

Ilaria Lepore
Università La Sapienza di Roma

Storia di un corpo.
Qui a tué mon père di (e con) Édouard Louis
per la regia di Thomas Ostermeier

Abstract

This essay analyses Thomas Ostermeier's *Qui a tué mon père*, based on the autobiographical novel by Édouard Louis and staged at the Schaubühne in Berlin on 7 October 2021. Autobiographical novel, sociological-political essay, pamphlet, play, *Qui a tué mon père* is also a monologue in which the author accuses the policies of oppression of the weaker social classes, carried out by the French government, responsible for having exposed his father's body to an untimely death. The crucial idea that supports Ostermeier's staging is that the author of the novel is the leading actor of the performance. Édouard Louis plays Édouard Louis. Considering this directorial choice, the character/actor/person relationship determines a particular regime of interpretation in the connections between narration, performance and reality, which allows us to investigate not only the performative quality of autobiographical writing, but also to identify, in this particular form of "sociological laboratory" that is Ostermeier's theatre, a new perspective of political theatre, starting from a process of dramatization of the self.

1. *Introduzione*

"Si ce texte était un texte de théâtre..." (Louis 2018a, 9), è così che, nella prefazione a *Qui a tué mon père*, Édouard Louis riconosce il ruolo debitore di Stanislas Nordey, direttore del Théâtre national de Strasbourg, nel processo d'ideazione del suo romanzo autobiografico: "Je lui ai proposé de s'aventurer sur un terrain neuf pour lui – scrive Nordey –: écrire pour la scène, une proposition très ouverte, pas une commande à proprement dire" (Nordey 2019, 7). L'incontro tra lo scrittore e il teatro era già avvenuto nel febbraio 2016, al TNS, in

occasione di una lettura di alcuni passaggi del suo romanzo *Histoire de la violence*, nel contesto della rassegna *L'autre saison* e, successivamente, attraverso l'adattamento di Thomas Ostermeier, dello stesso romanzo, nel giugno 2018,¹ con uno spettacolo prodotto e andato in scena alla Schaubühne di Berlino. Tuttavia, l'operazione che conduce alla genesi di *Qui a tué mon père* è chiaramente una novità: un romanzo scritto per il teatro. In un'intervista (Louis 2018b, 34-35) realizzata a Parigi da Fanny Mentré, il 19 marzo 2018, Louis pone un'interessante riflessione sulle differenze tra scrittura romanzesca e scrittura drammatica, mettendo in luce immediatamente la natura ibrida del suo lavoro e del suo metodo:

Quand j'écrivais *Qui a tué mon père*, je pensais à Stanislas, au théâtre. Le théâtre amène une manière d'écrire différemment, que je découvre. C'est une forme plus courte, qui induit un autre rapport au temps. Pour un roman, tu te projettes sur trois ou quatre ans. Pour un texte de théâtre – et je sais bien sûr qu'il y a des exceptions –, il y a un rapport beaucoup plus dynamique, plus urgent, tu penses à la personne qui va le mettre en voix. [...]

J'ai commencé à écrire un texte sur mon père, que je voulais, au début, théâtral au sens le plus classique du terme : avec des dialogues, des personnages, des didascalies... Mais le texte partait dans une autre direction, qui s'imposait à moi. J'ai choisi de la suivre plutôt que chercher à « fabriquer » du théâtre. [...]

Je l'ai écrit pendant plusieurs mois et quand je l'ai eu fini, j'ai contacté Stanislas pour lui dire : «J'ai écrit un texte, mais il ne ressemble pas à une pièce au sens classique». Du théâtre, il reste dans le texte un caractère très oral, une forme d'adresse – et un paragraphe un peu extraterrestre au début qui définit la situation [...]

Auparavant, lors de nos discussions, il m'avait dit que souvent les romanciers, lorsqu'ils écrivent pour la scène pour la première fois, essaient de faire en sorte que ça «ressemble» à du théâtre – en donnant un caractère «forcé» au dialogue. Il m'avait invité à me sentir libre dans la forme.

1 *History of Violence* è un adattamento in tedesco del romanzo di Édouard Louis, firmato dall'autore stesso insieme a T. Ostermeier e il drammaturgo F. Borchmeyer. Lo spettacolo, messo in scena per la prima volta il 3 giugno 2018 a Berlino, ha conosciuto un'impressionante eco internazionale, arrestata a causa dell'emergenza sanitaria. Lo spettacolo è entrato nel repertorio della Schaubühne. Dell'adattamento esiste un'edizione in francese. Cfr. Louis, É. e Ostermeier, T., *Au cœur de la violence*. Paris, Éd. Le Seuil, 2019.

Tali indicazioni fornite dall'autore apportano alcuni chiarimenti circa la natura del testo e ci consentono di riflettere su questioni essenziali, come il rapporto alla temporalità implicato nel racconto e nella sua realizzazione scenica, la questione della focalizzazione e del polo autoriale (chi dice 'io' a teatro?), la dialettica tra oralità e scrittura implicita in questa particolare forma di romanzo/monologo.

