

Carnefice o spettatore? L'ingaggio spettatoriale in *The Repetition. Histoire(s) du théâtre* di Milo Rau

*ABSTRACT: Starting from the idea that every single work of art is perceived through not only our senses but also our mind, and that the theatrical event is a privileged occasion during which the cognitive world is connected with the emotional dimension of the individual, creating an interaction between emotional experiences and critical learnings that allows for a development of the emotional intelligence, the aim of this paper is to try to describe the spectatorial engagement, prompted by the contemporary theatrical representation of the Evil. Specifically, taking as basis for the consideration the play *The Repetition. Histoire(s) du théâtre*, first chapter of the series *Histoire(s) du théâtre* dedicated to the theatrical essence – the tragedy, in this case – of Milo Rau.*

La mente non ha bisogno, come un vaso, di essere riempita, ma piuttosto, come legna, di una scintilla che l'accenda e vi infonda l'impulso della ricerca e un amore ardente per la verità.

Plutarco

Partendo dall'assunto che ogni opera d'arte è percepita e fruita non solo attraverso i nostri sensi ma anche per mezzo della nostra mente e che l'evento teatrale sia situazione privilegiata in cui il mondo cognitivo è messo in comunicazione con la dimensione emozionale dell'individuo, creando un'interazione tra vissuti emotivi e apprendimenti critici che rende possibile uno sviluppo dell'intelligenza emotiva dell'uomo, in questo saggio si cercherà di descrivere l'ingaggio spettatoriale sollecitato dalla rappresentazione teatrale contemporanea del male. In particolare, scegliendo come spunto della riflessione lo spettacolo *The Repetition. Histoire(s) du*

*théâtre*¹, che costituisce il primo capitolo della serie *Histoire(s) du théâtre* dedicata all'essenza teatrale – in questo caso la tragedia - di Milo Rau².

La dilagante presenza del “male” nell'esperienza artistica contemporanea è infatti accompagnata da un sorprendente depotenziamento della tradizionale connotazione trasgressiva, o scandalosa, che da sempre gli è stata umanamente associata e, a corroborare tale constatazione, sono senza dubbio gran parte dei lavori del regista svizzero, contraddistinti da un'attenta e peculiare analisi filologica, storica e sociologica degli avvenimenti politici e di cronaca attuali. La riflessione sul male ha perso nell'ultimo quarto di secolo quasi totalmente le sue radicate connotazioni etiche in favore dell'acquisizione di uno spessore estetico, dunque percettivo, secondo l'etimologia del termine *aisthesis*. Un termine che riunisce in sé il campo destrutturato e soggettivo delle sensazioni con quello più stabile delle discriminazioni percettive (cf. Desideri – Matteucci 2007, 148).

Non volendo pertanto entrare nell'ambito propriamente etico³ o morale, occorre però riflettere se questa fenomenologia del male, costante nella scena contemporanea, non sia il risultato di una forte necessità: per combattere l'anestetizzazione estetica si ricorre, e rincorre, lo shock spettatoriale, consapevoli che sulla scena la distanza che separa il male immaginario dal male reale è ormai azzerata (Mazzarella 2014, 55-56).

¹ *The Repetition Histoire(s) du théâtre (I)*, 2018, ideato e diretto da Milo Rau; testo e ricerche a cura di Milo Rau e Eva-Maria Bertschy; scene e costumi Anton Lukas; video Maxime Jennes, Dimitri Petrovic; suono Jens Baudisch, luci Jurgen Kolb; con Sara de Bosschere, Sébastien Foucault, Johan Leysen, Tom Adjibi, Suzy Cocco, Fabian Leenders; produzione International Institute of Political Murder (IIPM), Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles con il supporto di Hauptstadtkulturfonds Berlin, Pro Helvetia, Ernst Göhner Stiftung e Kulturförderung Kanton St.Gallen coproduzione Kunstenfestivaldesarts, NTGent, le Théâtre Vidy-Lausanne, le Théâtre Nanterre-Amandiers, Tandem Scène Nationale Arras Douai, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, le Théâtre de Liège, Münchner Kammerspiele, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt a. M., Theater Chur, Gessnerallee Zürich, Romaeuropa Festival production management Mascha Euchner-Martinez, Eva-Karen Tittmann.

² Le sue produzioni, oltre 50 opere teatrali, film e libri, sono state presentate in tutti i principali festival internazionali e hanno girato oltre 30 paesi nel mondo. Rau ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Peter-Weiss-Prize 2017, il 3sat Prize 2017, il Saarbrücken Poetics Lectureship for Drama 2017 e il rinomato ITI Prize of World Theatre Day 2016. Nel 2017 è nominato dai critici “regista dell'anno”, nel 2018 riceve il Premio Europeo del Teatro, e nel 2019 ottiene la laurea ad honorem del Dipartimento di Teatro della Lunds Universitet (Svezia). Prima che regista e autore, nasce come giornalista e sociologo ed è lui stesso a dichiarare la confluenza di questi ambiti nel suo lavoro artistico, sempre incentrato su uno studio e una ricerca della verità e sulla realtà. Nel 2007 fonda IIPM – International Institute of Political Murder (v. <http://international-institute.de/en/about-iipm-2/>, consultato il 10 ottobre 2019).

