

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Appunti per un'Antigone in Amazzonia

Notes for an Antigone in the Amazon

MIMMA VALENTINO

ABSTRACT

Negli ultimi due decenni Milo Rau ha viaggiato per il mondo, denunciando crimini e genocidi attraverso i suoi lavori; si è soffermato "sul trattamento multimediale dei conflitti storici" anche attraverso le tragedie greche. Questo saggio analizza *Antigone in the Amazon*, una produzione in cui il mito antico incontra l'attivismo. Assieme ad attori brasiliani ed europei, musicisti e attivisti indigeni, Rau racconta la tragedia classica attraverso la vicenda del MST, un movimento di lavoratori che combatte per difendere l'Amazzonia. Tra sequenze filmate e azione dal vivo, eventi reali della storia brasiliana vengono ri-messi-in-azione sulla scena.

Over the last two decades, Milo Rau traveled around the world, working to denounce crimes and genocides through his works. He focused "on the multimedia treatment of historical and socio-political conflicts" through Greek tragedies as well. This essay examines in particular *Antigone in the Amazon*, a production where ancient myth meets modern-day activism. In collaboration with Brazilian and European actors, musicians, indigenous activists, Rau retells Sofocles' tragedy through the story of MST, a Brazilian workers' movement fighting against destruction of the Amazon rainforest. Through the usage and intermingling of filmed passages and live sequences, real events of Brazilian History are reenacted and find a new ("real") life on stage.

PAROLE CHIAVE: *Antigone, ri-messa-in-azione, Realismo globale*

KEYWORDS: *Antigone, Re-enactment, Global realism*

AUTORE

Mimma Valentino è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Napoli "l'Orientale". È autrice dei volumi *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985* (Titivillus, 2015), *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne* (Terre Blu, 2023). Ha scritto saggi per le riviste «Culture teatrali», «Acting Archives Review», «Arabeschi». Attualmente è coordinatrice responsabile del progetto di ricerca "Archivi del Nuovo Teatro Italiano. Ricerca documentaria, catalogazione ed organizzazione scientifica" (diretto dal Prof. Mango) e redattrice della rivista «Acting Archives Review».
mimma.valentino@unior.it

Un'officina militante

Trial vs tribunal, processo vs tribunale: sono termini che spesso ricorrono nei titoli dei lavori di Milo Rau, quasi a sottolineare il valore di agorà che l'artista conferisce al teatro. Un'agorà intesa come luogo di dibattito e discussione su temi caldi e attuali; ma anche un teatro concepito come «a place where you can do things in the moment»,¹ condividendo con una comunità di ascoltatori una storia ricostruita grazie alla creazione collettiva di un composito gruppo di lavoro.

Attivista militante da sempre interessato alle questioni politiche e sociali,² Milo Rau considera l'arte scenica anzitutto come «a way to re-enact History into the present»:³ tragedie umanitarie, crimini di guerra, genocidi possono essere indagati e «ri-messi-in-azione»⁴ in quella dimensione assembleare, di “community”, che il medium teatrale è in grado di garantire. In quest'ottica il regista svizzero crea continue interferenze tra passato e presente, tra antico e moderno, giocando sulla dialettica tra palco teatrale e schermo televisivo, immagini filmate e azione dal vivo.

¹ L. MANGO, *Tribunal is Another Word for Tragedy, interview with Milo RAU*, in «European Journal of Theatre and Performance», 1, 2019, <https://journal.eastap.com/2019/01/25/tribunal-is-another-word-for-tragedy/> (url consultato il 6/04/2024).

² Dopo aver lasciato Berna, la sua città natale, Milo Rau si trasferisce a Berlino per studiare Sociologia, Letteratura tedesca e romanza. Inizialmente si dedica al giornalismo, alla saggistica e al cinema per poi avvicinarsi al teatro in qualità di regista e leader dell'International Institute of Political Murder. Concepito come un progetto multidisciplinare e multimediale, l'IIPM dal 2007 a oggi si è occupato di produzioni teatrali e filmiche, pubblicazioni di libri e organizzazione di conferenze su conflitti socio-politici o eventi storici spesso altamente traumatici. Dal 2018 al 2024 Rau ha inoltre diretto il NTGent, il teatro della cittadina belga di Gent; attualmente è responsabile del Wiener Festwochen.

³ L. MANGO, *Form and politics: an introduction to the theatre of Milo Rau*, in «European Journal of Theatre and Performance», 1, 2019, <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/> (url consultato il 3/04/2024).

