

## GIORGIA COCO

*Intervista a Milo Rau*

*L'undici ottobre del 2022 la redazione di Arabeschi ha incontrato online l'artista Milo Rau, al quale è dedicata la rubrica Incontro con del numero 21. La conversazione è stata curata da Giorgia Coco con il supporto tecnico di Giovanna Santaera.*

*L'incontro ha toccato i punti cruciali della formazione poetica e civile dell'artista, la sua attitudine drammaturgica e performativa, la consapevolezza in ordine al pensiero e alla pratica del re-enactment, il peculiare istinto verso il cinema e i linguaggi della visione, la capacità di coniugare originalità espressiva e utilizzo di materiali 'storici'. Il suo sguardo sul e nel presente rappresenta una delle esperienze più radicali della scena contemporanea.*

*La redazione di Arabeschi esprime un sentito ringraziamento a Elizabeth Pagone per aver accompagnato l'intervista con il suo prezioso ruolo di traduttrice e a Giacomo Bisordi per la preziosa mediazione.*



*Lamb's God, directed by Milo Rau, 2018. Ph: Valerie De Backer*

**Giorgia Coco:** Sociologist, activist, reporter and then theater maker.

Although your biography is already known to most people, I would still like to ask you about your training and, if you have any, your role models, your teachers/mentors.

**Milo Rau:** Mentor? I mean... My grandfather. I was living with my grandfather and my grandmother when my parents divorced, I was one year old. Sometimes I spent a lot of time with my grandfather. Strangely he was an immigrant from Italy, but as many immigrants he tried to be more Swiss or more German than the Swiss and the German themselves. You know?

And that's how he became a very important curator, organizer in the 70s and 80s and 90s for intellectual debates. He was a friend of Martin Heidegger in the 40s already and in the 50s of Thomas Mann, invited him in the 50s and then in the 90s he would invite all the known writers to Switzerland. And he wrote biographies on them, and he wrote down the fairy tales of Switzerland. It's written down by him, by my Italian maintaining grandfathers. So, he was a big mentor for me when I was very young. And then, later, of course Bourdieu, the professor, the French sociologist became super important to me, with his method which is a method of deep research, of living together with the people you would write about. So, he was an academic without any distance and an activist. He was very good to me. So, I could say that these two very different figures they're my mentors.

**G. C.:** The first point of the Ghent Manifesto is a clear reference to Marx. One: it is no longer about representing the world. The point is to change it. The point is not the representation of the real but that the representation itself becomes real.

In what way can the theatrical representation become real? And what is the limit that must be imposed? Is there a limit at all?

**M. R.:** OK yeah yeah... I mean, as I am not myself on stage, in my plays and in my films and neither, I think the limits of representations are the limits of the performers. I mean, they basically have to agree what they would do or show, what they wouldn't do or show, so that's the decision and I can't change these limits. So much perhaps, I mean, yeah sometimes I'm surprised. I had yesterday a discussion with my Co-producers because I did a play called *120 days of Sodom*, there we're restage the book of de Sade and the film of Pasolini with disabled actors... It was in 2017 and we want to restage it now or do a new production of *120 days of Sodom*. And when I did this, I remind that... I was impressed how far and how much fun all these incredible, perverse and cruel scenes of the Pasolini film gave to the disabled actors and how far they wanted to go. And I was kind of shocked all time and my limits were overthrown again and again and again by the actors and I had somehow to stop them. And more often I have the impression as a director you have to make conscious the actors what they actually do, because in the flow you would do a lot of... for example in activism. I mean I made a play that was called the *Storming of the Reichstag* where we stormed the German parliament in 2017. And I remember we were in front of the Reichstag with 300 people and they were asking «Should you storm the parliament?—and said— but this is an art play, we will not do this. This is criminal, you can't storm the parliament, you can storm until the limit of the parliament, but you can't storm it». Then the

limits of Art are destroyed, you can't do that. But if I would have said yes, they would have done it and it's there you are sometimes to stop. It's a big discussion, this one, about limits. And I think the main problem is the fact that the public is mostly excluded from this discussion and they are only confronted with the whole thing in the moment of the performance, of the premiere, for example. So, for them it can be a shock, but for the people that are included it's never a shock because they did it, so it's... And, I think, this is the big discussion now: how would the public respond? What is triggering for them? Can you show somebody dying like in *Grief and beauty*? Can you show children being violent like in *Five easy pieces*? Can you show people with Down syndrome being tortured, and so on.

