a cui Rau ricorre nello strutturare la *bildung* dello spettatore. Se infatti politicamente – come ci ricordano Emmanuel Lévinas, Louis Althusser e la stessa Judith Butler – gli “individui” sono interpellati

tueux passé des tueurs présumés d'Ihsane Jarfi, < <https://www.rtb.be/article/assises-de-liege-letumultueux-passe-des-tueurs-presumes-d-ihsane-jarfi-8447074> > Accesso 12 gennaio 2024.

dall'ideologia allorché sono considerati "soggetti" e il soggetto è generato dall'ideologia del sistema discorsivo in cui abita, interpellare lo spettatore significa allora convocare sul palcoscenico la sua soggettività morale, attivandone le dinamiche di costruzione e costringendolo a cogliersi come esistente rispetto all'altro. L'interpellazione scenica (coadiuvata dall'interazione degli altri elementi del dispositivo scenico) si trasforma dunque in interpellazione etica che – curvandosi sulla vulnerabilità del destino di Jarfi – muove alla de-costruzione del soggetto spettatoriale, costringendolo ad interrogarsi non solo sulla natura prima del suo stare al mondo attraverso il corpo, ma sulla stessa narrazione (parziale) che ogni soggetto offre di sé: lutto, vulnerabilità, biopolitica sono confrontati con le obbligazioni morali che fondano la dimensione socialmente normativa in cui l'esistenza di ogni soggetto si trova ad esistere. Il dispositivo corrode le possibilità restaurative dello statuto etico ed ontologico perverso del soggetto convocato, svelandogli la fallacia dei quel "narcisismo morale" autocentrato ed autonomo – per dirla con Butler – che fonda lo statuto etico ed ontologico del soggetto postmoderno. Messe a repentaglio le sicurezze fondamentali della vita (ovvero l'indipendenza e la conservazione), Rau chiede di ripensare ad un nuovo ethos collettivo. Il percorso di riflessione, tuttavia, che ne *La reprise* procede – per riprendere una metafora (non casualmente) edipica – con la messa in atto dei processi di visione, trova un brusco arresto drammaturgico allorché la narrazione di Sébastien esclude, in ultimo, la descrizione puntuale dell'assassinio, interrogando (implicitamente) lo spettatore su quale ruolo voglia ricoprire nella storia di Jarfi: vedere o agire? «A questo punto lo spettatore è Wintgens, che ha detto di averlo colpito solo due o tre volte. Verso la fine, quando gli altri sono usciti per spogliarsi e uccidere Ihsane, lui è rimasto in macchina. Ma questa è la sua versione. Non lo so. A un certo punto ha aperto la portiera. Ha preso un po' d'aria fresca. È uscito per partecipare? O per fermarli? Non lo sa. Fa troppo freddo. Sta piovendo. E non fa nulla» (Rau e Ensemble 2021, 50).

L'arresto del flusso efrastico legato alla testimonianza orale riprende con la realtà alterata dal video: dopo una pausa diegetica imposta che accresce il desiderio dello spettatore (di sapere, di vedere, di godere dell'orrore annunciato), *La reprise* si apre alle possibilità di un'identificazione primaria o secondaria, con le immagini che riaccendono lo sguardo voyeuristico, arricchendo il percorso educativo ed interlocutorio con l'accento ora ad una violenza sessuale, simulata in scena tra altri due attori: relazionalità, desiderio ed intrusione rispetto all'Altro, veemenza e piacere, umano e inumano convergono così fastidiosamente in una ulteriore, ambigua declinazione pedagogica, come osserva Eberhard Spreng (2018):

Milo Rau si occupa di un progetto pedagogico in questo metateatro: lo spettatore dovrebbe osservarsi nell'atto di guardare. Gli mostra la realtà fisica e una versione alterata e preregistrata sullo schermo. Varianti della realtà, giochi con la percezione. Soprattutto, però, lo spettatore dovrebbe scoprire quando guardare una scena diventa insopportabile, ad esempio quando uno degli attori aggredisce sessualmente la sua collega attrice. Fino a che punto può spingersi il teatro nel rappresentare la violenza?

