

Orestes in Mosul. Milo Rau tra drammaturgia e movimento

Date : 30 Settembre 2019



Brecht, gli studi post-coloniali, il **Marx** inesauribile dei movimenti reali dell'imperialismo, e quello filtrato attraverso **Barthes** e **Althusser**, fino all'estetica e alla poetica «camp» del **Lynch** di "Twin Peaks": se c'è un autore arduo, che non può essere liquidato con una recensione di "taglia" web, questo è **Milo Rau**. Non solo perché tutti ne hanno scritto e tutti lo amano, ma anche perché arriva in scena a Roma, per esempio, sostenuto dal corteggio di un'ampia armatura teorica, riassunta in "Realismo globale", libretto edito dalla splendida **Cue Press** in cui, attraverso piccoli saggi, interviste e manifesti, si approfondiscono le riflessioni che sorreggono il lavoro dell'artista svizzero. E tutto contribuisce non solo a parole ma fattivamente, come un continuo serbatoio teorico, alla strutturazione anche di questo "Orestes in Mosul", in prima italiana all'Argentina per [Romaeuropa Festival](#).

Il lavoro, che si avvale della drammaturgia di **Stefan Bläske**, si basa sulle riprese della trasposizione eschilea nella città irachena di Mosul, fra le più colpite dalla guerra contro l'Isis, proprio tra le rovine degli edifici sventrati dalle battaglie. Qui, con attori europei e iracheni, anche non professionisti, e in una zona ancora percorsa da una tesa crisi fra gruppi armati diversi, Milo Rau asseconda molti dei punti previsti nel suo *Manifesto di Gent*, il decalogo che ha segnato il suo esordio come direttore del **NTGent Stadttheater** nel maggio 2018. Lo stesso testo d'origine è mantenuto solo in parte – non più del 20% imponeva il Manifesto.

In questa complessità accontentiamoci di rilevare due punti che emergono dallo spettacolo. Il primo riguarda la modalità di accesso e di fruizione, il secondo il carattere dinamico del teatro di Rau.

Il modo in cui le tre tragedie eschilee sono trasportate nella martoriata Mosul, la Ninive immortale (e sempre morente, come Roma), e poi ribaltate sul palco che fu del Barbiere rossiniano, appare allo spettatore come un'operazione sartoriale: la cucitura della fodera di una trapunta, che aderisce all'originale per punti, e che tra un punto e l'altro contiene il materiale nuovo. Tali punti sono le persone e i luoghi, i quali comunicano con la vita e con la tragedia eschilea, contemporaneamente.

Qualche esempio: la giovane Ifigenia, destinata a essere sacrificata dal padre Agamennone sull'altare della guerra, è una ragazza che ha assistito e rischiato in prima persona la brutale esecuzione da parte dei miliziani Isis; Cassandra, la profetessa mai creduta, riportata ad Argo come schiava da Troia, arriva effettivamente a Mosul come straniera, figlia di genitori emigrati; la reggia argolide, da cui sono trascinati fuori Clitemnestra ed Egisto, è un villaggio turistico per stranieri ricchi, miracolosamente risparmiato dalla distruzione, ma alle cui porte i miliziani bussavano e facevano strage di chi gli avesse aperto, così come accade all'infame coppia. E via di seguito, con decine di questi punti di contatto che assicurano la tenuta dell'operazione, e che le danno senso.

Ma se la trama tragica, nei suoi personaggi e ambientazioni, si specchia nella vita reale degli attori che la raddoppiano nell'oggi, qui occorre fare i conti con un ulteriore raddoppiamento, che è quello della pratica della messinscena.

Le scene girate a Mosul, e proiettate sullo schermo del fondo, hanno un doppio in scena, sono cioè spesso ripetute dagli attori *live* sulle assi del palcoscenico. Ed è in questa seconda rimessa in vita, la quale adombra in modo peculiare la pratica comune al Rau del *re-enactment*, che sembra stare la chiave di quel «senza coinvolgimento non c'è smascheramento» dichiarata in un'intervista presente nel volumetto, cioè la richiesta post-brechtiana di un'adesione critica a ciò che avviene in scena, da scatenarsi però con un diverso tipo di partecipazione, che sia a metà strada tra l'analisi distaccata e la cieca partecipazione drammatica.