³ Salvo considerare il termine “etica” nell'accezione oggi corrente, ovvero ciò che concerne in maniera privilegiata i diritti dell'uomo o, in modo sussidiario, i diritti del vivente, sottintendendo quindi che l'etica consista nel preoccuparsi di questi diritti e nel farli rispettare, non nel giudicare secondo dei principi morali. Cf. BADIOU (2006, 40-41).

Fenomeno evidente se si considera uno dei primi lavori teatrali di Rau, *Last Days of the Ceausescus* del 2009, basato sul processo farsa che ha portato alla morte del dittatore rumeno Nicolae e della sua consorte nel 1989. Il regista stesso afferma in un'intervista che la banalità del male, diffusamente riconosciuta, è un crimine capitale e che i propri lavori partono specificamente da alcune domande: «Qual è l'inizio di un crimine? Quando capisci che sei un assassino, o una vittima? Come si può ricreare in scena il male e ripeterlo tutte le sere? Si può recitare un assassinio? Io credo che tutto il mio teatro, e il teatro in generale, si ponga queste domande per portare gli spettatori a guardare, capire, sentire emozioni. Ecco perché parlo di *Histoire(s) du théâtre*» (Rau in Bandettini 2019).

Se in *Hate Radio* (2011) e *Compassion: The History of the Machine Gun* (2017) il regista affronta il terribile argomento del genocidio ruandese, in *Empire* (2016) cinque attori di diverse nazionalità raccontano frammenti della loro autobiografia, segnata dall'esilio. E ancora in *Five Easy Pieces* (2016) il regista svizzero racconta – con un gruppo di bambini posti sul palco in modo significativo e dirompente nel rappresentare i momenti chiave delle indagini – la storia del mostro di Marcinelle, Marc Dutroux, responsabile di quattro delitti a sfondo sessuale a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta. Nel 2018 con *The Repetition. Histoire(s) du théâtre (I)* Rau sviluppa, se possibile in maniera ancora più profonda, la sua ricerca di rappresentazione del male.

Come raccontare un fatto così terribile? E come per gli attori riuscire a rendere ogni volta la dimostrazione di fatti talmente crudeli? È il primo capitolo di quella che chiameremo la “storia del teatro” secondo Milo Rau. Il dovere ripetere ogni volta (ecco spiegato il titolo “The Repetition” di questo spettacolo) dove agli attori è richiesto di mantenere intatta la stessa forza, la stessa credibilità di ciò che è stato e che raccontano. Per mostrare questa possibilità il regista usa due linguaggi che si mescolano: la recitazione “vera” degli attori che agiscono in scena e che sono ripresi e mostrati da un filmato che ha il compito di fissare, “fermare l'attimo”, direbbe Goethe, per poi ripetere e ripetere la banalità del male per mostrarla nella sua nudità (anche reale) in scena senza compromessi dove appaiono pochi oggetti oltre alla cinepresa, una macchina (quella del delitto), due tavoli, una poltrona (Gregori 2019).

La vicenda raccontata è tratta da un fatto di cronaca accaduto nell'aprile del 2012: un uomo di nome Ihsane Jarfi viene visto parlare con un gruppo di ragazzi, nelle prime ore notturne, in un'auto fuori da un bar gay. Due settimane più tardi il suo cadavere è rinvenuto in un bosco della zona, sul corpo della vittima si trovano segni di torture e di inaudita violenza.

Milo Rau ha tratto spunto da questa vicenda per ricostruirla in teatro – con attori professionisti e non – seguendo principalmente, come nella gran parte delle sue creazioni, un avvicinamento e un'elaborazione maniacale di ogni informazione e immagine raccolta sul tema scelto, non ricercando un distacco estetico dalla rappresentazione. Se il teatro deve essere una

sfida sia per chi calca la scena sia per chi la guarda, le difficoltà nelle quali Rau pone gli artisti e il pubblico non sono di tipo tecniche o estetiche ma reali, esistenziali. Nel *Manifesto di Gand*, redatto dall'artista nel maggio del 2018, non a caso viene messo come primo punto: «Non si tratta più di dipingere il mondo. Si tratta di cambiarlo. L'obiettivo non è rappresentare il reale, ma rendere la rappresentazione essa stessa reale» (Rau 2018, 290-291; dove non espressamente indicato le traduzioni sono mie).

Lo studio a cui qui si vuole fare riferimento, quello delle dinamiche cognitive che sostengono la creazione e la percezione artistica, implica innanzitutto un'analisi di ciò che sta alla base dei loro processi, ovvero l'azione nella sua struttura sensomotoria, attraverso le testimonianze degli artisti, lo sguardo spettatoriale e le prassi scientifiche.

Studiare l'esperienza performativa dello spettatore non significa capire cosa lo spettatore pensa, o prova; significa piuttosto provare ad individuare i meccanismi intersoggettivi che permettono allo spettatore di costruire e godere di essa (Sofia 2013, 35).