Se *Qui a tué mon père* si annuncia effettivamente indecifrabile da un punto di vista formale – romanzo autobiografico, saggio sociologico-politico, pamphlet, pièce teatrale – è perché esso è tutte queste forme insieme. *Qui a tué mon père* è, certo, un racconto in prima persona, ma è anche un monologo, strutturato su una ricomposizione cronologica degli eventi passati e presenti – quella che Ricœur definiva una “refiguration du temps” (Ricœur 1991, 168, n.2) – che narra, dentro la storia della relazione intima tra l'autore e suo padre, la storia più universale del meccanismo di oppressione che espone gli individui appartenenti a classi sociali disagiate a “une mort prématurée” (Louis VS, 1).² Quella che Édouard racconta è la storia di un corpo, quello del padre, devastato e massacrato da un incidente in fabbrica e dalla schiavitù del lavoro. “L'histoire de ton corps accuse l'histoire politique” (Louis 2018a, 84), conclude l'autore, elencando i nomi (da Chirac a Macron), di coloro che egli riconosce come i responsabili, con un procedimento non dissimile da quello impiegato da Zola nel suo “J'accuse” o da Pasolini nel suo “Io so”. Questa forma ibrida tra *essai* e *récit intime*, che mette l'accento su una dirompente forza contestataria e si pone come obiettivo un'indagine sul reale, è sicuramente uno dei motivi che ha suscitato l'interesse di numerosi registi contemporanei – Nordey, Ostermeier, Van Hove o Milo Rau³ – nei confronti

2 Da ora le citazioni si riferiranno alla versione del testo elaborata per la messa in scena di Ostermeier alla Schaubühne e verranno indicate con la sigla Louis VS e il numero di pagina. Il documento intitolato “Version Schaubühne, 10/2/20” è stato fornito, su mia richiesta, da Takim Jasmin e Anlauf Lilli, responsabili del settore Dramaturgy della Schaubühne, che qui ringrazio. A loro devo anche la possibilità di consultare il video dello spettacolo andato in scena a Berlino, insieme ad altri materiali e documenti di presentazione utili per l'analisi dello spettacolo.

3 Si conoscono più di 40 adattamenti teatrali dei testi dell'autore francese, tra Grecia, Polonia, Norvegia, Ungheria, Inghilterra, Svezia, Stati Uniti, Argentina. Tralasciando i nomi di Nordey e Ostermeier, che saranno oggetto di una trattazione più specifica all'interno di questo contributo, vale la pena di menzionare l'adattamento realizzato da Ivo van Hove, direttore artistico dell'International Theater Amsterdam, che ha messo in scena, in una versione olandese, il dittico di Édouard Louis, composto da *Qui a tué mon père* e *Combats et*

dell'opera di Édouard Louis, interesse che s'inscrive in una tendenza diffusa del teatro contemporaneo verso le pratiche di auto-rappresentazione e uso del materiale autobiografico come elemento dominante della performance teatrale. *Qui a tué mon père* ci consente di affrontare molti degli interrogativi posti in essere dalla più recente produzione teatrale, interrogativi che coinvolgono direttamente il rapporto tra le arti performative e la società vale a dire la capacità del teatro e dei suoi meccanismi di partecipazione ad agire sul piano della realtà.

Da tali premesse, quest'articolo si propone di analizzare la messa in scena, realizzata da Thomas Ostermeier, del testo di Édouard Louis, *Qui a tué mon père*. La prima dello spettacolo, una co-produzione franco-tedesca (Théâtre de la Ville/Schaubühne), avrebbe dovuto aver luogo il 20 marzo 2020 a Berlino, all'interno del Festival FIND. In seguito alla chiusura delle attività teatrali per la pandemia di Covid-19, lo spettacolo viene messo in scena alla Schaubühne di Ostermeier solo il 7 ottobre 2021. In seguito a una sessione di prove, lo spettacolo è eccezionalmente rappresentato al Théâtre de la Ville di Parigi, il 15 febbraio 2020, e di nuovo nel settembre dello stesso anno.

L'obiettivo di tale contributo è di far emergere, da un lato, la qualità performativa implicata nelle forme di scrittura dell'io, quali l'autobiografia, generalmente riconosciute come specimen della scrittura romanzesca; dall'altro, di indagare in che misura il dispositivo teatrale si articola in rapporto al testo, contribuendo allo sviluppo di nuove letture del testo medesimo e, soprattutto, di nuovi approcci alla relazione realtà/finzione, in risonanza con ciò che separa lo spettatore dal divenire un testimone.

métamorphoses d'une femme, nell'estate del 2020, con H. Kesting nel ruolo del protagonista (Édouard) in *Qui a tué mon père* e con M. Heebink, nel ruolo della madre, e M. Mardo, nel ruolo di Édouard, in *Combats et Métamorphoses d'une femme*. Infine, anche il regista svizzero, Milo Rau, è stato recentemente impegnato in una collaborazione con l'autore francese, per la scrittura e la messa in scena di *The Interrogation*, una *solo performance* di Édouard Louis, andata in scena nel maggio 2021 al Théâtre Varia all'interno del "Kunstenfestivalde-sarts" di Bruxelles. In seguito alle restrizioni dovute all'emergenza sanitaria, questa collaborazione unica, nata per il festival, è stata concepita per essere trasmessa in diretta streaming, accessibile a Bruxelles e altrove.

2. *L'Io sulla scena. Piste di riflessione su teatro e autobiografia*

Prima di procedere all'analisi dello spettacolo, vale la pena analizzare le ragioni di quella che sembra essere, per la maggior parte della storiografia e critica teatrale,⁴ l'impossibile coesistenza tra autobiografia e teatro. Se, come afferma Lejeune, l'autobiografia si fonda su una totale identificazione del narratore al personaggio principale – un'identità di nome prima di tutto⁵ – è pur vero che a teatro, l'io che si esprime è difficilmente l'io dell'autore. Per il principio della doppia enunciazione, infatti, il discorso teatrale non porta mai la traccia diretta della parola dell'autore, che delega al personaggio la propria capacità di dire o di agire. Esso è sempre esterno all'autore che lo crea e, in più, si esprimerà attraverso la voce e il corpo concreto dell'attore, accentuando così la distanza che lo separa dal soggetto che l'ha immaginato. Da qui, la difficoltà a considerare l'espressione autobiografica come compatibile con la scrittura teatrale o secondo gli stessi principi che tale espressione assume nella forma romanzesca o narrativa, in cui l'identità tra personaggio e narratore è esplorata in un percorso che può rinviare senza ambiguità all'autore. Come sostiene Patrice Pavis (1996, 371), sarebbe dunque la natura stessa del teatro in quanto “fiction présente assumée par des personnages imaginaires qui différent de l'auteur et ont d'autres soucis que de raconter sa vie”⁶ a rendere impossibile il genere del teatro autobiografico. Allo stesso modo, Anne Ubersfeld, scrive (1996, 17):