⁴ Cfr. D. SACCO, *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione*, in «Materiali di Estetica», a. IV, n. 1, 2017, pp. 340-351 e R. FERRARESI, *Il re-enactment nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre*, in C. Lietti, C. Rovida (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, in «Stratagemmi. Prospettive teatrali», n. 40, 2019, pp. 31-44. A proposito dell'utilizzo del concetto di re-enactment in ambito teatrológico si rimanda a R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011. Un interessante approfondimento su re-enactment di natura artistico-performativa e, in particolare, coreutica, è offerto da A. LEPECKI, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», 42, 2, pp. 28-48; il saggio è stato tradotto da Alessandro Pontremoli che suggerisce anche una prima ipotesi di resa critica del termine in italiano (A. LEPECKI, *Il corpo come archivio, volontà di rimettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. it. di A. Pontremoli, in «Mimesis Journal – Scritture della performance», 5, 1, 2016, 30-52). In generale, sul fenomeno del re-enactment si veda principalmente: R. BLACKSON, *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, in «Art Journal», 66, 1, 2007, pp. 28-40; V. AGNEW, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, in «Rethinking History», 11, 3, 2007, pp. 299-312; A. JONES, A. HEATHFIELD (eds), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol-Chicago 2012; M. CARLSON, *Living History, Re-enactment*, in *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, ed. by B. Reynolds, Palgrave Macmillan education, London-New York 2014, pp. 84-90.

Come emerge anche dalle dichiarazioni programmatiche contenute in *Realismo globale* e nel *Manifesto di Gent* (pubblicato all'interno dello stesso volume),⁵ Rau cerca di coniugare teatro e attivismo, portando in scena accadimenti storici o urgenze politiche contemporanee attraverso un complesso congegno multimediale in cui si assiste al dialogo tra parola drammatica – sempre pronunciata almeno in due lingue differenti –, silenzio e orizzonte musicale, ma anche al costante sdoppiamento tra luoghi agiti nell'*hic et nunc* della rappresentazione e spazi riprodotti in video, presenza degli attori e corpi immateriali.

Attraverso un'elaborata macchina scenica il leader dell'IIPM dà così voce e corpo alla sua idea di un'arte "realista", in grado di intervenire «negli ingranaggi del mondo, negli ingranaggi della Storia»;⁶ accadimenti più o meno vicini nel tempo vengono riproposti nel contesto della messa in scena grazie a un'operazione artistica che non si limita a produrre una mera ripetizione del fatto in quanto tale, suggerendo piuttosto un'apertura di senso, che chiama in causa lo spettatore.

«L'obiettivo – chiarisce lo stesso Rau – non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa».⁷ Il teatro diventa, dunque, il luogo in cui affrontare – non imitare o replicare secondo un principio mimetico – un evento storico attraverso un processo creativo reale e, al contempo, artificiale. In quest'ottica, la riflessione su episodi effettivamente accaduti procede di pari passo con la riflessione sul linguaggio da adottare per dare a questi stessi accadimenti una seconda vita sulla scena;⁸ a prescindere dai temi e dai formati scelti di volta in volta,⁹ in tutti i lavori di Rau la questione del realismo ha infatti implicazioni tanto di carattere storico-politico quanto di natura estetica e grammaticale. Ecco, dunque, che la "citazione" di una vicenda reale si traduce sulle tavole del palcoscenico e grazie alle riprese video nell'elaborazione di un sistema linguistico giocato sulla decostruzione analitica della rappresentazione e sulla sua ricostruzione attraverso libere associazioni.

⁵ M. RAU, *Realismo globale*, a cura di S. Gussoni e F. Alberici, Cue Press, Imola 2019 (ed. or. *Globaler Realismus/Global Realismo*, NTGent & International Institute of Political Murder, s.l., s.a, <Berlin 2018>). Nel momento in cui assume la direzione artistica del NTGent, Rau condivide un manifesto in dieci punti, tradotto in *Realismo globale cit.*, pp. 104-105.

⁶ M. RAU, *Cos'è il Realismo globale?*, intervista a cura di R. Bossart, in ID., *Realismo globale cit.*, p. 35.

⁷ M. RAU, *Manifesto di Gent*, in ID., *Realismo globale cit.*, p. 105.

⁸ «Theatre is a way of storytelling, of re-enacting genocides, racial conflicts and human right abuses, and also a way to reflect, from a metalinguistic approach, on its grammar, on its structural status as a language», in L. MANGO, *Form and politics: an introduction to the theatre of Milo Rau cit.*

⁹ Milo Rau opera un costante sconfinamento di generi e linguaggi, sperimentando formati diversi (dal re-enactment al processo pubblico, dal teatro classico ai lavori di ispirazione sociologica).