**G. C.:** In your work, you hybridize different forms of art. I am referring not only to the use of video, but to literary and filmic contaminations and also to a certain taste for meta-theater. We witness the splitting of people and stories. Sometimes this process is so fluid that a filmic reference opens up a literary suggestion. *Everywoman* comes to mind: the tale of the dying horse and the flies that envelop it, which in a single movement open up the imagination towards the literature of Sartre and the war reportage of Robert Fisk.



*Lamb's God*, directed by Milo Rau, 2018. Ph: Valerie De Backer

Is there a grammar you adopt or pursue in these hybridisations? What are the possible contaminations between the various fields?

**M. R.:** Yeah, I mean, there are different uses of video. There is a very simple use which is the close up. I was always a big fan of the close up of the human faces, so that's one use. Another use is a kind of a "meta-theatricality" in a way that you would say: "OK, it's a critique of the image while the image is produced". And then there is a third way. It's the presence of things that are absent like people that are dead, like in *Everywoman*. Or images from Mosul, because the people from Mosul – I can do the same in *Antigone in The Amazon* – people that can't travel from where they live – because of Visa or whatever – so they are on video; so it's a documentary use of the camera. Then there is the last use and perhaps the most interesting one, that you question the ethics of the image. As we showed in *Empire*, the play that I showed some years ago. A Syrian actor, Rami Khalaf, shows during 10 minutes 50 images of people that were tortured

to death, trying to find his brother inside his images. We look at these images of dead faces for many many times and it starts the big discussions: should we assist Rami by searching in this huge archive of those faces or shouldn't we? Should we show that? Or, another time, in *Grief and beauty* we show Yohanna, a friend of mine and we filmed her when she died. And she wanted that and we show how she dies. And the question is: should you show somebody dying in a film, or no? should you show, I don't know, children that are scared? should you show whatever? So, what is perversion? What is extractivism? What is... You know, looking at the pain of the others as Susan Sontag said. And perhaps you know the big discussion around Claude Lanzman, when he said: you can't show images from Auschwitz, because this is not imaginable and if a new image would exist, he said, I will find it and I would destroy it, because this is unethical. I wrote a book about it, called *The Representation*, in which I'm asking myself about different levels of use of image in my art, but in art in general. And then, I'm very much obsessed with it. I'm doing in Schaubühne a next play with Ursina Lardi called *Philoctetes*, a play that you play in the dark and you only hear sounds and voices and you have no images at all. Because I was interested to have this kind of world without images. But theater can give a big presence and, of course, as you know scary movies: the dark it is the more the presence of the uncanny is felt. So, I mean, that's such a huge field that we even in three days of workshop, we would not go to the end of the question: what is the status of the image, of the violent image, of the perverse image, of the sad image, of the ritualistic image, of the symbolic image. I mean, we would not go to the end of this. A friend of mine, sociologist Bruno Latour, French sociologist [I did the obituary of him. I'm translating my text. I wrote yesterday about him because I said: OK when I'm touring Italy I would like that this text is translated] and he had a generalistic, holistic theory of the idea of social agency: it's not only you or me or humans that can be agents like in the old sociology, for him the climate and even images can be social agents. So, what is the social agency of images? All revolutions started with images. The Vietnam War ended with images. So it's a very long and super interesting and incredibly... let's see... moral debate. You know, we have all these cultures that forbid to pick many things or even to make visible many things. It's not only Auschwitz, it's everything. It's of course the gods, but it's a lot of other things too. For me it was always a big trouble because we come from a culture of total depiction. I mean, the body of the dying God, of the tortured God is the most reproduced image in our civilization and the Christian civilization and this is a complete exception of all civilizations that we would have in the center the image of the physicality of God that is tortured to death and is a super violent image at the same time. So I think we are so much, you could say, "desensibilized" in that for generations and centuries that we are not even sensitive anymore

to it. And I think it's now, that we are going out of the Christian times, that old questions come back in a very strange way, because at the same time we are of course surrounded by pornography and violence and whatever in an extended it was never the year before. If I want I can, with one click on my phone, I can see 20 executions. *Orest in Mosul* starts with a man who comes on stage, a war photographer, who says: I found a hard drive and on this hard drive I have 10,000 executions and I watched all these executions to understand what happens when somebody is executed. And he goes on and he goes on and then the play starts. So it's for me that the depiction of violence was always in the middle of my research, as a war journalist, as a sociologist, as a maker of film and theater, as a writer, as a... we still used as a father and also as a private person. I'm completely obsessed with this thing. And yeah, I'm going on and on. That's it.