L'auteur ne se dit pas au théâtre, mais écrit pour qu'un autre parle à sa place – et non pas seulement un autre, mais une collection d'autres par une série d'échanges de la parole. Le texte

4 Solo molto recentemente sono stati pubblicati studi sistematici e primi tentativi di storicizzazione, legati tuttavia a contesti nazionali specifici, come il Canada o gli Stati Uniti, in cui la pratica dell'*autobiographical performance* ha raggiunto una propria autonomia estetica. Tali risultati tardano ad essere importati in territorio europeo, fatta eccezione per i contributi scientifici di Annemarie M. Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern: Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater* (2005) e di Florence Fix e Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène* (2011).

5 “Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur: tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait”, (Lejeune, 1975, 25).

6 È la stessa linea sostenuta, tra gli altri, da Martine De Rougement, che nota la “quasi-inexistence de ce genre” nella lunga storia delle pratiche performative. (De Rougement 1986, 115).

de théâtre ne peut jamais être décrypté comme une confidence, ou même comme l'expression de la "personnalité", des "sentiments" et des "problèmes" de l'auteur, tous les aspects subjectifs étant expressément renvoyés à d'autres bouches.⁷

Non è un caso tuttavia che, proprio alla luce delle esperienze più recenti del teatro contemporaneo, che sembrano aver sperimentato assiduamente il campo della scrittura autobiografica, lo stesso Pavis rimodula i termini della questione inserendo nell'edizione *Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, (Pavis 2016, 125), la voce "Life story (récit de vie, lebensbericht, relato de vida)", in cui apre a una possibile unione di teatro e autobiografia, strettamente connessa, secondo l'autore, all'impulso auto-rappresentativo presente nel processo di 're-dramatisation' delle pratiche teatrali:

The life story, usually narrated in the first person, focuses on the trajectory of a life, told by an individual from a certain distance. It is not specific to the theatre or to literature: it is quite universal and has been studied by anthropology, history, psychology and medicine. Theatre, including contemporary theatre, imitates, transposes and reinvents the way we tell stories. The life story can be provided by a character, not necessarily by the actor, the storyteller or the performer. We will put forward the hypothesis that each culture has its own way of telling stories: it is not the same in France, Italy, the UK or Korea, despite certain general narrative structure common to all of them. The themes, the focus, the degree of familiarity, the conception of identity and the definition of the self differ greatly from one context to another. The theatre plays on this diversity; it endlessly varies the situations of narration, the points of view on the world, the purpose of the story and the way it is listened to. Do narrators, playwrights and dramaturges hope or feel they are reconstructing a coherent, complete story, from a coherent point of view or a consistent self? Or do they defend a postmodern conception of identity of self, a self considered as an unstable entity, a subject buffeted by the intermittent promptings of desire, changes in society and an aesthetics of the fragment and of the ephemeral? The possibility and the form of a life story depend on these parameters.

E ancora, riflettendo sull'esperienza del teatro neodrammatico contemporaneo,⁸ Jean-Pierre Sarrazac individua nella formula '*Le -drame-de-la-vie*', la pre-

7 Tuttavia, più avanti, la studiosa alleggerisce la rigidità dell'affermazione, e nota che il personaggio non è tuttavia l'unico soggetto della sua parola: "Chaque fois qu'un personnage parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche; de là un dialogisme constitutif du texte de théâtre" (Ibid.: 142).

8 Negli ultimi anni si sono delineati sulle scene europee due grandi orientamenti che pos-

senza costante nella scrittura drammaturgica del *récit de vie*, della *story*, dell'incurSIONe dell'io "placé sous le signe de l'impersonnage" (Sarrazac 2012, 228). L'impersonale di cui parla Sarrazac sarebbe pertanto la capacità dell'autore – sul modello di Strindberg – di mettere a nudo il valore universale della propria esistenza, una sorta di oggettivazione del soggettivo, che crea quel passaggio dal personale all'impersonale. Questo desiderio dell'uomo di dire se stesso e di raccontarsi è associato indissolubilmente a "la rencontre catastrophique avec l'autre" e, in alcuni casi con "l'autre en soi-même" (Ibid.: 395). In tali forme di scrittura dell'io – cui si può facilmente associare l'opera di Édouard Louis – l'interesse non si situa esclusivamente nella rivelazione di un contenuto intimo, ma, al contrario, nella rivelazione di un io politico, vale a dire di un'identità implicata da e nel mondo e determinata da tale relazione.