Questi possono essere tanto più evidenti quanto più risultano essere enfatizzate e intense le azioni mostrate in scena. In *The Repetition*, spettacolo emblema di quest'intensità ricercata, si ritrova anche il denominatore comune ai progetti precedenti di Rau, una sorta di "descrizione densa", facendo chiaro riferimento all'accezione di tale definizione data dall'etnologo Clifford Geertz⁴: è impossibile cioè compiere la descrizione di un testo sociale senza mettere in mostra diversi strati di interpretazioni di esso attribuitegli dai diversi attori sociali, richiamando pertanto l'attenzione nel distinguere il comportamento e l'azione.

Il pubblico entra in sala e nota fin da subito degli attori sul palco, chi più visibile mentre si accinge a bere dell'acqua e a scambiare qualche battuta con il collega, chi è appena distinguibile sul fondo. Prima di entrare nel vivo del racconto un attore inizia a declamare un monologo in fiammingo nel quale interroga se stesso sui tempi del teatro: quando un attore deve cominciare a recitare? quando inizia realmente uno spettacolo? Cerca poi di dimostrarlo recitando i noti versi dell'*Amleto* nel quale egli interpreta lo spirito del padre e conclude sentenziando: «Questo è teatro, uno spirito, un morto che parla» (cit. in Marsilio 2018).

Dall'inizio, dunque, viene espressa una delle tematiche principali dello spettacolo: ciò che il teatro è in grado o potrebbe fare, o suscitare sarebbe il caso di aggiungere. Questo prologo precede l'inizio della vicenda di cronaca di riferimento vera e propria. Un figlio di padre marocchino e madre belga perde la vita una notte di aprile a Liegi durante la quale viene denudato e pestato a morte da un gruppo di quattro coetanei omofobi. Lo spettacolo è composto da cinque capitoli, segnalati al pubblico in maniera autenticamente brechtiana, ognuno con un titolo e una foto proiettati sullo schermo. A duplicare il livello narrativo e recitativo

⁴ Geertz riprende il termine dal filosofo Ryle, v. GEERTZ (1987, 42).

mostrato *live* in scena, vengono proiettate su un grande schermo delle sequenze filmiche, arricchendo – o in altri casi replicando – le azioni degli interpreti. Gli attori, professionisti e non, cercano di coinvolgere lo spettatore nella ricerca di una risposta alla domanda cui rimanda costantemente la sapiente regia: si può davvero rappresentare questa storia? Sì, cerca di affermare Rau: prima viene mostrata allo spettatore-testimone la violenza inumana subita dalla giovane vittima, ostentando una crudeltà difficile da tollerare con un semplice ruolo voyeuristico, poi si mostra ciò che per secoli di tradizione si è vietato di esibire in scena: la morte in tutta la sua atrocità.

Lo spettacolo ricostruisce i fatti, ma è la rappresentazione delle ultime ore di vita della vittima a esserne il fulcro principale. Tant'è che nessun dettaglio viene risparmiato, anzi, in scena si proiettano i primi piani e i dettagli della morte del ragazzo (pestato a sangue, denudato e rinchiuso nel bagagliaio dell'automobile e infine lasciato agonizzante sulla strada), succeduti dal volto degli assassini ripresi in diretta da un cameraman visibile sul palco. È questo uno degli esempi ben riusciti di un teatro 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 (cf. Zaccheo 2018) dello spettatore che si trova a essere testimone involontario ma anche coautore forzato.

A teatro viene stimolata sia la percezione di un mondo che esiste indipendentemente dalla nostra volontà e che si concede come oggetto al nostro sguardo come qualcosa di inevitabile e oggettivo, sia l'appercezione che lo spettatore prova essendo consapevole di essere soggetto senziente di un fenomeno percettivo durante lo spettacolo. La soggettività nell'appropriarsi dell'oggetto «trasmette una coloritura emotiva a questi contenuti, in relazione a un'esperienza, condizioni attentive, nonché alle proprietà emotive cui è connessa, in virtù del proprio agire e della relativa empatizzazione, l'attività appercettiva stessa» (Accornero 2006, 35).

Anche se la spettorialità è fondamentale alla performance, ben pochi studi hanno preso in considerazione i modi in cui le più recenti scoperte in ambito neuroscientifico sul riconoscimento, l'elaborazione e l'esperienza dell'azione, e dell'emozione, possono aiutarci a comprendere la spettorialità come un atto in sé. A tal proposito è utile citare un saggio sulle neuroscienze applicate alla performance della regista teatrale americana Erin. B. Mee (2015) in cui si investiga la spettorialità come “atto di contagio emozionale”, che avviene a livello neurale attraverso la personificazione congiunta di azione ed emozione, tramite le percezioni aurali e visive – che sono sempre già atti interpretativi.

Il contagio emotivo indica la tendenza a “raccoliere” le emozioni di un'altra persona e a “convergere emotivamente” (Hatfield *et al.* 2011, 19) e si sviluppa in tre fasi: il riconoscimento di un'emozione tramite l'imitazione, la personificazione congiunta dell'emozione che porta

all'empatia e infine il contagio vero e proprio⁵. La regista e studiosa sottolinea come fondamentale l'assunto ormai diffusamente noto che le persone tendono a mimare automaticamente le espressioni facciali, le espressioni vocali e i comportamenti strumentali di chi le circonda, e dunque a percepire un pallido riflesso delle emozioni dell'altro in conseguenza a questo tipo di riscontro (Mee 2015, 270). Ne risulta che le persone tenderanno a raccogliere le emozioni altrui (Hatfield *et al.* 2011, 26). Ciò porta alla convergenza emotiva dello spettatore verso il performer (e spesso verso gli altri spettatori) in una personificazione condivisa di quell'emozione.