**G. C.:** *Re-enactment* is a technique that has had many different uses and developments (from medieval dramas to historical re-enactments to Parker's pageants, to Jeremy Deller's operations, 2001). You suggest it is a useful technique to highlight a paradox, to eliminate a distance. Can we imagine it, then, as a technique of



*Oreste in Mosul*, directed by Milo Rau, 2012. Ph: Valerie De Backer

unveiling, a practice of telling the truth? There is always a seeding effects reproducing reality and perturbing elements in your works. What balance do you seek between the parts? How much does the real have to concede to the fictional representation of itself?

**M. R.:** I think that we live in this civilization of information and information destroys one thing and that's the traumatic quality of reality. Reality is reality. And reality is reality, it's like a rose is a rose. You can't say anything about it. That's why I'm so much obsessed by the idea of the objectification that happens in violence, but also by the death itself which is the final fact, the final reality. Lacan, the French philosopher, always described reality as a kind of a Black Stone from Mecca: it's there, and you don't know how, like a meteorite. I was many times asking myself: how can we enter traumatic images? How can we translate this traumatic quality on stage? Because we have a civilization that declines reality into psychology, into stories, into information, into whatever, pedagogical

explanations and whatever, but reality in itself how can it appear? What does it really mean? And that perhaps is the link. I'm obsessed with the physical representation of reality; it is for me one thing that, as a spectator, you would look at it and you would say: this is reality, this is happening... And this is perhaps even history, because the highest quality of realities is history of big age. So you would say: okay, this is history and how can you show that? You don't know anything about the motivations of the people in the image. It's like in this old Rembrandt's picture where you have the light and you have the bodies. You have this beautiful film by Godard, *Passion*, where the camera goes through the images of Rembrandt, the *Night Watch* for example, and it becomes 3D and becomes spatial, and in this *tableau vivant* we are alive but we also frozen, we are free but we are completely unfree. Because what happens will have happened and will be real. I was always super impressed by this strength of theater to have these living images. Today I had an interview about *Grief and beauty* and I said: okay what we tried to do is really to go to the base of what the stage is. There's just: somebody comes on stage and somebody talks and we listen, that's it. And this is the double body of the theater, that at one time it's the most dramatic art, because what appears appears and what disappears disappears – it will not live forever, it's gone. And, on the other side, you create a situation where – and this is the difficult balance of doing performance, I think – you create meaning but without giving a story to this meaning, without giving a motivation, without explaining the meaning. Just by putting it on stage and finding an angle in the whole constellation of the play that everything together would give a meaning, but even you don't know what. For example, many people are always disappointed by my plays because they're asking: what is now the meaning of this whole work? How



*The repetition/La reprise*, directed by Milo Rau, 2017. Ph: Michiel Devijver

does everything come together? I don't see the image; I don't see why this story was told. The thing to be in the angle of what the fact is real and I don't know why it is told, but it is real. Being in between these two effective motors is how performance functions. As you say in ancient times why did we start to represent, to produce reality? Why did we reproduce 5 billion times the dying God? Why did we do this? It's very perverse, you know? So, it's like, yeah, I'm really trying to understand the beauty of this perversion... about representation.

**G. C.:** One of the chapters of *Five Easy Pieces* bears the title of a Pasolinian short film: *What are Clouds?*. You staged *The 120 Days of Sodom* with a company of people with disabilities, you chose to shoot *The New Gospel* in Matera. What is your relationship with Pasolini? How is Pasolini useful for intervening in reality?