Un simile approccio metodologico risponde anzitutto all'esigenza di «colmare l'enorme distanza che corre tra ciò che realmente accade e il modo in cui noi ne parliamo»;¹⁰ in tal senso Milo Rau afferma la necessità di un "Nuovo realismo" fondato sulla «dialettica laboriosa tra l'immaginazione e la comprensione, tra le idee e la loro trasposizione in qualcosa di concreto».¹¹

Che si tratti di un lavoro sul genocidio in Ruanda (*Hate Radio*, 2011) o di una trilogia sull'Europa (*The Civil Wars*, 2014, *The Dark Ages*, 2015, *Empire*, 2016), di un re-enactment sulle ultime ore dei coniugi Ceaușescu (*The Last Days of the Ceausecus*, 2009) o sul processo contro il collettivo punk delle Pussy Riot (*The Moscow Trials*, 2013), il regista svizzero crea dunque un costante cortocircuito tra realtà dell'esistenza e realtà della rappresentazione, ripensando il teatro come «il cuore di linguaggi differenti [...] che si intersecano senza arroganza, senza la pretesa di *affermare* il Vero, ma cercandolo senza sosta».¹²

Tra indagine iperrealista, analisi metalinguistica e pratica antagonista, l'azione scenica secondo Rau continua così a essere una concreta esperienza di condivisione «che non rinuncia al *pensiero*»¹³ ovvero «a political act, like the ancient Greek tragedy».¹⁴

«*Tribunal is another word for tragedy*»:¹⁵ *l'Antigone secondo Milo Rau*

«Per Milo Rau il processo è il momento pubblico in cui i conflitti etici e politici esplodono in tutta la loro violenza: un momento che segna spesso un passaggio epocale».¹⁶ È così nell'età contemporanea ed era così anche nella società e nella cultura antiche. Non a caso all'origine del teatro occidentale – pensiamo anzitutto a tragedie come *Edipo re* o alle *Eumenidi* – troviamo proprio un processo. Come osserva lo stesso regista,

¹⁰ M. RAU, *Cos'è il Realismo globale?* cit., p. 32.

¹¹ M. RAU, *Sono un postmoderno senza atteggiamento postmoderno*, intervista a cura di R. Bossart, in ID., *Realismo globale* cit., p. 16.

¹² M. MARTINELLI, E. MONTANARI, *Le finestre del cielo. Scritto per Milo Rau*, in M. RAU, *Realismo globale* cit., p. 9.

¹³ Ivi, p. 7.

¹⁴ L. MANGO, *Form and politics: an introduction to the theatre of Milo Rau* cit.

¹⁵ L. MANGO, *Tribunal is Another Word for Tragedy*, interview with Milo Rau cit.

¹⁶ M. FUSILLO, *L'Oresteia nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau*, in F. Citti, A. Iannucci, A. Ziosi (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, in «Lexis Supplementi | Supplements», n. 10, 2022, p. 237, <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-633-6/978-88-6969-633-6-ch-11.pdf> (url consultato il 20/05/2024).

tragedy, the birth of tragedy is a question about justice, it's about confronting two ways of thinking. If you take, for example, *Medea* or *Antigone* you have the confrontation, for example in *Antigone*, of a traditional way of living according to which you have to bury your brother, you have to state the rights of the family, of the tribe and on the other hand you have Creon and the modern state, where the family doesn't count anymore, the tribe doesn't count anymore and you have another law, a modern law. So tragedy and theatre, for me, is the moment when society explains to itself how people want to live, how they want to change their laws.¹⁷

Partendo da simili considerazioni nonché da studi e inclinazioni personali, Milo Rau decide di confrontarsi con i grandi classici del teatro greco e con le antiche narrazioni per riferirsi ora alla situazione siriano-irachena nel contesto della guerra contro l'IS (*Orestes in Mosul*, 2019) ora alla questione del caporalato nel Sud Italia (*The New Gospel*, 2019).

Antigone in the Amazon nasce, invece, dall'incontro e dalla collaborazione con il Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), che da quarant'anni si batte per difendere l'Amazzonia dallo sfruttamento capitalista e dallo scempio ecologico in atto. Nel 2019, in occasione delle repliche brasiliane de *La reprise*, osteggiate dalla destra di Bolsonaro, alcuni attivisti del Movimento avvicinano infatti Rau e la compagnia, proponendo loro un lavoro condiviso sulla vicenda dell'organizzazione.¹⁸ Il gruppo accoglie subito la sfida, individuando nell'*Antigone* di Sofocle un testo di riferimento:

Sarebbe difficile – dichiara il regista svizzero – trovare un'immagine più adatta a questa guerra culturale brasiliana, che sa anche di guerra civile, della tragedia bi-millennaria di Sofocle. Antigone è la storia del tiranno Creonte, che vuole mantenere il potere a tutti i costi, e di Antigone, che gli si oppone.¹⁹

Inizia così il travagliato processo produttivo di *Antigone in the Amazon*, avviato nel 2019 e arrivato a una definitiva conclusione nel 2023.