Vari studi hanno dimostrato come l'osservazione e l'esecuzione di azioni condividono voxel sia motori che somatosensori – dove il voxel è una unità di misurazione del cervello approssimativamente equivalente a un milione di cellule cerebrali, con un numero di neuroni che varia ampiamente nelle diverse regioni del cervello (Gazzola – Keysers 2009). Questo «suggerisce che il cervello umano comprende le azioni tramite la simulazione motoria» (Calvo-Merino *et al.* 2005, 143), il che vuol dire che tutti gli spettatori – di tutti i tipi di performance – sono più di decodificatori e interpreti attivi degli eventi sul palco; sono, a livello neurale, dei partecipanti: agiscono assieme ai performer, come modo di comprendere quello che i performer stanno facendo. L'osservazione dell'azione non evoca nello spettatore una comprensione latente del movimento; al contrario, per poter comprendere il movimento osservato, gli spettatori “rispecchiano” l'azione a livello neurale: l'osservazione è una forma di esecuzione (Mee 2015, 269).

Se l'osservazione, come si è già affermato, è una forma di azione eseguita congiuntamente a livello neurale, lo stesso si può affermare a riguardo dell'informazione affettiva: osservare un'altra persona in una situazione logorante può provocare nello spettatore rilascio di cortisolo. Osservare espressioni di disgusto altrui, ad esempio, attiva le stesse parti del cervello che si attivano quando si prova disgusto (Wicker *et al.* 2003, 655), ma il contagio emotivo dipende anche dalla nostra capacità di imitarci a vicenda, e dunque, consciamente o inconsciamente, di empatizzare. Vale la pena di aggiungere che non sempre le reazioni dello spettatore duplicano le emozioni del performer: ad esempio, una rappresentazione di tristezza può evocare pietà nell'osservatore – ma per poter provare pietà lo spettatore ha dovuto impersonare quella tristezza per poi tramutarla in compassione.

Detto ciò, se nel godimento estetico di un'opera d'arte il vedere è un conoscere sensibile, in particolare – riferendosi allo spettatore teatrale – si innesca un meccanismo di denegazione per cui si riconosce alla finzione lo statuto di una *realtà altra*, alla quale si assiste senza diretta responsabilità. Questo però risulta impossibile da attuare dinnanzi a uno spettacolo come

⁵ Il contagio emotivo può accadere anche in assenza di una interazione diretta tra le persone, come evidenziato da un esperimento condotto tramite i feed di notizie di Facebook.

quello di *The Repetition*⁶ in cui il tema principale dell'omicidio di Ihsane Jarfi viene introdotto, sebbene gradualmente, con una profondità tale da turbare la sensibilità dello spettatore. Infatti, dopo il monologo iniziale fiammingo, lo spettatore assiste alla simulazione dei casting svolti a Liegi per scegliere gli attori dello spettacolo, in cui i non professionisti raccontano agli esaminatori la propria esperienza con il teatro, ripresi da una telecamera al centro del palco. Dopo questa dimensione metateatrale si passa a una tremendamente "reale" rendendo ancor più sconcertante il cambio netto di registro: si cerca infatti di capire come avranno vissuto i genitori di Ihsane la morte del figlio; come sarà stata la serata in discoteca del giovane prima di morire; che persone sono i suoi assassini; cosa è successo la notte dell'omicidio.

Momento empaticamente forte poiché, come detto, quando lo spettatore è testimone di una qualsiasi azione scenica si mette in moto lo stesso sistema neuronale che si attiverebbe qualora fosse egli stesso a eseguirla: lo spettatore comprende le azioni dell'attore mentre le mima dentro di sé anche se l'azione è priva di un correlato oggettuale e viene quindi agita non completamente. Il fenomeno attentivo del pubblico attiva un processo detto "incosciente dinamico" (Cf. Metzinger 2014, 18). che elabora combinazioni, invenzioni e associazioni a partire dalle sensazioni, dai suoni e dalle immagini legate alla performance.

L'*altro* che viene visto sul palcoscenico non è solo un diverso sistema rappresentazionale ma una persona come noi, spettatore e attore si trovano in una relazione di consonanza intenzionale (v. Gallese 2006; 2019), in un rapporto interpersonale che cambia il contenuto della percezione sociale normalmente vissuta dall'individuo. Il meccanismo di intersoggettività che si genera a teatro è infatti più complesso di quello che si genera normalmente nella vita quotidiana, poiché si entra in contatto con un uomo che ne impersonifica un altro. Attraverso delle spiegazioni scientifiche⁷ è stato decifrato il fenomeno di compartecipazione e condivisione proprio del teatro, un'intersoggettività, un *prima di per sé*, che, come affermava il fenomenologo Edmund Husserl (1976), consiste nel condividere con l'*altro* la costituzione del mondo, mantenendo l'unità di questo mondo.