**M. R.:** What I always like in Pasolini and, I think, perhaps in neorealismo in general is that: this kind of transcendence of normal life, you know? This kind of... aesthetics that is somewhere in between renaissance and archaism. It's like if you were a renaissance painter that decides to paint only disabled people, you know? And this is of course the beauty of the art of Pasolini. And, I mean, it goes in all – we could also talk a long time about it – because it goes into how he edits films. So, that is in, for example, in the number he makes shoulder shots: he shows the face and he shows the other face in a number you don't, sometimes, understand how the scene is done. Is he very far away or very close? He's not really telling a story, he shows a story. For example his Jesus' film is very beautiful because you can read the *Gospel of Matthew* and there is written he came to a sea and then you see Jesus coming to the sea; and he watched to sea and then he shows the sea; and there were fishers and then he shows the fishers; and he said and then you see Jesus: I want to make you fishermen of man, and he says that. And then, they followed him and then you see them walking away. And he's like a child, he's telling the stories like this and that's such a beautiful way of looking to reality. And there are many other points. One of this is of course the universalism of how he worked. He was a writer but also a teacher and also a filmmaker and a journalist and a lover and whatever. I mean, he made so many things. Columnist, journalist and he was very intellectual and very simple at the same time. And you say: "OK, I don't have to decide, if in one moment I want to do a documentary and then the next moment I want to do poetry and in the third moment I want to do a political action, that's fine". And I'm saying that to my students too. I say: "OK, you are studying scenography or acting, but it doesn't mean that you have to work as an actor; it doesn't mean that you have to make scenography. You can do whatever is the best for the project you want to do, to try

to do". It's so clear and so simple. Because in many ways art is so difficult and so boring, because we used the wrong format for it. Sometimes I see a film and I think "OK, I would have love to read a book with the same content. Or I see a dance piece and I think: "Yeah but I would have loved to, I don't know, to see a film about this actor and not this kind of thing that I see here". And this is the thing you can learn from Pasolini, when you look at what he did. He was writing a book then he was in between doing a film while preparing the next film and then he had a weekly column where, he was talking about the Communist Party, which are completely outdated now, and you don't even understand what he's talking about, but he felt the need to do so. And I think this is freedom, we lost it a little bit, because I don't know, we all make career and we make one thing, and we make it better and better and then we have the brand and then we have to repeat the brand and... I think this freedom he had is very beautiful.

Of course he has also this conservative touch; he has this melancholic touch he has a lot of, I don't know, he had a problem with ageing. I think for him... he had a problem to connect to the young left; he didn't like the young left because for him it was just needless. And I think this is the dark side of Pasolini, but, yeah, he was what he was and he was very clear about it and that's beautiful. I mean he was against abortion, for example and you think so: "Oh my God, I think of it, why are you against abortion?". But it was his position and he was against homosexuality but he was a homosexual. I mean, he's... it's a complete... and I think this is really great, because we live in a time - but I finish with this - in a time of purity that you think that everything we do should be on the line of who we are and we don't even accept that - I would not say perversion, but our own contradictions, our own, yeah... that: you can be homosexual and hate homosexuals and hate your own homosexuality. Or you can be a mother and hate your children and why not? And I think all this is very much... yeah, it's very much streamed today. And I think it was a good example of artistic freedom or intellectual freedom even if I would not even agree on 20% of what he said and wrote.

\*\*\*\*

**Giorgia Coco:** Sociologo, attivista, reporter e poi uomo di teatro.

Seppur è già nota ai più la tua biografia, vorrei ancora chiederti qual è stata la tua formazione e, se ce ne sono, quali ritieni essere i tuoi modelli di riferimento, i tuoi maestri, i tuoi mentori.

**Milo Rau:** Un mentore? Io credo... mio nonno. Ho vissuto con mio nonno e mia nonna da quando i miei divorziarono, avevo un anno. Mi capitava di trascorrere molto tempo con lui. Curiosamente era un immigrato italiano, ma come molti altri tentava di essere più svizzero e più tedesco degli stessi svizzeri e tedeschi. Capisci? Ed ecco come divenne un curatore e un





*The new Gospel*, directed by Milo Rau, 2020. Ph: Armin Smailovic

organizzatore di dibattiti intellettuali tra gli anni '70, '80 e '90. Fu amico di Martin Heidegger già dagli anni '40 e ancora all'altezza dei '50 di Thomas Mann. Lo invitò negli '50 e quindi negli anni '90. Lui volle invitare tutti gli autori che conosceva in Svizzera. Scrisse le loro biografie e trascrisse le fiabe svizzere. Sono state scritte da lui, dal mio nonno italiano che mi manteneva. Quindi, lui è stato il mio mentore quando ero molto giovane. E in seguito, dopo, sicuramente Bourdieu, il professore, il sociologo francese è diventato molto importante per me, con il suo metodo, che era un metodo di una profonda ricerca, di un vivere insieme alle persone di cui avresti dovuto scrivere. Lui era un accademico che non poneva alcuna distanza e un attivista. È stato molto buono con me. Quindi posso dire che queste due figure differenti sono state i miei mentori.