Se *Qui a tué mon père* può essere definita come una "biographie par le prisme de [la] relation" (Louis 2018b, 13), tra un padre e un figlio, è perché essa iscrive tale relazione in una dimensione politica. Quando si scrive 'io' – afferma Louis in una recente intervista (Diaktine 2020):

[...] on est traversé par le monde, les mécanismes sociaux, les identités de genre et de classe, dont on n'a pas forcément conscience. Dans mon corps, il y a tout un tas d'éléments, dont je ne suis pas au courant. Et c'est pour cette raison que l'autobiographie est politique. À cause de cet amoncellement du corps social qu'on ne contrôle pas.

sono essere percepiti come eredità della nozione di teatro Postdrammatico, secondo la definizione di Hans-Thies Lehmann. Da una parte, il concetto di scrittura scenica rimpiazza la nozione di scrittura, non esclusivamente testuale, al centro del processo di creazione teatrale che ingloba dunque tipi di scrittura di diversa matrice (plastico, coreografico, transdisciplinare etc); dall'altra la nozione di teatro "neodrammatico" designa una teatralità in cui un testo, personaggi e una finzione restano alla base dell'opera scenica, anche se il testo è destrutturato, i personaggi dislocati, la finzione messa in discussione. Per maggiori chiarimenti si rimanda all'edizione italiana del testo di Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, postfaz. di Gerardo Guccini, Cue Press, Imola 2017 e ai i contributi che accompagnano il volume, in particolare, Giorgio Degasperi (*Un teatro postepico*), Marco De Marinis (*Il teatro postdrammatico. Un superamento della rappresentazione e della messa in scena*), Lorenzo Mango (*Crisi di segni e drammaturgia della visione*), Antonio Attisani (*Un panorama, in realtà, neoaristotelico e neodrammatico*), Cristina Valenti (*Crisi della personalizzazione drammatica e crisi dell'individuo come agente del conflitto sociale*), Marco Martinelli (*Il futuro del teatro saranno i piccoli gruppi*).

Questo io *transpersonnel*,⁹ che si universalizza, non garantisce solo la determinazione di una certa qualità della storia (un modo di raccontare e l'oggetto che si racconta), ma è investito dunque in un atto autoriflessivo che coinvolge una certa postura rappresentativa. È questa qualità che potremmo definire performativa del testo autobiografico, nel senso che esso è messo in opera in virtù di una rappresentazione che l'autore fornisce di se stesso, che ci permette di avanzare l'ipotesi di un'analogia tra i meccanismi della scrittura autobiografica e della scrittura teatrale.

3. Scrittura 'en acte', o come incarnare un'assenza

Qui a tué mon père è la storia di un corpo, quello del padre, operaio di cinquant'anni, omofobo, sostenitore del Front National, che Édouard ritrova, in occasione di un ritorno ad Hallencourt nella casa della sua infanzia, massacrato e devastato dagli anni di lavoro nella fabbrica in cui avevano lavorato tutti gli uomini della famiglia. Questo padre è il 'tu' al quale Édouard si rivolge e che realizza il passaggio da un monologo a un dialogo interrotto, impossibile. È la storia di un corpo, dunque, ma di un corpo assente. Nel "paragraphe un peu extraterrestre" che Édouard Louis evoca, nell'intervista citata in precedenza, come residuo di una scrittura teatrale e che è, in fondo, la didascalia con la quale l'autore presenta la situazione, quest'assenza è presentata facendo ricorso a elementi estremamente visuali (Louis 2018a, 9-10):

⁹ L'espressione è di Annie Ernaux, in riferimento al metodo di scrittura usato dei suoi romanzi "autosociobiografici". Vale la pena di riportare alcuni passaggi che chiariscono il modus operandi della scrittrice, cui Édouard Louis fa spesso riferimento come fonte d'ispirazione del suo lavoro e che sembrano essere riconducibili all'idea di letteratura impersonale espressa da Sarrazac: "Mon passage du je fictif au je véridique n'est pas dû à un besoin de lever le masque mais lié à une entreprise nouvelle d'écriture que, je définis comme 'quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire'. Je veux dire par là que je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du 'vivant' sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l'exigence d'écriture, l'engagement absolu du sujet dans le texte. Le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de 'l'autre' qu'une parole de 'moi': une forme transpersonnelle, en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'auto-fictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. Je crois que les deux démarches, même, sont diamétralement opposées". Cfr. Ernaux 1994, 218-221 e 2021.

Un père et un fils sont à quelques mètres l'un de l'autre dans un grand espace, vaste et vide. Cet espace pourrait être un champ de blé, une usine désaffectée et déserte, le gymnase plastifié d'une école. Peut-être qu'il neige. Peut-être que la neige les recouvre petit à petit jusqu'à les faire disparaître. Le père et le fils ne se regardent presque jamais. Seul le fils parle, les premières phrases qu'il dit sont lues sur une feuille de papier ou un écran, il essaye de s'adresser à son père mais on ne sait pas pourquoi c'est comme si le père ne pouvait pas l'entendre. Ils sont près l'un de l'autre mais ils ne se trouvent pas. Parfois leurs peaux se touchent, ils entrent en contact mais même là, même dans ces moments-là ils restent absents l'un de l'autre. Le fait que seul le fils parle et seulement lui est une chose violente pour eux deux : le père est privé de la possibilité de raconter sa propre vie et le fils voudrait une réponse qu'il n'obtiendra jamais.

Nello spettacolo realizzato da Stanislas Nordey,¹⁰ primo vero destinatario dell'opera, la scena è costruita sulle indicazioni dettate dall'autore: il figlio viene a fare visita al padre in uno spazio vuoto; al centro un tavolo e due malridotte sedie da cucina, sullo sfondo una foto in bianco e nero dei tetti di un piccolo villaggio del Nord della Francia – forse Hellencourt, ma le periferie si somigliano tutte – cui si sovrappongono alcune frasi del romanzo; nevicata. Curvo, il viso nascosto da una mano, i piedi nudi, il padre è accasciato su una delle sedie. È un manichino, che andrà, nel corso della rappresentazione, a moltiplicarsi in una serie di manichini, in una serie di padri. Durante le prove, Nordey e la sua collaboratrice artistica al TNS, Claire Ingrid Cottanceau (Cottanceau 2019, 40), s'interrogano sulla rappresentazione del padre:

Soit le réel devait s'inviter au plateau, en l'occurrence le père d'Édouard (le vrai!), soit la fiction du père devait s'inventer. De là est venue l'idée de la sculpture. J'ai amené en répétitions une reproduction d'une œuvre de Maurizio Cattelan, qui nous a inspirés pour proposer à Anne Leray, artiste sculptrice, de rêver à la figure du père. Des études de postures comme chez Cattelan, racontant les symptômes d'une vie, se sont mises en place. Ainsi, des pères sont nés... Ils sont témoins du récit. Ils sont témoins de la solitude des êtres.