¹⁷ L. MANGO, *Tribunal is Another Word for Tragedy*, interview with Milo RAU cit.

¹⁸ In realtà, già nel 2018 Eva-Marie Bertschy, drammaturga del NTGent, aveva conosciuto alcuni funzionari dell'MST in occasione di un congresso.

¹⁹ A. PORCHEDDU, *Milo Rau: Coronavirus, liberalismo autoritario e l'insurrezione dei superflui*, in «Gli Stati Generali», 26 marzo 2020, <https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-coronavirus-liberalismo-autoritario-e-linsurrezione-dei-superflui/> (url consultato il 6/04/2024). Come scrive Laura Novelli, «La storia del movimento, il passato tragico della sua azione politica, l'energia dolente dei suoi combattenti, la figura, soprattutto, dell'attivista Kay Sara hanno innescato nella sensibilità artistica di Rau un immediato richiamo alla vicenda di Antigone», in *Il grido di Antigone contro la deforestazione: Milo Rau al Romaeuropa Festival*, in «PAC - Paneacquaculture», 19 ottobre 2023, <https://www.paneacquaculture.net/2023/10/19/il-grido-di-antigone-contro-la-deforestazione-milo-rau-al-romaeuropa-festival/> (url consultato il 20/04/2024).

Secondo una consolidata metodologia, la prima fase del lavoro viene dedicata alla ricerca sul campo: raccolta e studio meticoloso delle fonti, visita in loco, attraversamento dei luoghi fisici delle realtà coinvolte, interviste ai testimoni. Per Milo Rau queste lunghe sessioni di approfondimento non rispondono unicamente all'esigenza di rendere noti fatti atroci della nostra contemporaneità; come osserva Roberta Ferraresi,

a fianco ma anche oltre il versante dell'attivismo, dell'impegno politico, della testimonianza di una realtà lacerante nella sua indicibilità, lo scopo dei processi di ricerca soggiacenti ai suoi *re-enactment* è sempre la scrittura di un testo teatrale in senso stretto (con la costruzione dei personaggi, la tessitura dei dialoghi, la proiezione contestualizzante delle didascalie, ecc.).²⁰

Nel 2020 il gruppo si trasferisce quindi nella regione brasiliana del Parà dove, riprendendo la lezione di Pasolini – in particolare, il progetto *Appunti per un'Orestide africana* –,²¹ inizia la composizione drammaturgica e la costruzione scenica dello spettacolo, mettendo in relazione il dramma antico e la tragedia amazzonica, il sistema dei personaggi sofocleo e i “Trabalhadores” dell'MST.²² Secondo una pratica consueta, le prove si alternano alle riprese cinematografiche con un cast misto di professionisti e non professionisti che vede coinvolti membri storici del gruppo di Rau, attori locali, sindacalisti e contadini brasiliani.

La gestazione dell'*Antigone*, però, risulta piuttosto complessa; nel 2020 i lavori vengono interrotti dall'emergenza pandemica per poi riprendere gradualmente, prima da remoto e, successivamente, dal vivo. Parallelamente cambia la situazione politica in Brasile: le elezioni del 2022 decretano la vittoria di Lula, rendendo anacronistica una possibile identificazione tra il tiranno Creonte e l'ex presidente Bolsonaro. Il progetto subisce, infine, un'ulteriore evoluzione a seguito della rinuncia a

²⁰ R. FERRARESI, *Il re-enactment nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre* cit., p. 35.

²¹ Nel 1968 Pier Paolo Pasolini scrive il testo *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, in cui progetta di girare un film in cinque episodi ambientati rispettivamente in India, Africa Nera, Paesi Arabi, America del Sud, Ghetti negri degli Stati Uniti. Del progetto originario realizza *Appunti per un'Orestide africana*, in cui, riprendendo la trilogia eschilea e rintracciando alcune analogie con l'Africa moderna, «decide di raccontare attraverso il mito problemi antropologici contemporanei», in M. CHIACCHIARARELLI, *Appunti pasoliniani per un'Orestide africana*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa», vol. 26, n. 1, p. 53, file:///C:/Users/Utente/Downloads/ajol-file-journals_381_articles_87687_submission_proof_87687-4549-217326-1-10-20130423.pdf (url consultato il 6/05/2024).