“Ostentatio vulnerum” e “imago pietatis”: per una nuova ontologia relazionale

È tuttavia con l'atto dal titolo *Anatomia del crimine* – introdotto dall'ingresso in scena di una Polo grigia – che l'ordine della mimesis (e la conseguente percezione spettatoriale) subisce la più spaventosa riproposizione, con la sovrapposizione definitiva tra verità e simulacro, realtà documentaria e violenza finzionale, secondo l'ambigua prassi godardiana dell'*Histoire(s) du cinéma*; il reale, l'evento accaduto, si inanella alla testimonianza giornalistica, alla raccolta di prove e referti, ma pure – metaforicamente – alla questione di quel “sapere come sono andate veramente le cose” che – come ricorda Foucault in *Illuminismo e critica* (1978) – entra in rapporto più ampio con il potere e l'interpretazione degli eventi così come sono normati (e resi accettabili) dal sistema (culturale e ideologico) dell'Altro. Come per altri spettacoli di Rau, anche qui il fine evidente è lo smascheramento di qualsiasi inoppugnabile certezza.

La meticolosa ricostruzione dell'evento di fronte allo spettatore, come nella parte centrale di *Hate Radio*, dove viene riprodotto con maniacale realismo uno studio radiofonico, nella scena immersiva di *The Moscow Trials*, massacro, fiction e messa in dubbio o nella scena del massacro celebrata con sadica violenza nella *Reprise*, si contrappone alla riproduzione della realtà sceneggiata nelle fiction, nei tribunali o nei telegiornali, fino ad apparire più vera delle forme istituzionali. [...] L'obiettivo di Brecht e di Rau è lo stesso: indurre lo spettatore a dubitare di ciò che vede, e dunque trascendere l'adesione emotiva per porsi domande e mettere in dubbio i luoghi comuni di cui è portatore (Ponte di Pino e Alonzo 2019).

La messa in scena mostra Ihsane che, avvicinato da degli estranei fuori dell'Open Bar e invitato salire con loro in auto per indicare un luogo in cui trovare facili avventure, abbandona la festa di compleanno dell'amica consegnandosi, di fatto, al supplizio annunciato. L'ironia di una battuta sulla possibilità di andare in un luogo dove poter aver rapporti sessuali indifferentemente con uomini o donne scatena la furia irrazionale di Fabian e Sébastien, che colpiscono a gomitate il ragazzo sul sedile posteriore.

re, insultandolo. Proponiamo ancora Butler nel guidarci in questa catabasi inumana.

Chi minaccia violenza è mosso dall'ansietà e dalla ferrea convinzione che il senso del mondo e il senso del sé potrebbero essere messi radicalmente a repentaglio, se fosse permesso a un essere, impossibile da catalogare, di far parte del mondo sociale. La negazione di quel corpo, attraverso la violenza, rappresenta un vano e brutale tentativo di restaurare l'ordine, di rinnovare l'universo sociale a partire dall'intelligibilità del genere e di opporsi alla sfida di riformulare tale universo come qualcosa d'altro rispetto a ciò che è naturale o necessario (Butler 2006, 60-61).

Mentre la feroce brutalità inscenata squarcia il velo della finzione teatrale – andando ad attivare la duplicità del rapporto contrattuale con lo spettatore, che può sentirsi attirato in direzione del piacere masochistico oppure sadico (dualità psichica – come ricorda Gilles Deleuze – fondataiva del piacere cinematografico) – la performativizzazione della violenza (costantemente annunciata e ora mirabilmente incarnata) declinata sulla posizione di passività dello spettatore (a cui è dato di assistere materialmente all'orrore, senza tuttavia poterlo interrompere) contribuiscono a suggerire un senso di colpa e vergogna. L'auto trasformata in spazio occludente di tortura, le maniglie del veicolo bloccate, il rombo dell'automobile che *sembra* procedere di notte sotto una fitta pioggia *reale*, la stessa simulazione dell'alternarsi dell'illuminazione stradale e il tonfo dei pugni che affondano nella carne del ragazzo conducono ad un'angoscia progressiva che svela il fallimento di qualsiasi possibile norma etica. Rau mostra come non esista nessuna Legge che tuteli il soggetto inerme innanzi alla violenza, alla perdita improvvisa di dignità, alla lesione del corpo e all'imminente sopraggiungere di una morte inattesa e parimenti imposta. L'affondo drammaturgico in tale economia libidinale, l'obbligo allo sguardo e l'impossibilità (etica e fisica) di intervenire rispetto ad una Storia già accaduta (il vero caso di cronaca) assediano la riflessività dello spettatore raccontandogli della sua stessa fragilità esistenziale. Calciato malamente fuori dalla Polo tra insulti e grida (Sébastien: «Scendi giù, principessa!» / Sara: «Fuori! Fuori! Fuori!»), Ihsane patisce silenziosamente il supplizio di percosse e calci, mentre la telecamera indugia sul suo corpo senza forze caricato successivamente nel bagagliaio, similmente ad un animale da macello. Il sangue del naso si mescola alle lacrime e al singhiozzo del pianto: il dentro dell'anima – come nell'iconografia del sacro – fa irruzione nel fuori del corpo. Con un montaggio che altera l'imitazione (ovvero il visibile) a favore del visivo (cioè dell'incarnazione) – per riprendere il