La materializzazione scenica di quest'assenza è uno dei nodi cruciali su cui Nordey, prima, e Ostermeier, poi, realizzano la loro visione del testo. Come

10 Lo spettacolo, per la regia di Stanislas Nordey, che interpreta il ruolo di Édouard Louis, è andato in scena a Parigi il 12 marzo 2019 al Théâtre de la Colline e dal 13 al 15 maggio dello stesso anno al Théâtre National de Strasbourg.

rendere presente questa figura così intensamente spettrale del padre? Come incarnare quest'assenza che, di fatto, non è mai soltanto fisica (il padre non parla o parla attraverso il figlio) ma anche simbolica (se il padre non parla è perché la parola gli è vietata, interdetta, per un atto di violenza da parte di una società che lo ha escluso)? A differenza di Nordey, Thomas Ostermeier sceglie di dare corpo a quest'assenza attraverso una direttrice metonimica: del padre non resta che una fantasmatica e inquietante presenza, visibile nella poltrona vuota, nella coperta di lana, nella luce che illumina lo spazio vuoto. Questo procedimento che invita a riconoscere i segni sulla base di un principio di contiguità è indispensabile per lo sviluppo dell'idea centrale che sostiene la messa in scena di Ostermeier: è Édouard Louis che interpreta Édouard Louis.



Fig. 1. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

L'autore diventa attore e la relazione personaggio/attore/persona determina un particolare regime di interpretazione del rapporto tra narrazione, per-

formance e realtà. Il corpo di Édouard è allora un altro segno della presenza del padre, un pezzo della sua carne, che pertanto lo presentifica. Su questa presenza/assenza si gioca il significato più profondo di questo spettacolo: quando Édouard Louis, felpa grigia e tee-shirt dei Pokémon, entra in scena, seduto alla sua scrivania nell'atto di scrivere ciò che di lì a poco andrà a dire, tutti i suoi gesti, tutte le sue parole sono rivolte a quella poltrona vuota, al "tu", al padre assente. Lo spazio è marcato dalla vicinanza o dalla lontananza. A volte Édouard avvicina una sedia e parla al microfono che è poggiato alla poltrona (altro segno che rinvia alla voce assente del padre); in altri momenti, si siede sulla poltrona e si avvolge nella coperta di lana come fosse una seconda pelle, per cercare un contatto o forse anche per mettersi, letteralmente, nei panni dell'altro, mentre confessa (Louis SV, 3): "Un jour, j'ai écrit dans ce carnet à propos de toi: faire l'histoire de sa vie, c'est écrire l'histoire de mon absence".



Fig. 2. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.



Fig. 3. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.



Fig. 4. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

Altre volte si allontana, verso il centro della scena, davanti all'asta di un microfono, racconta, o legge dai suoi appunti, i suoi ricordi. O ancora, si prepara a eseguire, travestito da cantante pop, le coreografie musicali (*Baby one more time* di Britney Spears, *Barbie Girl* degli Aqua, *My Heart Will Go On* di Celine Dion, colonna sonora di *Titanic*), ancora indirizzate all'eterno assente.



Fig. 5. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

Lo spazio che Ostermeier costruisce sembra giocare col desiderio di Édouard bambino a *jouer des rôles*, desiderio violento di essere/scoprire se stesso, in conflitto con il padre che rinnega la femminilità del figlio, che non vuole vedere (Louis SV, 4):

Je chantais plus fort, je dansais avec des gestes plus violents pour que tu me remarques, mais tu ne regardais pas. Je te disais, papa, regarde, regarde, je luttais, mais tu ne regardais pas.¹¹

11 Il leitmotiv degli spettacoli in salotto torna con insistenza durante il racconto e la performance, ricostruendo la cronologia del dolore dell'assenza: il primo, appena citato, risale ad una notte d'inverno del 2001, il secondo alla sera di Natale del 1998: "Le soir du faux concert,



Fig. 6. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez

Il monologo di Édouard è allo stesso tempo un tentativo di farsi guardare e di fare/disfare la propria individualità attraverso un gioco temporale: l'irruzione di un passato, quello dei ricordi e della memoria, nel presente – tutto il testo porta i segni di una precisa cronologia e ogni passaggio nel racconto è riconducibile ad una data¹² – riduce il tempo che separa il soggetto dal racconto e l'io che vi è implicato finisce per identificarsi col personaggio che era un tempo, per guardarsi da lontano come in un gioco di molteplici sé. Édouard seleziona e lavora sul materiale esi-

je commençais vraiment à m'essouffler mais je ne voulais pas abandonner, je ne sais pas combien de temps j'ai continué, j'insistais, regarde, papa, regarde. Tu as fini par te lever et dire, Je vais fumer une clope dehors. Je t'avais blessé. [...] Le soir du faux concert, est-ce que je t'ai blessé parce que j'avais choisi de faire la chanteuse, la fille ?” (Ibid. : 4). Ancora, la sera di Natale del 1999: “Après le faux concert, je t'ai rejoint dehors où tu fumais compulsivement, tu étais seul, en t-shirt, il faisait froid, la rue était déserte et l'absence de bruit presque infinie, le silence me rentrait dans la bouche et dans les oreilles, je le sentais. Tu regardais vers le sol. Je t'ai dit: pardon papa. Tu m'as pris dans tes bras et tu as dit, Ce n'est rien, ce n'est rien. Ne t'inquiète pas, ce n'est rien” (Ibid.: 7).