²² Come osserva Callysta Croizer in occasione delle repliche avignonesi, «le metteur en scène suisse transpose le destin tragique d'Antigone dans un Brésil portant les stigmates de l'esclavage et des dictatures contemporaines, où les géants de l'industrie agroalimentaire perpétuent des siècles de désastres humains et écologiques», in *Avignon 2023: la tragédie brésilienne de Milo Rau*, in «Les Echos», 17 luglio 2023, <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/avignon-2023-la-tragedie-bresilienne-de-milo-rau-1962588> (url consultato il 19/04/2024).

unirsi alla tournée europea da parte dell'attrice e attivista indigena Kay Sara nella quale Rau aveva riconosciuto Antigone.²³ In una sorta di sdoppiamento, il ruolo della figlia di Edipo viene quindi affidato a Frederico Araujo, protagonista della performance dal vivo, mentre Kay compare unicamente in video.

La posizione assunta dall'attrice nonché la genesi e lo sviluppo dell'intero lavoro (dai primi contatti con il Movimento al trasferimento in Amazzonia, dall'interruzione causata dalla diffusione del Covid-19 ai ruoli assunti dai performer) vengono raccontate agli spettatori da Sara De Bosschere e Arne De Tremerie, presenti in scena accanto ad Araujo;²⁴ in una sorta di prologo-cornice dal sapore metariflessivo i due performer ripercorrono le principali fasi del processo produttivo cui Rau conferisce un'enorme importanza.²⁵ Parallelamente risuonano le note della musica di Pablo Casella, il cui ritornello riprende il primo stasimo della tragedia sofoclea, declinando nella sua polarità negativa l'aggettivo polisemico *deinòs* e, dunque, preannunciando il tema della mostruosità dell'essere umano che serpeggia in tutta la messinscena.²⁶

²³ Già nel periodo di massima espansione del Coronavirus, Kay Sara si era ritirata nel profondo dell'Amazzonia. In occasione delle repliche europee assume una posizione ancora più radicale; «la sua assenza dai palchi europei – commenta Alessandro Iachino – [...] è infatti la risultante di una cristallina coerenza alla propria causa, la conclusione naturale di un impegno cogente: quello di proseguire nella lotta e di mantenere una costante prossimità con la propria gente, al punto da annullare qualsiasi partecipazione a uno spettacolo per un pubblico differente», in *L'Antigone in Amazzonia di Milo Rau*, in «Doppiozero», 30 giugno 2023, <https://www.doppiozero.com/lantigone-in-amazzonia-di-milo-rau> (url consultato il 20/04/2024).

²⁴ «In “Antigone in the Amazon” two Flemish actors from NTGent, Sara De Bosschere and Arne De Tremerie, address the audience at regular intervals, explaining the tricky process of making the show and the ethical issues it raised», in L. CAPPELLE, *Antigone in the Amazon' Review: The Drama Is Brazil's Land War*, in «The New York Times», 15 maggio 2023, <https://www.nytimes.com/2023/05/15/theater/antigone-in-the-amazon-review.html> (url consultato il 20/04/2024).

²⁵ «Il teatro non è un prodotto, è un processo di produzione», si legge nel *Manifesto di Gent* (punto 2). Cfr. M. RAU, *Manifesto di Gent* cit., p. 105. Avvicinandosi alla visione di alcuni sperimentatori teatrali della seconda metà del Novecento (Jerzy Grotowski, Living Theatre, Odin Teatret) nonché alla lezione dell'Arte Concettuale, Rau fa del processo creativo il punto nevralgico della sua prassi scenica, considerando l'evento spettacolare come l'esito di un percorso ben più complesso di costruzione drammaturgica e di condivisione “autoriale” con tutti coloro che, di volta in volta, prendono parte ai diversi progetti.

²⁶ Lo stasimo, anticipato rispetto all'architettura del testo originale e associato al disastro ecologico, «diventa un perfetto Manifesto contro le storture e le cecità dell'Antropocene. A confermarlo compare, nei panni del profeta Tiresia, il filosofo indigeno Ailton Krenak che con ferma dignità annuncia il futuro disastroso del pianeta; la litania straziante e ancestrale di Kay Sara, che si cosparge il volto di terra in una delle sequenze più potenti dello spettacolo, pare un vero e proprio *requiem* per il mondo», in M. GIOVANELLI, *Narrazioni antiche, attivismo contemporaneo: il Vangelo e Antigone secondo Milo Rau*, in «Arabeschi», n. 21, gennaio-giugno 2023, p. 76, <http://www.arabeschi.it/narrazioni-antiche-attivismo-contemporaneo-il-vangelo-e-antigone-secondo-milo-rau/> (url consultato il 17/06/2024).