A teatro si esperisce senza essere nella disposizione dell'esperienza, si vive cioè in una realtà capace di presentare altre cose, un mondo del *come se* in cui la coscienza dello spettatore vive in modo peculiare una visione del mondo. Rau è ben cosciente che il fenomeno generato durante la rappresentazione concerne un principio di adesione, una realtà circoscritta nello spazio e nel tempo alla quale lo spettatore conferisce una forma di esistenza e, nel caso di *The Repetition*, un processo di *reenactement*⁸, dando anche solo la sua partecipazione.

⁶ «Un elemento considerato dall'opinione è sempre preso in un insieme costruibile (che si lascia apprendere con delle classificazioni). Mentre l'elemento stesso, considerato a partire da un processo di verità, è preso in un insieme generico (per sommi capi: che sfugge a ogni classificazione stabilita)» BADIOU (2018, 35).

⁷ Per approfondimenti v. SOFIA (2013).

⁸ Brevemente: il fenomeno del *reenactment* vede le sue radici nel pensiero del filosofo Robin George Collingwood (1889–1943). Il *Reenactment* è letteralmente la rimessa in azione di qualcosa di già avvenuto con

Rievocazione, *reenactement*, è un termine che ha beneficiato di una accresciuta circolazione nell'ambito artistico, teatrale e performativo sul finire del ventesimo secolo e l'inizio del ventunesimo. Nelle arti performative, la pratica di reinscenare o replicare un evento trascorso, un'opera d'arte o un'azione è esplosa di pari passo al fiorire delle rievocazioni storiche e dello *story telling* nei vari musei, nei parchi a tema e nelle società di conservazione dei beni culturali. In più di qualche modo la rievocazione è divenuta la branca più nota, basata sulla pratica di quella che è stata chiamata l'industria della memoria accademica del ventesimo secolo. Nel tempo sincopato della rievocazione, dove l'adesso e l'allora si enfatizzano a vicenda, i rievocatori delle arti e della guerra si trovano a mettere in relazione e/o a dare battaglia a un tempo altro e provano a trasferire quello stesso tempo – quel momento precedente – a portata di mano del presente. C'è un risveglio citazionale del prima, del durante e del dopo di ogni azione che prende luogo in qualità di re-azione: gli effetti artefatti e quelli collaterali delle arti e degli eventi che si pongono in relazione all'origine e agli originali (Schneider 2011, 2-3).

La partecipazione dello spettatore di *The Repetition* si lega strettamente a una particolare forma di disinvestimento di sé vicino allo stato ipnotico in cui il corpo dell'attore non viene meramente esperito come oggetto materiale, ma come qualcosa di vitale, come qualcosa di analogo all'esperienza che abbiamo del nostro corpo in azione (cf. Cappelletto 2009, 51). Come afferma il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, nella sua opera sulla fenomenologia della percezione (1980, 295), è come se le intenzioni dell'altro abitassero il nostro corpo e le nostre il suo.

Allora si potrebbe affermare che lo spettatore diviene il carnefice? Sarebbe semplice rispondere con un assenso o un diniego sicuri, in realtà il fenomeno della fruizione andrebbe considerato da un altro punto di vista, quello neuroetico⁹. Neologismo apparso negli anni Novanta si riferisce alla disciplina scientifica interessata alla *morale prima della morale*, l'ambito di sensibilità morale che inizia a manifestarsi nella vita organica e che risponde a esigenze specifiche dell'organismo nel rapporto con l'ambiente, un processo di reazione morale spontanea, automatica e non meditata. Svincolando lo spettatore da un presunto dovere morale o meglio, da un giudizio morale valutato corretto o meno, studi recenti di *brain imaging* hanno infatti constatato che il cervello risponde in diversi modi alla visione di un'azione, e tanto più un atto è riconosciuto come impersonale tanto più il processo di giudizio necessita un tempo di elaborazione (v. Farah 2004, 421-425). Lo spettatore non riuscirebbe dinanzi a un'azione così crudele e irruenta come quella del pestaggio animalesco subito dal protagonista Ihsane

una specifica strategia di appropriazione che implica una nuova interpretazione e ricontestualizzazione, e costituisce una pratica molto in uso nell'arte e nella performance contemporanee. Si rimanda nella vasta bibliografia sul tema agli studi effettuati nel campo artistico di CARONIA – JANSÁ – QUARANTA (2014); BLACKSON (2007); BURT (2003, 34-41).

⁹ Tra i vari studi in merito si rimanda a CERRONI – RUFO (2009).

Jarfi a porsi allo stesso livello dell'*altro* visto in scena, come normalmente avviene, e vive, secondo un meccanismo di autodifesa, con distacco emotivo ciò che viene rappresentato.

Il regista svizzero vuole, usando questa crudeltà non gratuita, che l'attenzione converga sul contenuto e non sulla forma, tant'è che il palco è buio e per tutta la durata dello spettacolo le rare luci, per lo più dai toni gialli e bianchi, illuminano come fari un personaggio o solo uno spazio specifico (Marsilio 2018).