12 Il testo per la messa in scena ha subito leggere variazioni rispetto al romanzo: resta la struttura principale in 3 capitoli/atti e una narrazione non lineare, orientata ad esporre una ricomposizione soggettiva del tempo.

stenziale vissuto per farne una storia, che a sua volta contribuisce alla costruzione di quella che Paul Ricoeur chiama “l'identité narrative” (Ricoeur 1990, 137),¹³ che può considerarsi come l'io che diventa ciò che dice a sé stesso. In questa ricostruzione spazio-temporale dell'io, il ricorso che Ostermeier fa al video, alle fotografie, alla musica, non serve solo a ricollocare l'esperienza intima in un paesaggio reale, fatto di elementi socialmente caratterizzanti (autostrada di periferia, riprese di una fabbrica, foto di famiglia che ritraggono l'appartenenza dell'autore a un certo milieu), ma contribuisce a bilanciare lo sguardo unico e unificante che deriverebbe dall'assunzione di un unico polo autoriale (l'io di Édouard). Autore-attore e regista lavorano a questa *mise en forme* della soggettività: lo spettacolo non si limita a raccontare i fatti, ma li interpreta, li argomenta, li ricostruisce a partire dalla percezione e dal filtro immaginativo di tutti i soggetti implicati nella rappresentazione.

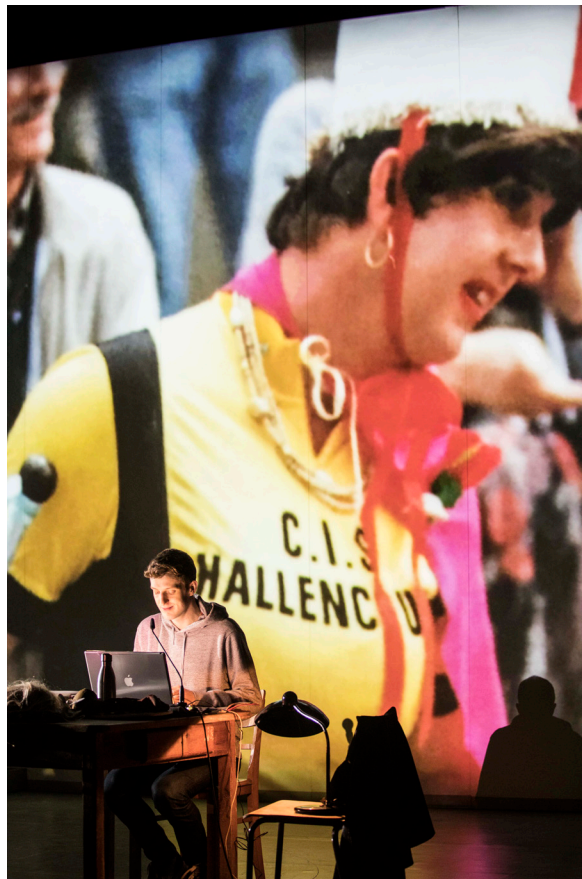


Fig. 7. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez

13 Cfr. Ricoeur, 1990, 137-198.

La collaborazione tra Ostermeier e Louis si configura così come un vero processo sperimentale di elaborazione del sé attraverso l'altro, in una dialettica di frammentazione e divisione in cui l'elemento centrale della rappresentazione è la parola, o meglio il suo potere performativo, la possibilità di agire sugli altri.

Édouard re-interpreta se stesso, ri-vive la propria storia attraverso questa dialettica di ricomposizione spazio-temporale che Ostermeier realizza: per mezzo della performance, il suo corpo scopre un nuovo destino, un supplemento di vita che in un certo senso agisce direttamente nella costruzione della sua identità presente. Édouard non è un attore. La maggior parte delle critiche allo spettacolo ritornano su questo punto: sebbene la sua voce e il suo portamento non abbiano l'intensità e la tenerezza poetica di Stanislas Nordey, è la sua stessa presenza a provocare un *trouble inouï*, perché quello che Édouard racconta è la verità. È la scelta di Ostermeier che amplifica dunque il potere delle parole di Édouard: "il est nécessaire – afferma il regista tedesco (Diaktine 2020) – qu'à chaque instant, le spectateur pense qu'il ne s'agit pas d'un acteur mais d'un homme qui raconte sa propre histoire". La parola dell'autore, di cui Ostermeier esplora, mettendolo in scena, la particolare posizione enunciativa, è dunque la fonte primaria che fa esistere la performance. Nel tentativo di controllare e orientare la rappresentazione della propria identità, l'autore costruisce un dispositivo di presa di parola complesso che va nella direzione di una comunicazione mirante a sollecitare lo spettatore, a forzarlo alla visione e all'intendimento di ciò che tende a sopprimere, a rinnegare, a non riconoscere. La missione che Édouard Louis, in quanto autore, affida alla letteratura e al teatro è chiara:

Ce n'est pas confronter la personne à la possibilité de voir ou de ne pas voir, c'est trouver une forme qui force la personne à voir ce que vous êtes en train de dire. Ce n'est donc pas produire un moment de liberté, c'est suspendre la liberté pendant un moment donné pour faire en sorte que la personne qui est en train de vous lire ne tourne pas la tête, ne détourne pas le regard. Pour moi, c'est l'idée d'une littérature de confrontation, qui viendrait après la littérature engagée. Je pense que le théâtre m'a permis cela encore plus que les romans.