Come spesso accade nei lavori di Rau, sin dall'inizio dello spettacolo risulta evidente come diversi piani del racconto si intersechino costantemente, attraverso i riferimenti metateatrali ma anche attraverso lo slittamento tra la scena e i filmati, che non hanno nulla di documentaristico. L'azione animata dai quattro attori è, infatti, contrappuntata dalle proiezioni che vedono protagonista anzitutto Kay-Antigone insieme a un coro di militanti e lavoratori di Marabà, alcuni dei quali sopravvissuti al massacro avvenuto il 17 aprile 1996 nello Stato del Parà.²⁷ Il terribile episodio costituisce il fulcro della partitura spettacolare;

Proprio quell'atroce massacro offre l'abbrivio della vicenda: in video, sull'asfalto di una delle tante strade che tagliano l'Amazzonia, vediamo sfilare uomini e donne, protetti solo da bandiere e cartelli; davanti a loro, la polizia in tenuta antisommossa attende una minima provocazione, che arriva nel momento in cui un manifestante, sordo, non risponde all'alt intimatogli. La mattanza, eseguita con crudeltà e freddezza, strazia i corpi e le anime; calci e pugni si riversano sul gruppo, finché un proiettile sparato nella nuca dei manifestanti spegne il corteo nel sangue e nel silenzio.²⁸

Sullo schermo che occupa il fondale della scena viene dunque rievocata, attraverso il dispositivo del re-enactment, l'uccisione avvenuta nella piccola cittadina di Eldorado dos Carajas,²⁹ «amplificata tra l'altro dal tentativo della polizia di fermare la messinscena di Milo Rau e del gruppo di attivisti, autorizzandola solo dopo una mediazione».³⁰ All'episodio riprodotto in video fa eco sulla tavole del palcoscenico, ricoperto da uno strato di terra rossastra, lo scontro fisico tra Frederico Araujo, Sara De Bosschere e Arne De Tremerie.

²⁷ Nel 1996, durante una protesta pacifista contro l'esproprio delle terre, un gruppo di manifestati viene brutalmente ucciso dagli agenti della polizia militare nella cittadina di Eldorado dos Carajas.

²⁸ A. IACHINO, *L'Antigone in Amazzonia di Milo Rau* cit.

²⁹ La rievocazione del massacro viene organizzata il 17 aprile del 2023, in occasione dell'anniversario della strage del 1996. Fedele alla sua postura militante, Rau, insieme con il MST, affianca alla realizzazione dello spettacolo una grande campagna contro il greenwashing; in occasione del debutto presso il teatro di Gent (13 maggio 2023) condivide una dichiarazione contro lo sfruttamento della foresta pluviale e l'"ambientalismo di facciata" delle multinazionali occidentali. Come osserva Anne Diatkine: «Avec *Antigone in the Amazon*, la création de la pièce dans la province de Pará s'accompagne effectivement de plusieurs actions pérennes: une campagne contre Nutella qui ravage la région à cause de ses besoins en huile de palme. Mais aussi la conception de réseaux pour diffuser en Autriche et Allemagne du chocolat et le riz produits en Amazonie et inventer ainsi une économie réellement durable», in «*Antigone in the Amazon*»: *le chant de la terre de Milo Rau*, in «Libération», 18 giugno 2023.

³⁰ A. POCOSGNICH, *Milo Rau e l'Amazzonia: l'urlo di Antigone*, in «Teatro e Critica», 21 ottobre 2023, <https://www.teatroecritica.net/2023/10/milo-rau-e-lamazzoniam-lurlo-di-antigone/> (url consultato il 3/06/2024).

Due livelli di realtà si sovrappongono in maniera dialettica: la materialità della scena e l'azione filmata. Ma, soprattutto, l'episodio in sé e la sua "ricostruzione", filtrata attraverso il codice teatrale. Una ricostruzione che, lungi dall'essere la riproduzione più o meno verosimile o realistica della strage di Eldorado dos Carajas, si presenta, agli occhi degli spettatori, come "reale".³¹ Nel teatro del "realismo globale" – sembra suggerire Rau – la verità è rappresentata dall'evento artistico, inteso come un lungo processo di riflessione, documentazione, creazione, relazione (all'interno dell'*ensemble* e con il pubblico), di cui lo spettacolo costituisce unicamente una tappa.