Rau mostra come un'azione ripetuta ancora e ancora e ancora (*re-enactement*), per quanto frammentata o parziale o incompleta, detiene una sorta di potere di permanenza – persiste attraverso il tempo – e anche, in un certo senso, si pone come tipo di documento incarnato del proprio stesso ricorrere. Un atto dal vivo e reiterativo, come quello di un dito che indica “guarda là” o “è successo lì” o “prenderà luogo lì”, si proietta sia all'indietro (come agente di ripetizione) che in avanti (potendo di nuovo essere inscenato) nel tempo (v. Schneider 2011, 126).

Ponendo la domanda se vi sia un limite di rappresentabilità, di lecito o illecito teatrale, Rau riporta in quest'opera teatrale le tre dimensioni capitali di processo di verità: la scelta di un evento, la fedeltà nel riportarlo – con un'investigazione ininterrotta della situazione – e la decostruzione del concetto di verità propriamente detta, quella verità che forza i saperi creando una rottura. Così cerca di tracciare i lineamenti di una teatralità “nuovamente-realistica” fondata sull'assunto che solo la duplicazione, l'imitazione o la ripetizione oggettiva degli eventi possa essere chiave di accesso alla nuda realtà. Una verità alla quale si approccia con l'accezione data da Kierkegaard¹⁰ e cioè “declinata al singolare” in modo paradossale. La verità che vale per il singolo non è soltanto qualcosa di soggettivo, perché altrimenti non sarebbe più la verità, è diversa dalla verità per l'altro ma continua a essere qualcosa a cui conferisco una validità universale. Non nel senso che si possa oggettivamente dimostrare che è quella la verità, ma nel senso che la posso rendere oggetto di comunicazione (cf. Pareyson 1988, 122).

Nella comunicazione teatrale, per restare nello specifico, lo spettatore vive un processo esperienziale inizialmente in modo passivo e preconcio e solo in un secondo momento l'individuo/spettatore utilizza invece un processo razionale per assimilare l'esperienza fatta in un sistema unitario e coerente, avvalendosi di un processo logico più consapevole¹¹.

Occorre aggiungere che durante la fruizione di uno spettacolo come quello scelto per la

¹⁰ Lo spettacolo ha, non a caso, lo stesso titolo di uno dei più noti libri di Soren Kierkegaard dove la questione centrale è quella di “volere la ripresa”; v. SASSE (2018, 166-170).

¹¹ Nella teoria dell'intelligenza chiamata *Cognitive Experiential Self Theory*, lo psicologo americano Seymour Epstein ha distinto due forme di esperienza personale nell'uomo, una facente capo al sistema esperienziale e una a quello razionale; v. EPSTEIN (2010).

presente analisi si genera ciò che il sociologo francese Luc Boltanski definisce una topica estetica¹². Il concetto di teatro viene usato, metaforicamente, come strumento di un rapporto critico nei confronti della società e, nell'attuazione di una "politica della pietà", si richiede sia un distacco, un non-impegno preliminare, un'imparzialità, sia un investimento emotivo e sentimentale, necessario per condurre lo spettatore all'azione, al cambiamento. La topica estetica di Boltanski è costruita sull'abbattimento delle due topiche chiave legate al fenomeno teatrale, quelle della denuncia – ovvero dell'indignazione – e del sentimento – cioè della commozione. Mentre nella topica della denuncia l'attenzione dello spettatore non si sofferma sull'infelice, che suscita pietà, ma sul persecutore, che provoca indignazione, la topica estetica non considera la sofferenza dell'infelice né come ingiusta né come commovente, bensì come sublime: è un momento di sintesi tra estetico ed etico. Lo spettatore non resta indifferente né trae dallo spettacolo un piacere solitario: l'indignazione lo renderebbe un persecutore a sua volta, mentre la commozione gli darebbe godimento egoistico.

Il teatro di Milo Rau mira quindi a educare non solo la mente ma anche i sensi, soprattutto del senso di umanità come risultato della relazione tra orrore e attrazione a cui si legano sensibilità e intelligenza tenendo sempre ben a mente che la sofferenza, e il piacere, possono coinvolgere sentimenti di vergogna e pudore senza necessariamente definire chi li prova un essere moralista, essendo espressione immediata e non sedimentata di una formazione di giudizio e dello sviluppo di un gusto.

In conclusione, si vuole tornare alla domanda di partenza: come rendere allora sopportabile, e accettabile, la presentazione del Male senza veli, dopo questa ricostruzione varia – sebbene non esaustiva – del fenomeno estetico e in parte sociale di coinvolgimento spettatoriale, salvando il più possibile l'elemento realistico del fatto rappresentato? Rau cerca di farlo utilizzando non una resa scenica tradizionale ma un teatro multimediale, tenendo ben a mente che i media sono un dispositivo¹³, e la telecamera – utilizzata in scena – è costitutivamente anche un elemento di controllo, di manipolazione, sorveglianza; un elemento "reticolare, pervasivo, diffuso, inoggettivabile, che produce processi di soggettivazione e insieme di desoggettivazione" (Diodato 2016, 31). I media confermano di essere il luogo dell'esperienza e la rappresentazione, o più propriamente l'operazione, diventa uno spazio mediatico, "riattualizzando" l'originario significato di *medium* come *spazio pubblico*: luogo di mezzo in quanto luogo di incontro. Non si tratta però di uno spazio prodotto dai processi di digitalizzazione del tipo di quelli a cui siamo ormai abituati, in cui la presenza mediatica coincide con l'assenza di contatto fisico, con la tele-visione, bensì di un luogo-opera che è ambiente sensibile, massimamente corporeo e insieme inestricabilmente mentale" (*ibid.*).