**G. C.:** Il primo punto del *Manifesto di Gent* è un chiaro riferimento a Marx: non si tratta più di rappresentare il mondo. Il punto è cambiarlo. Lo scopo non è la rappresentazione del reale bensì che la rappresentazione stessa diventi reale.

In che modo la rappresentazione teatrale può diventare reale? E qual è il limite, se c'è, che bisogna imporsi?

**M. R.:** Ok, sì, sì... Io penso, siccome non mi metto mai sul palco, non nei miei lavori teatrali né nei miei film, che i limiti delle rappresentazioni siano i limiti dei performer. Penso che loro, fondamentalmente, debbano essere

d'accordo con ciò che potrebbero fare o mostrare; quindi, questa è la scelta e io non posso cambiare questi limiti. Così, molte volte, mi sono sorpreso. Ho avuto ieri una discussione con il mio co-produttore perché ho diretto un'opera intitolata *Le 120 giornate di Sodoma*, in cui abbiamo rimesso in scena il libro di De Sade e il film di Pasolini con attori disabili... è stato nel 2017... e noi volevamo riproporlo adesso o fare una nuova produzione delle *120 giornate di Sodoma*. E quando lo avevo fatto ricordo che mi impressionò quanto in là si spingessero e quanto divertimento procurassero tutte queste scene incredibilmente perverse e cruento del film di Pasolini agli attori disabili e quanto oltre loro stessi volessero andare. E sono stato praticamente sconvolto tutte le volte. E i miei limiti venivano superati ancora e ancora dagli attori. E io ho dovuto in qualche modo fermarli. Paradossalmente molto spesso. Ho avuto l'impressione che, in quanto regista, sia tuo dovere rendere coscienti gli attori di ciò che loro effettivamente fanno. Come ad esempio nell'attivismo. Mi spiego: ho prodotto un dramma – no, non è un'opera teatrale – si chiama *Assalto al Reichstag*, in cui prendiamo d'assalto il Parlamento tedesco, nel 2017. E mi ricordo che eravamo davanti al Reichstag con 300 persone che chiedevano se dovessimo assaltare il Parlamento, in quel momento. E dicevano “ma questa è un'opera d'arte. Non lo faremo. Sarebbe un crimine. Tu puoi andare all'assalto del Parlamento fino ad un certo punto, ma non lo puoi (veramente) assaltare”. Quindi i limiti dell'Arte sono la distruzione. Non puoi farlo. Ma se io avessi detto sì, loro l'avrebbero fatto. Alcune volte sei colui che deve porre un freno. È una discussione capitale questa riguardo i limiti. E io penso che il più grande problema, se vuoi, risiede nel fatto che il pubblico è per la gran parte escluso da questa discussione e loro possono soltanto confrontarsi con l'opera già conclusa nella sua interezza; solo nel momento della performance, del debutto, per esempio. Quindi, per loro può essere uno shock, ma per le persone coinvolte non è mai veramente uno shock, perché loro lo hanno fatto. Come potrebbe rispondere il pubblico? Cosa potrebbe sconvolgerli? Puoi mettere in scena la morte di una persona, come in *Grief and Beauty*? Puoi mettere in scena dei bambini che vengono violentati, come in *Five easy pieces*? Puoi mettere in scena delle persone con la sindrome di Down che vengono torturate? E così via.

**G. C.:** Nel tuo lavoro si riconosce un'attenzione all'ibridazione delle forme e delle arti. Mi riferisco non solo all'uso del video, ma alle contaminazioni letterarie e filmiche e anche ad un certo gusto alla meta-teatralità. Assistiamo a sdoppiamenti di persone e storie a volte così fluidi che un rimando filmico apre una suggestione letteraria. Per fare un esempio mi viene in mente *Everywoman* e il racconto del cavallo morente e delle mosche che lo avvolgono, che in un unico movimento aprono l'immaginario verso la letteratura di Sartre e il reportage di guerra di Robert Fisk.

C'è una grammatica che adotti o che persegui in queste ibridazioni? Quali sono le possibili contaminazioni tra i vari ambiti?