A tal scopo, questo raddoppiare in scena le azioni filmate presenta sempre un minimo scarto rispetto a quanto avviene sullo schermo. Un'entrata ritardata di un attore lascia spiazzati perché lo si attende per qualche secondo in più, inutilmente, sulla scena. Una ricostruzione quasi ridicolmente miniaturizzata, come quella del ristorante in cui è ambientato e riscritto il Terzo Episodio dell'«Agamennone», e che compone la scena fissa di tutto il lavoro, sa di un **Lepage** esatto, ma al microscopio: perfetto e clamorosamente falsificante. E ancora: un'inquadratura che (per forza di cose) strania lo sguardo sull'assassinio della coppia di usurpatori, che noi in platea guardiamo frontalmente e che nello schermo si solleva in un'inquadratura dall'alto; l'imperfetta sovrapposizione delle battute tra film e recitazione *live*, tutto lascia dischiuso quello spiraglio necessario a una considerazione viva e vera dell'evento doppiamente, quadruplicemente rappresentato, perché risvegliano con scossoni quasi fisici il senso critico, impediscono l'abbandono.

Passando al secondo punto, il carattere dinamico del teatro di Rau, bisogna ammettere che l'eterogeneità della rappresentazione (non mancano momenti di narrazione, cambi-costume a vista, nel segno della più classica tradizione "fredda" mitteleuropea), che comunica in uno

spettro amplissimo, permette anche di isolare, se si è disposti a una certa disinvoltura, i momenti più riusciti, e quelli meno, con un'operazione che può sapere di polverosa selettività crociana, ma che ci permette di vedere Rau oltre ciò che da Rau ci si aspetta.

Così, appare evidente come "Orestes in Mosul" sia più efficace laddove la parole (e le cose) corrono. A onta della sua architettura critica e analitica, il teatro del regista svizzero è un teatro comunicativo, nient'affatto filosofeggiante o pensoso. È pratico, materiale, fatto per il moto, per le velocità sostenute. Anzi, è tanto innervato di tesi esplicite, fornite anche dal generoso paratesto che accompagna le rappresentazioni, che ogni punto di stasi anziché sottolinearle rischia la frigidità.

La sezione "processuale", che costituiva l'intero corpo di "The Congo Tribunal", e che qui occupa il finale, ha lo scopo di mostrare la vicinanza dei cittadini ateniesi della tragedia a quelli di Mosul, ai quali viene domandato se gli appartenenti all'Isis meritino la pena capitale. Come quelli decidevano non di perdonare, e però di risparmiare Oreste e Pilade, qui i giovani iracheni mostrano di essere disponibili a evitare la pena di morte ai miliziani, pur di troncane la catena di violenza che stritola la loro terra.

Il giudizio si costituisce sullo schermo di una breve sequenza di interviste, a mezzobusto, dei 'giurati' iracheni, seguita da una votazione in cui nessuno alza la mano e che cinematograficamente si risolve in una didascalica carrellata.

Ecco: le tesi di Rau non sono per questo tipo di fruizione contemplativa, ma per un movimento che, con una scapricciata similitudine, potremmo definire dialettico. L'uccisione di Clitemnestra ed Egisto, ad esempio, sdoppiata come si diceva e insieme tradotta in battute violente, supera in efficacia quella, immobile, di Ifigenia. Quest'ultima richiama ostinatamente, e ottiene, il plauso del pubblico, caricato da riprese documentarie (ancora paratesto) in cui si mostra la sofferenza che l'interpretazione è costata alla giovane attrice, ma è oggettivamente meno forte dell'idea che l'ha generata.

Ancora: l'allusione frequente ai dolori alle gambe, alla schiena, che punteggia il ruolo di Oreste, un dolore inspiegabile e continuo, che nemmeno un'operazione chirurgica riesce a correggere, vince in profondità sull'insistito tema del bacio omoerotico previsto per lui e Pilade, e oggetto di rischio personale per gli attori nel contesto iracheno – tema centrale, questo, per Rau, il rischio personale degli interpreti, ma qui assai meno inserito nel corpo del testo rispetto, per esempio, al solito "The Congo Tribunal", in cui i protagonisti hanno pagato personalmente la partecipazione al tribunale.