Questo processo, sul piano contenutistico, pone al centro due punti di vista opposti che si fronteggiano, come accade in tribunale. Come accade nella tragedia di Sofocle di cui Rau conserva – secondo una regola esplicitamente enunciata nel *Manifesto di Gent* – non più del 20%.

«Non bisogna immaginare che il restante 80% del testo venga cestinato», chiarisce lo stesso regista, «ma che rinasca attraverso nuovi processi dialettici a partire dall'opera originale». ³² In *Antigone in the Amazon*, in particolare, la linea narrativa del racconto sofocleo subisce un processo di segmentazione mentre gli episodi di volta in volta ripresi (il dialogo tra Creonte ed Emone, il suicidio di Emone di fronte al corpo di Antigone, il canto addolorato di Euridice dinanzi al disfacimento della sua stirpe) vanno a incrociarsi e confondersi con la vicenda brasiliana, mettendo in gioco anche il vissuto personale di alcuni performer coinvolti.

Antigone "è una tragedia semplice, didattica" spiegano gli attori e Rau ne segue soprattutto l'architettura scandita per fasi della giornata e in un prologo, cinque scene e un epilogo. All'interno di essi le pagine si alternano tra il racconto delle difficoltà produttive dello spettacolo, la spiegazione della situazione della regione del Parà, le lotte per la difesa della foresta, per i diritti civili e per la terra da destinare ai contadini anziché alle multinazionali. Gli attori anche rievocano la lunga storia di oppressione, sia coloniale sia più recente, con dittature e governi autoritari dal 1964.³³

Più piani temporali e narrativi si avvicendano e si stratificano dentro e fuori dalla scena. Sullo sfondo di uno spazio poco affollato (un tavolo e due sedie, una

³¹ A proposito della differenza tra *reale* e *realistico* nel fatto scenico – e in riferimento al teatro di Rau – si veda M. DE MARINIS, *Sul Manifesto di Gent. Tre note tendenziose*, in C. Lietti, C. Rovida (a cura di), *Intorno a Milo Rau* cit., pp. 46-47.

³² M. GIOVANNELLI, *La tragedia greca? Un processo davanti al pubblico*. *Intervista a M. Rau*, in «Hystrion», 1, 2023, pp. 24-25.

³³ M. DE SANTIS, *Occupy Antigone. Milo Rau e gli antichi miti alla prova dell'Amazzonia*, in «minima&moralia», 17 ottobre 2023, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/occupy-antigone-milo-rau-e-gli-antichi-miti-alla-prova-dellamazzoneia/> (url consultato il 20/04/2024).

barra appendi-costumi, gli strumenti musicali suonati da Casella, uno schermo che scende e risale nel corso dell'azione) prende forma il presente della rappresentazione che, però, cede continuamente la parola alle scene registrate e proiettate in video. In un costante andirivieni tra schermo e palco, eventi che sono già accaduti vengono ri-messi-in-azione e caricati di ulteriori significati, intersecandosi al contempo con l'originale greco in un gioco di rimandi e sovrapposizioni. Il conflitto tra legge e giustizia anima le pagine di Sofocle ma anche le rivendicazioni amazzoniche. Un massacro è stato compiuto a Tebe così come a Marabà. La terra interdetta ad Antigone è anche la terra negata a Kay Sara. Ecco dunque che in video Kay-Antigone compie il rito della sepoltura del fratello

ai piedi del pilone dell'autostrada, proprio in quella terra proibita al personaggio e strappata agli indigeni. Polinice sotterrato, fatto sparire come uno dei tanti corpi scomparsi degli attivisti uccisi, mostra il suo punto di irradiazione maggiore con la tragedia sofoclea.³⁴

L'urlo di Kay sembra poi andare oltre, rivolgendosi contro la "mostruosità" dell'uomo, soprattutto del capitalista neoliberale che sta distruggendo l'Amazzonia. «Stop filming», grida, guardando in camera, con le mani immerse nella terra, e «rompendo all'ennesima potenza il già decostruito teatro di Rau».³⁵

Il diaframma dello schermo e della quarta parete s'infrange, sottolineando la distanza tra due prospettive divergenti (quella "voyeuristica" del mondo occidentale e quella degli indigeni dell'Amazzonia) e producendo, al contempo, un effetto di straniamento nel pubblico presente in sala. Del resto, in *Antigone in the Amazon* così come in altri lavori, Rau punta a «interpellare» direttamente lo spettatore, destrutturando le narrazioni della realtà contemporanea (episodi storici o fatti di cronaca), ma anche e soprattutto la rappresentazione e il suo codice grammaticale. Mentre «occupa» l'originale sofocleo, parlando di ingiustizie, sfruttamento, deforestazione, crea, anzi, le condizioni affinché il pubblico sia consapevole di trovarsi davanti a un «simulacro» (nell'accezione barthiana del termine), a un «doppio rappresentativo» che non coincide con il fatto storico rievocato e il cui funzionamento viene brechtianamente esplicitato attraverso un'operazione di decostruzione e rimontaggio.