**M. R.:** Sì, lo credo che ci siano modi differenti di utilizzare il video. C'è un uso molto semplice che è il primo piano. Sono sempre stato un grande fan del primo piano del volto umano, quindi questa è una delle modalità.

Un altro modo è una sorta di via metateatrale, per cui tu potresti dire: "ok, questa è una critica dell'immagine, contemporanea all'immagine che è prodotta". E poi c'è una terza via che è la presenza di cose che sono assenti; come le persone che sono morte, come in *Everywoman*, oppure... le immagini da Mosul. Perché la gente di Mosul – ho fatto lo stesso per *Antigone in Amazzonia* – non può viaggiare da dove vive, a causa del visto o per altri motivi, quindi appare in video; si tratta in questo caso di un uso documentaristico della telecamera. Poi c'è l'ultimo uso e forse il più interessante che mette in discussione l'etica dell'immagine.

Come ho fatto in *Empire*, un'opera che ho messo in scena alcuni anni fa. Un attore siriano, Rami Khalaf, mostrava per 10 minuti 50 immagini di persone che erano state torturate fino alla morte, cercando tra queste quella di suo fratello. E noi osserviamo queste immagini di volti molte, molte volte e qui inizia una discussione: Dovremmo assistere Rami nella sua ricerca in questo immenso archivio di facce o non dovremmo? Dovremmo o non dovremmo mostrarle? O, un altro esempio, in *Grief and Beauty* noi mostriamo Yohanna, una mia amica... che abbiamo ripreso nel momento della morte. Lei lo voleva e noi mostriamo come muore. La domanda è: puoi mostrare qualcuno che sta morendo in un film o no? Puoi mostrare le immagini di bambini che sono spaventati? Puoi mostrare qualsiasi cosa? Cos'è allora la perversione? Cos'è l'extrattivismo? Cosa significa osservare la sofferenza degli altri, come ha detto Susan Sontag. Forse hai sentito parlare di Claude Lanzmann e del dibattito nato da ciò che lui ha detto: tu non puoi mostrare immagini di Auschwitz perché sono inimmaginabili e se una nuova immagine potesse esistere, lui dice, io la troverei e vorrei distruggerla, perché non è etico. Ho scritto un libro a riguardo intitolato *The Representation*, in cui mi interrogo sui diversi livelli di uso delle immagini nella mia arte, ma nell'arte in generale. Ne sono abbastanza ossessionato. Sto facendo un lavoro alla Schaubühne per un testo con Ursina Lardi intitolato *Filottete*, un'opera che si svolge al buio e in cui tu puoi soltanto sentire suoni e voci e non vedi immagini, per nulla. Questo perché sono interessato a questa sorta di mondo senza immagini. Tuttavia, il teatro può restituirci una forte presenza e, certo, come si sa, nei film dell'orrore... più il buio è intenso, più percepisci la presenza di qualcosa di inquietante. Voglio dire, questo



[View Video](#)

è un argomento immenso per cui anche in tre giorni di workshop non arriveremmo mai a raggiungere la fine della discussione: qual è lo statuto dell'immagine, dell'immagine violenta, dell'immagine perversa, dell'immagine triste, dell'immagine ritualistica, dell'immagine simbolica. Io credo che non potremmo mai arrivare alla fine. Un mio amico, Bruno Latour, un sociologo francese [ho scritto un necrologio per lui, lo sto traducendo. L'ho scritto ieri perché mi ero detto quando andrò in tournée in Italia mi piacerebbe che il testo fosse tradotto] aveva una teoria olistica in merito al potere di influenza sociale: tale influenza non si esercita solo secondo un modello di tipo relazionale, umano, come si credeva nel contesto dell'antica sociologia. Per lui il clima o anche le immagini possono essere agenti condizionanti. Qual è il allora potere di influenza sociale delle immagini? Tutte le rivoluzioni sono state scatenate attraverso le immagini. La guerra del Vietnam è terminata a causa di alcune immagini. Quindi questo è un lungo, intenso e super interessante e incredibile dibattito morale. Abbiamo tutte queste culture che proibiscono di scegliere (di fare) alcune cose oppure di renderne manifeste altre. Non si tratta solo di Auschwitz, si tratta di qualsiasi cosa. Certo, Dio, sicuramente, ma ci sono anche tante altre cose. Per me è da sempre importante... Perché noi veniamo da una cultura in cui tutto è rappresentato. Il corpo morente di Dio, del Dio torturato, è una delle immagini più riprodotte della nostra civiltà. E la civilizzazione cristiana - questa è un'eccezione tra tutte le altre civiltà - mette al centro dell'immagine la corporeità di un Dio che è stato torturato fino alla morte. È un'immagine incredibilmente violenta. E allo stesso tempo, quindi, io penso, noi siamo molto 'desensibilizzati', da generazioni e da secoli. Penso che adesso che noi stiamo uscendo dall'epoca cristianizzata queste antiche domande ritornano a presentarsi in un modo davvero strano, perché allo stesso tempo noi siamo sicuramente circondati dalla pornografia e dalla violenza in un modo mai accaduto prima. Se io volessi potrei vedere con un click del mio telefono 20 esecuzioni e altrettanti arresti a Mosca. *Oreste in Mosul* inizia con un uomo sul palco, un fotografo di guerra, che dice di aver trovato un hard disk in cui ci sono 10 mila esecuzioni e dice "io le ho viste tutte per comprendere cosa accade quando qualcuno viene ucciso in questo modo". E lui va avanti e va avanti e allora inizia lo spettacolo. Quindi per me la descrizione della violenza è sempre stata al centro, sia come regista di cinema che di teatro, sia come scrittore, sia come padre. Anche nella mia vita privata io ne sono totalmente ossessionato. E quindi vado avanti.