Infine, ogni panoramica sulla Mosul devastata, ogni autobiografia narrata come materia viva ma non per questo sfuggente, che vola sul palco con rapide ali, ogni scatto di moto rinsalda - assai più di una dichiarazione - quel legame fra palco e reale, centrale nell'opera di un autore che dichiara: «Non si tratta più soltanto di rappresentare il modo. Si tratta di cambiarlo. L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa».

Orestes in Mosul

Con: Duraid Abbas Ghaieb; Susana AbdulMajid; Elsie de Brauw; Risto Kübar; Johan Leysen; Bert Luppès; Marijke Pinoy

In video

Attori: Baraa Ali, Khitam Idress, Khalid Rawi

Musicisti: Suleik Salim Al-Khabbaz, Saif Al-Taee, Firas Atracchi, Nabeel Atracchi, Zaidun Haitham, Rabee Nameer

Coro: Ahmed Abdul, Razzaq Hussein, Hatal Al-Hianey, Younis Anad Gabori, Mustafa Dargham, Abdallah Nawfal, Mohamed Saalim, Rayan Shihab Ahmed, Hassan Taha

Testo: Milo Rau & ensemble

Basato su: Orestea di Eschilo

Regia: Milo Rau

Drammaturgia: Stefan Bläske

Scena: ruimtevaarders

Costumi: An De Mol

Light design: Dennis Diels

Film: Moritz von Dungern, Daniel Demoustier

Montaggio del Film: Joris Vertenten

Arrangiamento musicale e composizione: Saskia Venegas Aernouts

Assistente alla regia: Katelijne Laevens

Direttore di produzione: Noemi Suarez Sanchez

Direttore di palco: Marijn Vlaeminck

Produzione tecnica: Oliver Houttekiet

Suono: Dimitri Devos

Tecnico video: Stijn Pauwels

Tecnico luci: Dennis Diels, Geert de Rodder

Tecnico di scena: Jeroen Vanhoutte

Vestiario: Nancy Colman, Micheline D'hertoge

Assistente alla drammaturgia: Eline Banken

Secondo assistente alla regia: Bo Alfaro Decreton

Drammaturgia interna: Liam Rees

Creazione sottotitoli: Eline Banken

Scorrimento sottotitoli: Katelijne Laevens, Noemi Suarez Sanchez

Musiche

Roland Orzabal: Mad World

Suleik Salim Al-Khabbaz & Harif Ma'ad: Ala Adhafi

Grazie a: Ali Yousif Al-Baroodi, Karwan Bazeen, Freddy Decreus, Anne-Christine Duhn, Salih Elias, Joke Emmers, Diana Faisal, Major general Najim Al-Jabouri, Yasameen Al-Jafari, Quassim Khidir, Thomas Kössler, Tom Lanoye, Stella Martany, Rabee Nameer, Zeinab Al-Naser, Anneleen Ophoff, Sardar M.A. Saeed, Mohamad Al-Saffar, Rebaa Sahadi, Armin Smailovic, Mays Tark Algayyar, Rudi Vranckx, Karim Wasfi, General Muqdad Zanel e l'intero team di NTGent, Goethe Institute Erbil, Al Hadbaa Hotel Mosul, Nineveh Operations Command, Management of the Fine Arts Institute for Boys in Mosul, General directorate of the Ministry of Education of Nineveh, The Soprano Centre for Arts in Mosul, Qantara Cultural Café Mosul

Co-produzione: Tandem Arras Douai

Con il supporto di: Belgian Tax Shelter e Romaeuropa Festival

Una produzione di NTGent & Schauspielhaus Bochum © 2019
Con il supporto del Flemish government and the City of Ghent.
Questa performance è stata realizzata con il supporto del Belgian Tax Shelter

durata: 1h 40'

applausi del pubblico: 2' 30"

Visto a Roma, Teatro Argentina, il 24 settembre 2019

Prima nazionale