Georges Didi-Huberman de *L'immagine aperta. Motivi dell'Incarnazione nelle arti visive* (2008) – la somiglianza di Ihsane a Cristo – che qui è il suo vestire la sofferenza nella carne – supera la forma per farsi materia. Lo sguardo in camera del giovane, il suo balbettare preghiere in arabo, mosse dal desiderio estremo di cercare e trovare lo sguardo divino sfidano l'impazienza dei suoi torturatori (Sébastien: «Questa non è un cazzo di moschea, chiudi il becco!» / Sara: «Chiudi quel cesso di bocca»), segnando un eccesso di godimento che fa del significante linguistico un anticipatore dell'ultima tortura. Alle parole che mirano alla diretta cancellazione del volto umano del ragazzo – imponendo una «identificazione simbolica del volto con l'inumano» (Butler 2013, 147) – segue il dettaglio degli occhi sgranati del giovane nel grande schermo – sortendo un potente effetto di verità – presto interrotto dal furore di Sara che, in evidenti (e registivamente provocatori) abiti maschili, continua a colpire il giovane nel bagagliaio con la furia militaresca, patriarcale, come ad eliminare dal mondo una presenza mostruosa e insana. Fermata l'auto e sospesa la proiezione video, Rau obbliga lo spettatore ad abbandonare (falsamente) ogni forma simulacrale, offrendogli la verità (della rappresentazione) con Ihsane che viene fatto rotolare moribondo sull'asfalto bagnato. L'apparizione del corpo (reale) che squarcia il velo filmico lacera definitivamente qualsiasi tutela emotiva fornita dal simbolico lacanian. La visione si fa esperienza, come commenta Scarpellini: «Quel cadavere che rotola dal cielo del video alla terra del palco, come un dono precipitato in piena luce, sorprende non per le apparenze della morte, ma per il suo essere più che mai vivo, vivo come può esserlo soltanto un uomo che si finge morto. Reale, per Milo Rau, è la rappresentazione stessa» (Scarpellini 2018).

(Tras)figurato in simulacro sacrificale, malamente insultato per l'ultima volta (Sébastien: «Cane di merda!»), Ihsane viene definitivamente ucciso a calci nell'addome. Il respiro affaticato del suo assassino, il rumore furioso delle scarpe che affondano nel ventre e i rantoli del moribondo spazializzano il rituale di una via Crucis laica, ontologicamente sublime, restituendole una densità sonora insostenibile e raggelante.

Assassinato, Ihsane viene completamente spogliato da Sébastien e Sara, che non esita a deturparne la faccia con una serie di pugni. Voltato su un fianco e abbandonato con un ultimo ed inaccettabile – nella sua verosimiglianza realistica – calcio sul viso (a conferma fastidiosa di come l'attrice, durante il casting, avesse mostrato come si può colpire in scena senza ferire), il cadavere di Ihsane si offre all'immaginario come il Corpo della Compassione. Innanzi a questa carne violata e doppiamente uccisa – secondo un colto rimodellamento warbughiano della *Passio Christi* – Rau impone

allo spettatore una scelta etica, da maturare innanzi ad una nudità cadaverica unta di sangue, lacrime e pioggia, il cui volto è definitivamente negato all'occhio spettatoriale e parimenti dis-umanizzato (per citare Butler) su un Golgota d'asfalto. *L'ostentatio vulnerum* e *l'imago pietatis*⁵ catturano il desiderio dello sguardo, inscrivendosi in quella metapsicologia freudiana che Didi-Huberman riconosce caratterizzante le raffigurazioni cristiane, portatrici di un "inconscio del visibile" la cui forza evoca «non l'invisibile in quanto tale, ma piuttosto una sfera della figura che avrebbe il potere assillante dei fantasmi, la fatalità dei sintomi [...] o, ancora, il valore allucinatorio delle immagini del sogno... In breve... la capacità, il potere di costruire ogni figura in una dialettica del desiderio e in un autentico tesoro di sovradeterminazioni psichiche e culturali» (Didi-Huberman 2008, 137).