¹² Il termine topica viene usato nel senso della retorica antica, rapportato a una dimensione argomentativa e una affettiva, v. BOLTANSKI (2000, 52-53).

¹³ Sulla nozione di dispositivo v. FOUCAULT (2001, 298-329).

Se il fantasma sociale, prodotto dell'appropriazione e radicalizzazione del fatto reale ricollocato in un contesto che possa renderlo aperto e accessibile, avviene ai giorni nostri attraverso l'utilizzo dei nuovi media, Rau decide di accostare, e a volte sovrapporre, l'evento teatrale dal vivo al rimando al reale e la riproduzione filmica, in diretta o registrata. Sul palcoscenico si ricostruisce una realtà scenica del tutto speculare a quella quotidiana dove non è vero ciò che è ma lo è ciò a cui si rimanda e ciò che potrebbe succedere (cf. Ponte di Pino – Alonzo 2019).

Grazie ai neuroni specchio l'*altro* che lo spettatore vede in scena diventa come la sua personalità rappresentata e modificata attraverso l'apparenza esteriore e le espressioni vitali percepibili: è il suo Io modificato. «L'uomo al di fuori di me, del quale ho coscienza, è un raddoppiamento e al tempo stesso una modificazione di me stesso» (Accornero 2009, 45). Se nella vita quotidiana un altro soggetto è intellegibile pur mantenendo la propria alterità, a teatro si instaura un meccanismo di intersoggettività più complessa (come detto) poiché si entra in contatto con un uomo che ne impersona un altro.

Come afferma lo psicologo sociale George Herbert Mead, l'unica possibilità che abbiamo per acquisire una prospettiva auto-oggettivante consiste nell'assumere la prospettiva degli altri, come guardando la propria immagine riflessa in uno specchio (v. Mead 2010, 296). «Attraverso la comunicazione intersoggettiva, le conseguenze osservabili prodotte sugli altri [...] contribuiscono alla costruzione della nostra identità personale» (Gallese 2006, 320). In questo spettacolo è quindi sapientemente utilizzato un mix di linguaggi, tecnologici e non, atto a stimolare una modalità percettiva nuova, contemporanea, connotata da un automatico distacco sensoriale (v. Houellebecq 2015) o, per meglio dire, da un deficit percettivo (v. Damasio 2008, 35-39).

Rau sceglie di utilizzare una fedele, diretta e cruda rievocazione storica degli eventi – *historical reenactement* – adottando uno stile di surrealismo applicato al reale, perché in fondo il teatro, come afferma nel suo libro-manifesto *Réalism Global*, è comunemente inteso come una restituzione concreta alla semplice lezione aristotelica in cui si afferma che tutto ciò che si considera reale non è nient'altro che una convenzione sociale. Ma per il regista svizzero “mettere in scena” significa invece non soltanto sciogliere la realtà in modo analitico, e a volte ironico, ma farla apparire in tutte le sue conseguenze, per mostrarla in azione (v. Rau 2018, 157-158).

In fondo potremmo anche concludere che *The Repetition* non è nient'altro che una tragedia in cinque atti, che presenta un dramma contemporaneo, e che suscitando domande, non risposte o giudizi, termina con un epilogo emblematico in cui a un attore viene chiesto il senso del teatro e per rispondere sale in piedi su una sedia, sopra cui oscilla una corda e un cappio. Dichiarata al pubblico che metterà il cappio intorno al collo, farà cadere la sedia e la

gravità farà il resto; resisterà una ventina di secondi, finché qualcuno non si alzerà dalla sua poltrona per salvarlo.

Ester Fuoco

ester.fuoco@edu.unige.it

Università degli Studi di Genova

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ACCORNERO 2006

M. Accornero, *Emozione e illusione*, in M. Mazzocut-Mis – G. Mormino (a cura di), *La via dell'emozione*, Atti del convegno (Milano, 5 maggio 2005), Milano, 22-35.

ACCORNERO 2009

M. Accornero (a cura di), *Movimento, percezione ed empatia*, Milano.

BADIOU 2006

A. Badiou, *L'etica. Saggio sulla coscienza del male*, Napoli.

BADIOU 2018²

A. Badiou, *L'essere e l'evento* (1988), Milano.

BANDETTINI 2019

A. Bandettini, *Milo Rau al Piccolo con la banalità del Male*, <http://bandettini.blogautore.repubblica.it/2019/05/05/milo-rau-al-piccolo-con-la-banalita-del-male/>, consultato il 10 ottobre 2019.

BLACKSON 2007

R. Blackson, *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, «Art Journal» LXVI 1 28-40.

BOLTANSKI 2000

L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, trad. it. Milano (Paris 1993).