Qui a tué mon père est mon premier ouvrage d'une littérature de la confrontation, d'un théâtre de la confrontation. Il s'agit d'une littérature qui dirait la réalité et qui en même temps trouverait le moyen de dire: «Regarde. Tu ne peux pas regarder ailleurs.» Et donc dire le nom des gens qui produisent la mort d'autres gens.¹⁴

14 Cfr. Louis 2018b, 22 e Beauvalet e Migozzi (2019).

Il momento finale in cui Édouard grida i nomi dei responsabili della morte prematura del corpo di suo padre – e dell'intero corpo sociale cui appartiene – realizza il passaggio dal grido intimo di amore/odio nei confronti del padre, al grido di rivolta, più collettivo. Questa dimensione accusatoria del testo di Édouard Louis è ingegnosamente messa in scena da Ostermeier come uno stupefacente rituale di esorcismo guidato dall'adulto-bambino in mantello e maschera nera,¹⁵ a metà tra un mago e un supereroe. Édouard stende un filo e porta sulla scena una ciotola di fumo: inizia così la caccia ai *dominantes*. Appende, una per volta, le foto di Chirac, Xavier Bertrand, Sarkozy, Hollande, el Khomri, Macron a quel filo sospeso, gettando petardi assordanti come contro spettri da esorcizzare. Allo stesso filo, accanto ad ognuna delle foto dei responsabili, di cui Édouard grida i nomi, lontano dal microfono, come in una pubblica assemblea, Édouard appende pezzi del corpo di suo padre:

En mars 2006, Jacques Chirac et Xavier Bertrand te détruisaient les intestins.

[...] En 2009, Nicolas Sarkozy te broyait le dos.

[...] En août 2016, Hollande et el Khomri t'ont asphyxié.

[...] Août 2017, Emmanuel Macron t'enlève la nourriture de la bouche.

Pourquoi est-ce qu'on ne dit jamais ces noms dans une biographie ?¹⁶

Così quel corpo fatto a pezzi è ricomposto. Quel corpo che trova la sua unità di senso in una sorta di riconciliazione che Édouard suggerisce nelle sue ultime battute (Louis SV, 14): “Tu as changé ces dernières années. Tu es devenu quelqu'un d'autre. Nous nous sommes parlé, longtemps, nous nous sommes expliqués, et tu m'as écouté. Et je t'ai écouté”. La possibilità di una metamorfosi, implicata nell'atto dell'ascolto e del confronto è, in sostanza, ciò che lo spettatore è chiamato a sperimentare durante la performance, costruita come l'opportunità di stimolare una riflessione condivisa intorno ad un'interpretazione del mondo. Non è un caso che Ostermeier abbia ritrovato in Édouard un nuovo modello per il suo *enlightening theatre* (Ostermeier 2015, 129):

15 Il mantello e la maschera nera sono gli stessi indossati da Édouard in una foto che lo ritrae da bambino e proiettata da Ostermeier sullo schermo in occasione del racconto dello show durante la festa di Natale. Il regista suggerisce dunque l'idea di una contiguità tra Édouard adulto e Édouard bambino.

16 Louis SV, 13-14.

a kind of modern confession manual to examine one's own susceptibilities to corruption, lying, hypocrisy, or inversely, to identify one's own positive traits, a micro-sociological enlightenment that investigates the lives of families and couples without realising it – I believe this kind of theatre to be absolutely necessary and important.



Fig. 8. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

4. *Conclusioni*

Nella realizzazione scenica di *Qui a tué mon père*, il teatro aggiunge, certo, un significato ulteriore al testo: la proiezione dell'io autobiografico fuori di sé, questa messa a distanza, si trasforma in un vero e proprio processo di messa in scena dell'io, che cerca di stabilire un contatto perpetuo con l'altro, sia esso la coscienza intima dell'identità dispersa e divisa del *je suis un autre* di Rimbaudiana memoria, sia esso lo spazio dell'altro da sé, che a teatro è sempre occupato dallo spettatore. *Qui a tué mon père* è un'operazione teatrale che tende tuttavia a sfuggire a ogni tentativo di definizione generica: teatro neo-drammatico, teatro documentario, teatro politico? Esso è senza dubbio un esperimento di

teatro neo-drammatico, è un *théâtre-récit* in cui è l'atto stesso di dire o meglio del 'dare parola' a essere implicato nella rappresentazione. L'autore-interprete è il fulcro, egli si assume la responsabilità dell'enunciato nel quale è fortemente coinvolto: è il suo fare interpretativo, la sua competenza, la sua autorità che sono in gioco, nella misura in cui tali elementi sono resi effettivi dal racconto di sé che egli crea. Parlare in prima persona vuol dire rivendicare una voce, anche potenzialmente conflittuale, esprimere un punto di vista, prendere una posizione in un sistema d'idee. *Qui a tué mon père* sperimenta pertanto un nuovo protocollo di scrittura che coinvolge direttamente la questione dello statuto della verità, implicito nelle forme di teatro-documentario. Come scrive Käte Hamburg (259), ogni racconto alla prima persona tenderebbe a porsi "come non-finzione, come documento storico". Il teatro che si realizza a partire dalla 'vera vita' diventa allora l'unico dispositivo adatto a far chiarezza sull'attualità. È in questo senso che lo spettacolo di Ostermeier e Louis può essere considerato come un laboratorio di costruzione di un racconto personale che agisce su un terreno politico. *Qui a tué mon père* s'inserisce all'interno di una dialettica culturale più generale che oppone al narcisismo tecnocratico delle società contemporanee, una sorta di culto dell'io personale mirante alla depoliticizzazione dell'individuo, una ricollocazione dell'io all'interno di quella che Christopher Lasch chiama la Grande Storia. Erika Fischer-Lichte non sbaglia quando definisce il teatro di Thomas Ostermeier come un *sociological laboratory*,¹⁷ in cui storia individuale e storia collettiva si intersecano nel tentativo di sollecitare una lettura sui temi della violenza sociale e dei meccanismi di oppressione in atto nella società contemporanea.