Come osserva Marco De Marinis, per Milo Rau l'irruzione della realtà sulla scena non è unicamente una questione di contenuti, «è, prima di tutto, se non esclusivamente, una questione di forma, di linguaggio, più precisamente di modalità espressive/produttive/organizzative/distributive dello spettacolo».³⁶ Gli interrogativi che

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ M. DE MARINIS, *Sul Manifesto di Gent. Tre note tendenziose* cit., p. 46.

il regista svizzero si pone e pone agli spettatori riguardano, dunque, la possibilità di coniugare in qualche modo la storicità di un evento con la “ripetizione” artistica (e artificiale) dell’evento stesso, sollecitando un certo tipo di esperienza percettiva. «Non si tratta – scrive – della verità in senso tecnico, ma della verità della “ripetizione” nel senso di Kierkegaard. Si tratta di riprodurre la sensazione di sconvolgimento, non il contesto esatto».³⁷

In una sorta di gioco di ibridazione tra realtà e finzione, performatività e militanza, Rau punta così ad attivare la coscienza critica ed emotiva dello spettatore, ponendolo di fronte a un progetto pasolinianamente “non finito”, a una discussione ancora aperta.

Una simile impostazione emerge nel corso di tutto il lavoro. In un’altra sequenza della messinscena Araujo, urlando e gettando manciate di terra contro gli spettatori, ricorda i crimini e gli abusi perpetrati contro la comunità LGBTQ+ brasiliana. Allargando ulteriormente il perimetro entro il quale si muove lo spettacolo, l’attore attivista denuncia le discriminazioni e i soprusi subiti da un’altra minoranza, spronando ancora una volta una riflessione.³⁸

Del resto, «[...] mettere le questioni di genere sullo stesso piano con quelle della terra: tutto questo rientra perfettamente nell’attività del MST»,³⁹ ricorda lo stesso Rau, sottolineando la volontà delle attiviste e degli attivisti brasiliani di non fermarsi, di continuare la lotta. Di qui la scelta di proporre un finale diverso rispetto alla tragedia sofoclea. Ritornando, quasi in maniera circolare, sulla strage del 1996, il regista pensa infatti a una conclusione “alternativa”; sullo schermo scorrono immagini di riconciliazione: i poliziotti, dopo essersi tolti i caschi e aver posato fucili e manganelli, stringono le mani e abbracciano i morti che intanto si sono rialzati.

Per il regista dell’IIPM, problematizzare il presente, riappropriandosi del mito, vuol dire calarlo in un contesto reale quanto «fanzionale» in cui possa essere mostrato in azione e analizzato in tutte le sue implicazioni. Vuol dire sollevare delle questioni o delle domande, talvolta scomode, senza offrire risposte certe o rassicuranti. Ma vuol dire anche schiudere la possibilità di immaginare prospettive diverse.

In tal senso il teatro di Rau, senza mai cadere in alcuna tentazione illustrativa o documentaristica, sembra configurarsi come uno «spazio tragico» pubblico in cui sia

³⁷ M. RAU, *Il Reale del Simulacro*, intervista a cura di S. Sasse, in ID., *Realismo globale* cit., pp. 22-23.

³⁸ La riflessione sulla lotta per i diritti civili e, in particolare, per le minoranze ritorna a più riprese nel corso dello spettacolo; nella scena immediatamente successiva alla sepoltura di Polinice, ad esempio, Araujo si chiede: «Chi ha dato l’ordine di uccidere Marielle Franco?», riferendosi all’agguato avvenuto nella notte tra il 14 e il 15 marzo 2018 in cui ha perso la vita l’attivista brasiliana.

³⁹ J. MAYEUR, *Intervista a Milo Rau*, in *Milo Rau / NTGent. ANTIGONE IN AMAZZONIA*, REF/Romaeuropa Festival, Teatro Argentina, 03.10-04.10 2023.

ancora possibile mettere in campo l'ipotesi di un cambiamento, l'opportunità di un intervento sul futuro, l'urgenza di una reazione contro il Creonte di turno.

«Questo incatenare, questo strangolare la realtà per costringerla a sputare fuori l'immaginario, l'utopico, quello che verrà: ecco l'arte realista»,⁴⁰ secondo Milo Rau.

⁴⁰ M. RAU, *Cos'è il Realismo globale* cit., p. 31.