Perturbato l'ordine mimetico e incarnato figurativamente l'attore nel simulacro cristico dell'invisibile, l'apertura all'abietto giunge con Sébastien che urina sul cadavere di Ihsane, per poi sputarci sopra. Rifiuti corporei e ostensione del corpo morto infestano il confine tra il soggetto e l'Altro, palesando allo spettatore – per citare *I poteri dell'orrore* di Julia Kristeva (1980) – la cessazione avvenuta di ogni possibile sistema sociale e simbolico, necessari alla definizione del proprio sé. Un lunghissimo minuto di silenziosa immobilità obbliga la *jouissance* ad abitare un *tableau vivant* di resti che svelano la consunzione dell'ordine simbolico patriarcale: Reale lacaniano e verità reale dell'assassinio convergono realmente sul palcoscenico. Il cadavere di Ihsane, omosessuale, nero e mussulmano assurge in tale (in)contemplabile vuoto a corpo parlante, pretendendo un'interrogazione – per riprendere Butler (2013, 64) – sulle «nozioni normative di morfologia e capacità umane, secondo le quali i corpi di coloro che sfidano le nozioni comuni sono da cancellare o da condannare». Rau chiede così allo spettatore di riappropriarsi di un simbolico in direzione di un nuovo statuto giuridico, che si domandi come ammettere gli esclusi all'interno di ontologie ideologiche (e discorsive) pre-stabilite, attraverso l'implicazione di una nuova (ed ulteriore) sfumatura del concetto di reale.

Che cos'è reale? Quali vite sono reali? Come può essere riconfigurata la realtà? Coloro che sono irreali hanno già subito, in un certo senso, la violenza della de-realizzazione. Allora qual è la relazione tra la violenza e quelle vite considerate "irreali"? È la violenza a produrre questa irrealità? La violenza si manifesta

⁵ Per l'uso di tali termini nell'ambito delle arti visive, in cui i segni iconografici si fanno sintomi incarnati, cfr. Didi-Huberman, Georges. 2008. *L'immagine aperta*, Milano: Bruno Mondadori, 120.

solo a seguito di questa irrealtà? Se la violenza è perpretata contro coloro che non sono reali, allora, secondo la prospettiva della violenza, non c'è ferita o annientamento di quelle vite, dal momento che sono già negate in partenza. Ma si tratta di vite che per qualche strano meccanismo restano animate, e che devono essere ripetutamente negate. Non possono essere compiante perché sono vite perse da sempre, o meglio, vite che non sono mai “state”, e devono essere annientate proprio perché, ostinatamente, sembra continuino a vivere perfino in uno stato di morte. La violenza si rinnova di fronte all'apparente inesauribilità dei suoi soggetti. Derealizzare l'“Altro” significa non considerarlo né vivo né morto, ma interminabilmente spettrale (Butler 2013, 80).

Esibito il cuore del processo di de-realizzazione, lo spettacolo precipita vorticosamente verso il finale: la dolente *Canzone del gelo* dal King Arthur di Purcell, intonata dal (fantasma di) Adil Laboudi/Jefrey – che chiede di esser lasciato morire nel freddo – mentre Fabien ruota in scena con un mulletto tra nebbia finta, suona come un Requiem (cfr. Spreng 2018), a cui fanno da controaltare i versi delle *Impressioni teatrali* di Wysława Szymborska sul rapporto tra vivi e morti, perché l'atto più bello pare essere quello che viene dopo la fine della tragedia.

Ma qual è il finale *reale*? Riprendendo una scena dal dramma *Seuls* di Wajdi Mouawad (2008), Rau fa in modo che un cappio scenda in proscenio intorno al collo di un redivivo Ihsane, il quale avvisa i presenti come (ri) morirà impiccato se nessuno si alzerà per salvarlo dalla sedia traballante su cui è salito. Poi un buio improvviso, a far collassare ciascuno nel proprio regime di verità. Scoperta la falsità feticistica di una razionalità resa cieca dal mondo e coltosi nel limite opaco della sua dimensione di soggetto – per concludere con alcuni pensieri cari a Butler (2006a) –, l'invito ultimo per lo spettatore è di abbandonare un imposto *ethos* condiviso e di agire per salvare i morti, per rifondare una nuova ontologia morale non violenta, secondo un'etica dell'azione che renda degne di vita e di lutto tutte le «creature fallibili».

Riferimenti

- Butler, Judith. 2006. *La disfatta del genere*, a cura di O. Guaraldo. Roma: Meltemi.
 ———. 2006a. *Critica della violenza etica*. Milano: Feltrinelli.
 ———. 2013. *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza*, a cura di O. Guaraldo. Milano: Postmediabooks.
 Ceraolo, Francesco. 2022. *Il teatro contemporaneo*. Bologna: il Mulino.
 Didi-Huberman, Georges. 2008. *L'immagine aperta*. Milano: Bruno Mondadori.