**G. C.:** Il *re-enactment* è una tecnica che ha avuto usi e sviluppi molti diversi tra loro (dai drammi medievali, alle rievocazioni storiche, ai *pageants* di Parker, alle operazioni di Jeremy Deller nel 2001). Tu suggerisci sia una tecnica utile per evidenziare un paradosso, eliminare una distanza. Possiamo immaginarla, quindi, come una tecnica di disvelamento, una

pratica per dire la verità? C'è sempre una semina di effetti di realtà e di elementi perturbanti nelle tue opere. Quale equilibrio cerchi tra le parti? Quanto il reale deve concedere alla rappresentazione finzionale di sé?

**M. R.:** Credo che noi viviamo in questa civiltà dell'informazione e l'informazione distrugge una cosa della realtà e cioè la sua qualità traumatica. La realtà è la realtà. La realtà è la realtà così come una rosa è una rosa. Non si può dire niente a riguardo. Questo è il motivo per cui sono così ossessionato dall'oggettivazione che avviene riguardo la violenza; ma anche rispetto alla morte stessa che è l'atto finale, l'ultima realtà. Lacan, il filosofo francese, ha descritto sempre la realtà come una sorta di Pietra Nera della Mecca che è lì, non sai come... è una sorta di meteorite. Mi sono chiesto molte volte come possiamo riuscire ad entrare in un'immagine traumatica; come possiamo tradurre sulla scena la forza traumatica di un'immagine? Perché viviamo in una civiltà che declina la realtà nella psicologia, nella storia, nell'informazione, in qualsiasi cosa, in una spiegazione pedagogica o altro, ma la realtà stessa come può manifestarsi? Cosa significa realmente? Questo è il motivo forse per cui io sono ossessionato dalla manifestazione fisica della realtà. Come spettatore sei in grado di vederla e di poter dire questa è realtà, questo sta succedendo adesso. E questa forse è anche la storia, perché la realtà d'alta qualità è la storia. Le grandi epoche storiche. Così di qualcosa si può dire: okay, questa è storia. E come puoi metterlo in scena? Tu non sai nulla delle motivazioni delle persone che ci sono in quell'immagine. Come in quell'antico quadro di Rembrandt, in cui c'è la luce e ci sono i corpi. C'è questo bellissimo film di Godard, *Passion*, in cui la camera attraversa le immagini di Rembrandt – *La ronda di notte*, per esempio – e queste si trasformano in immagini 3D, diventano spaziali; e c'è questo *tableau vivant* in cui siamo vivi e allo stesso tempo sospesi. Noi siamo liberi e (allo stesso tempo) completamente schiavi. Cosa succede, cosa accadrà, sarà reale. Io sono sempre incredibilmente impressionato da questa forza del teatro che risiede in queste immagini viventi. Oggi ho fatto un'intervista su *Grief and Beauty* e mi sono detto: "okay, cosa stiamo cercando di fare? Stiamo davvero andando alla radice di ciò che è il palcoscenico". E c'è soltanto questo: qualcuno che entra in scena e qualcuno che parla e noi ascoltiamo. È solo questo. C'è il doppio corpo del teatro che è per un verso l'arte drammatica per eccellenza, perché ciò che appare appare; ma ciò che scompare è perso, non vive più, per sempre, è andato. E dall'altra parte crei una dimensione in cui ci dev'essere questo equilibrio difficile tra fare una performance e creare un significato, ma senza fornire una storia a questo significato; senza dargli alcuna motivazione, senza spiegare il senso, esclusivamente mettendolo in scena e