17 "Here the claim was to give the underprivileged a voice, to make those who usually remain invisible to mainstreams society, publicly visible: by exposing them to the gaze of the well-to-do, middle-class theatre spectators on the theatre stage. [...] This underlines the nature of his theatre as a sociological laboratory. Each production gives insight into different, psychic and/or social, political and cultural problems that haunts us and our contemporary society. [...] So it is not thought 'universalism' or by evoking certain eternal values that Ostermeier's productions speaks to global audiences, but because they relate to the questions and problems that contemporary conditions cause in our everyday lives – this is why I call Ostermeier's theatre sociological". Cfr. Erika Fischer-Lichte 2021, 19.

Bibliografia

Beauvalet, Marion and Migozzi, Pierre. 2019. "Édouard Louis: «Toutes les grandes littératures ont été des littératures de la réalité»" *LVLS*, 3 maggio 2019. <https://lvsl.fr/edouard-louis-toutes-les-grandes-litteratures-ont-ete-des-litteratures-de-la-realite/> (ultimo accesso 29/04/2022).

Cottanceau, Claire Ingrid. 2019. "Questions à Claire Ingrid Cottanceau", Programme de Salle. Saison 19-20. TNS, sezione «Documents», https://www.tns.fr/sites/default/files/document/qui_a_tue_mon_pere_-_prog_all_bd.pdf

De Rougemont, Martine. 1986. "Notes sur le théâtre autobiographique". In *Dramaturgie, Langages dramatiques. Mélange pour Jacques Scherer*. Paris: Nizet, 113-119.

Diaktine, Anne. 2020. "Edouard Louis: «L'autobiographie est l'une des formes les plus puissantes politiquement»." *Liberation*, 18 settembre. https://www.liberation.fr/theatre/2020/09/18/l-autobiographie-est-l-une-des-formes-les-plus-puissantes-politiquement_1799890/ (ultimo accesso 29/04/2022).

Ernaux, Annie. 2021. "Écrire sa vie, raconter la société. L'autobiographie au risque de la sociologie." Journée d'étude organisée par la Bibliothèque nationale de France le 2 octobre 2021. Conferenza registrata il 2 ottobre 2021. <https://soundcloud.com/user-125218637/ecrire-sa-vie-raconter-la?in=user-125218637/sets/ecrire-sa-vie-raconter-la>(ultimo accesso 29/04/2022).

Ernaux, Annie. 1994. "Vers un je transpersonnel." In *Autofictions & Cie*, a cura di Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Philippe Lejeune, Nanterre: Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes/Université de Paris X, (Coll. «Cahiers du RITM »), 6.

Fischer-Lichte, Erika. 2021. "Between Philosophical and Sociological Theatre: The Political Regietheater of Peter Stein and Thomas Ostermeier." In *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*, a cura di Peter M. Boenisch, London-New York: Methuen/Drama, 2021.

Hamburg, Käte. 1986. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, coll. "Poétique".

- Lasch, Christopher. 2001. *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*. Traduzione di Marina Bocconcelli. Bompiani: Milano.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*. Traduzione di Sonia Antinori, postfazione di Gerardo Guccini. Imola: Cue Press.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Louis, Édouard. 2018a. *Qui a tué mon père*. Paris: Seuil.
- Louis, Édouard. 2018b. "Entretien avec Édouard Louis" realizzato da Fanny Mentré per il Théâtre National de Strasbourg". TNS, Saison 19-20. https://www.tns.fr/sites/default/files/document/qui_a_tue_mon_pere_-_prog_all_bd.pdf (ultimo accesso 29/04/2022).
- Neri, Laura. 2012. *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*. Milano: Ledizioni.
- Nordey, Stanislas (2019), "Au carrefour de l'intime et du politique". Dossier de presse *Qui a tué mon père*, https://www.tns.fr/sites/default/files/document/-/qui_a_tue_mon_pere_-_o.pdf (ultimo accesso 29/04/2022).
- Ostermeier, Thomas and Jörder, Gerhard. 2015. *Ostermeier Backstage*. Traduzione di Laurent Muhleisen and Frank Weigand. Verlag Seiten: Arche éditeur.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod.
- Pavis, Patrice. 2016. *Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London-New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul. 1991. *Temps et Récit*. Paris: Seuil.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2018. *Strindberg, L'Impersonnel, Théâtre et Autobiographie*. Paris: L'Arche.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.

Ilaria Lepore ha svolto attività di ricerca come assegnista presso Sapienza Università di Roma (Dipartimento di Lettere e Culture moderne) e ha lavorato come docente a contratto di Letteratura Francese presso l'Università di Salerno. Le sue ricerche riguardano essenzialmente la storia del teatro del XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione al contesto francese e allo studio dei sistemi di produzione culturale della prima modernità, all'evoluzione e ibridazione dei generi teatrali. Si è occupata anche di forme di letteratura dette "fattuali" (generi autobiografici, memorie, scritti documentali ecc.) presenti nel linguaggio teatrale dal Settecento all'epoca contemporanea. Pubblicazioni più recenti: *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286) e diversi articoli sulla drammaturgia del Settecento, con particolare attenzione al tema dell'evoluzione dello statuto di autore, sull'estetica teatrale e sulla ricezione dell'evento spettacolare.