Re-enactment e Bildung

- Genette, Gérard. 1969. "Vertigine Immobile." in *Figure - Retorica e Strutturalismo*. Torino: Einaudi.
- Ferraresi, Roberta. 2019. "Il 're-enactment' nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre." *Stratagemmi*, 40: 31-44.
- Kierkegaard, Søren. 1996. *La ripetizione*. Milano: Rizzoli.
- Malavasi, Luca. 2017. *Postmoderno e cinema*. Roma: Carocci.
- Mango, Lorenzo. 2019. "Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau." *Journal EASTAP*, 1, 2019. Accesso 20 febbraio 2024. <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau>.
- Meyrick, Julian. 2019. "La reprise: startling theatre and a call to the dead to speak." *The Conversation*, 6 marzo 2019. Accesso 10 gennaio 2024. <https://theconversation.com/la-reprise-startling-theatre-and-a-call-to-the-dead-to-speak-113032>.
- Palazzi, Renato. 2017. "L'ideologia dell'intimità. Dal teatro epico ai frammenti autobiografici." *Sguardi sul contemporaneo. Il politico è osceno*. Lugano: I quaderni del Fit, 14-22.
- Ponte di Pino, Oliviero. 2021. *Un teatro per il XXI secolo: Lo spettacolo dal vivo ai tempi del digitale*. Milano: FrancoAngeli.
- Ponte di Pino, Oliviero e Alonzo, Giulia. 2019. "#Duettocritico | Milo Rau per principianti." *Ateatro*, 168. 7 maggio 2019. Accesso 30 gennaio 2024. <https://www.ateatro.it/webzine/2019/05/07/duettocritico-milo-rau-per-principianti/>.
- Porcheddu, Andrea. 2016. "Aspra pedagogia a teatro con Milo Rau e Christiane Jatahy." *Gli stati generali*, 18 settembre 2016. Accesso 10 gennaio 2024. <https://www.glistatigenerali.com/teatro/aspra-pedagogia-a-teatro-con-milo-rau-e-christiane-jatahy/>.
- Rau, Milo. 2018. "La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I)." *Voices of Others*, maggio 2018. Accesso 1° febbraio 2024. <https://www.voicesofothers.com/interview/la-reprise-histoires-du-theatre-i/>.
- . 2019. "Sono un postmoderno senza atteggiamento postmoderno." *Realismo Globale*. Bologna: Cue Press, 15-22.
- . 2019. "Il reale del simulacro." In M. Rau, *Realismo Globale*, 22-29 Bologna: Cue Press.
- . "In art, restrictions can be liberating. A conversation with Milo Rau about his new play 'The repetition', the Ihsane Jarfi case and his 'Ghent manifesto'." *AND#11 (TANDEM Scène nationale) e PRESS KIT A PIECE BY MILO RAU THE REPETITION HISTOIRE(S) DU THÉÂTRE (I)*, 6. Accesso 10 gennaio 2023. https://augustinpr.de/wp-cms/wpcontent/uploads/2019/07/20180412_HdT_Press-kit.pdf.
- Rau, Milo e Ensemble. 2021. "La Reprise: Histoire(s) du théâtre." *The Drama Review*, 65, 1, Spring 2021 (T249).
- Scarpellini, Attilio. 2018. "Romaeuropa Festival / Milo Rau, Historie(s) du théâtre con Decalogo." *Doppiozero*, 22 novembre 2018. Accesso 10 gennaio 2024. <https://www.doppiozero.com/materiali/milo-rau-histoire-s-du-theatre-con-decalogo>.

- Spreng, Eberhard. 2018. "Ein grausames Verbrechen als pädagogisches Projekt." *Deutschlandfunk*, 5 maggio 2018. Accesso 2 gennaio 2024. <https://www.deutschlandfunk.de/milo-raus-neues-stueck-in-bruessel-ein-grausames-verbrechen-100.html>.
- Valentini, Valentina. 2020. *Teatro contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Zaccheo, Tommaso. 2018. "La reprise. Milo Rau tra messa in scena e autenticità." *Krapp's Last Post*, 19 ottobre 2018. Accesso 26 gennaio 2024. <http://www.klpteatro.it/la-reprise-histoire-du-theatre-milo-rau-recensione>.
- Žižek, Slavoj. 2017. *Benvenuti nel deserto del reale*. Roma: Meltemi.