BURT 2003

R. Burt, *Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical References*, «Recent European Dance Performances» V 2 34-41.

CALVO-MERINO ET AL. 2005

B. Calvo-Merino et al., *Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI with Experts Dancers*, «Cerebral Cortex» XV 1243-1249.

CAPPELLETTO 2009

C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Roma-Bari.

CARONIA – JANSA – QUARANTA 2014

A. Caronia – J. Jansa – D. Quaranta (a cura di), *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Brescia.

CERRONI – RUFO 2009

A. Cerroni – F. Rufo (a cura di), *Neuroetica. Tra neuroscienze, etica e società*, Torino.

DAMASIO 2008

A. Damasio, *L'errore di Cartesio*, Milano.

DESDERI – MATTEUCCI 2007

F. Desideri – G. Matteucci (a cura di), *Estetica della percezione*, Firenze.

DIODATO 2016

R. Diodato *Politiccizzazione dell'arte*, «Rivista di estetica» 63 29-35

EPSTEIN 2010

S. Epstein, *Cognitive-Experiential Theory: An Integrative Theory of Personality*, London.

FARAH 2004

M.J. Farah *et al.*, *Neurocognitive enhancement: What can we do? What should we do?*, «Nature Reviews Neuroscience» V 421-425.

FOUCAULT 2001²

M. Foucault, *Le jeu de Michel Foucault* (1977), in Id., *Dits et écrits II*, Paris, 298-329.

GALLESE 2006

V. Gallese, *Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività*, in M. Cappuccio (a cura di), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Milano, 276-317.

GALLESE 2019

V. Gallese, *A Bodily Take on Aesthetics: Performativity and Embodied Simulation*, in A. Pen-
nisi – A. Falzone, *The Extended Theory of Cognitive Creativity. Perspectives in Pragmatics,
Philosophy & Psychology*, Berlin, 321-343.

GAZZOLA – KEYSERS 2009

V. Gazzola – C. Keysers, *The Observation and Execution of Actions Share Motor and Soma-
tosensory Voxels in all Tested Subjects: Single-Subject Analyses of Unsmoothed fMRI Data*,
«Cereb Cortex», XIX 6 1239-1255.

GEERTZ 1987

C. Geertz, *Interpretazione di culture*, trad. it Bologna (New York 1973).

GREGORI 2019

M. G. Gregori, Recensione a *The Repetition. Histoire(s) du theatre (I)*, [http://www.deltea-
tro.it/2019/05/11/the-repetition-histoires-du-theatre-i/](http://www.delteatro.it/2019/05/11/the-repetition-histoires-du-theatre-i/), consultato il 20 ottobre 2019.

HATFIELD *et al.* 2011

E. Hatfield – R.L. Rapson – Y.L. Le, *Emotional Contagion and Empathy*, in J. Decety –
W. Ickes (eds.), *The Social Neu-roscience of Empathy*, Boston, 19-30.

HOUELLEBECQ 2015

M. Houellebecq, *Particelle elementari*, Milano.

HUSSERL 1976²

E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1950) trad. it.
Milano (Halle 1913).

MARSILIO 2018

G. Marsilio, *Il 'teatro reale' di Milo Rau: equilibrio sottile tra realtà e finzione*, [https://paneac-
quaculture.net/2018/11/26/il-teatro-reale-di-milo-rau-equilibrio-sottile-tra-realta-e-fin-
zione/](https://paneacquaculture.net/2018/11/26/il-teatro-reale-di-milo-rau-equilibrio-sottile-tra-realta-e-fin-
zione/), consultato il 20 ottobre 2019.

MAZZARELLA 2014

A. Mazzarella, *Il Male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino.

MEE 2015

E. B. Mee, *The neuroscience of spectatorship*, «Reti, saperi, linguaggi» II 257-280.MERLEAU-PONTY 1980²M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Milano.

METZIBGER 2014

T. Metzinger, *Coscienza e fenomenologia del sé*, Torino.

PAREYSON 1988

L. Pareyson, *Kierkegaard e Pascal*, Milano.

PONTE DI PINO – ALONZO 2019

O. Ponte di Pino – G. Alonzo, *Milo Rau per principianti*, <http://www.ateatro.it/webzine/2019/05/07/duettocritico-milo-rau-per-principianti/>, consultato il 10 ottobre 2019.

RAU 2018

M. Rau, *Réalisme Global*, Gent.

RIZZOLATTI – SINIGAGLIA 2006

G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano.

SASSE 2018

S. Sasse, *Le réel du simulacrum*, Intervista a Milo Rau in M. Rau, *Réalisme Global*, Gent, 166-176.

SCHNEIDER 2011

R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London.

SOFIA 2013

G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma.

WICKER 2003

B. Wicker et al., *Both of Us Disgusted in My Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust*, «Neuron» XL 655-664.

ZACCHEO 2018

T. Zaccheo, *La Reprise. Milo Rau tra messa in scena e autenticità*, <http://www.klpteatro.it/la-reprise-histoire-du-theatre-milo-rau-recensione>, consultato il 20 ottobre 2019.