View Video

trovando un angolo di visuale nella costellazione dell'opera così che l'insieme fornisca il significato, che nemmeno tu sai qual è. Per esempio, molte persone sono infastidite dai miei lavori perché si chiedono: "qual è il significato dell'opera? Come tutto questo procede insieme? Io non vedo l'immagine, io non riesco a capire perché questa storia mi è stata raccontata." La cosa deve essere posta da un'angolazione per cui il fatto è reale. Io non so perché è stata raccontata, ma è reale. E il fatto di essere tra questi due motori è il motivo per cui lo spettacolo funziona. E, come dicevamo prima, nei tempi antichi perché abbiamo iniziato a rappresentare? A riprodurre la realtà. Perché abbiamo riprodotto 5 miliardi di volte un Dio morente? Perché lo abbiamo fatto? È perverso. È come, sì...Io sto cercando davvero di capire la bellezza e la perversione che c'è nell'atto della rappresentazione.

**G. C.:** Uno dei capitoli di *Five Easy Pieces* porta il titolo di un corto pasoliniano: *Cosa sono le nuvole?*. Hai messo in scena *Le 120 giornate di Sodoma* con una compagnia di persone affette da disabilità, hai scelto di girare *Il Nuovo Vangelo* a Matera. Qual è il tuo rapporto con Pasolini? In cosa Pasolini è utile per intervenire nel reale?

**M. R.:** Cosa mi è sempre piaciuto di Pasolini e penso, forse, del neorealismo in generale è questa sorta di trascendenza della vita quotidiana, capisci? Questa sorta di estetica che è in qualche modo a metà strada tra il rinascimento e l'età arcaica. È come se tu fossi un pittore rinascimentale e decidessi di dipingere solamente persone disabili. Questa sicuramente è la bellezza dell'arte di Pasolini. E, credo, questo si possa riscontrare in tutto – ne potremmo parlare a lungo – perché si percepisce nel modo in cui ha montato i suoi film, per esempio. Lo vedi nel modo in cui lui fa le inquadrature di quinta; lui mostra il viso e mostra l'altro viso una quantità di volte per cui tu non capisci come è stata fatta la scena. Lui è molto lontano e molto vicino? Come se ogni momento potesse essere il primo o l'ultimo... Lui non racconta veramente una storia, la mostra. Per esempio il suo Gesù è davvero un bel film perché tu puoi leggere il vangelo di Matteo e lì c'è scritto che lui si avvicina al mare e quindi tu vedi Gesù avvicinarsi al mare; e che lui guarda il mare, e quindi lui ti mostra il mare; e ti dice che c'erano dei pescatori, e lui ti mostra dei pescatori; e lui dice e quindi tu vedi Gesù dire: voglio che tu diventi pescatore di uomini; e loro lo seguono e quindi tu li vedi allontanarsi. È come se lo avesse fatto un bambino. Lui racconta le storie in questo modo e c'è questa sorta di modo stupendo di guardare la realtà. E ci sono molti altri punti. Uno di questi è sicuramente l'universalità del suo lavoro. Lui era uno scrittore e anche un insegnante e anche un regista, un giornalista e un amante, e qualsiasi cosa. Lui ha prodotto così tante cose. Un editorialista, un giornalista e fu un vero intellettuale e allo stesso tempo una persona molto semplice. E tu

ti dici: ok, allora io non devo decidere, capisci? Se in un dato momento io desidero fare un documentario e il momento dopo voglio scrivere poesie e in un terzo momento voglio fare un'azione politica, va bene. Io lo dico anche ai miei studenti. Dico: ok tu stai studiando scenografia o recitazione, ma questo non significa che tu debba lavorare come attore; questo non significa che tu debba costruire una scenografia. Puoi fare qualsiasi cosa sia il meglio per il progetto che tu vuoi realizzare, provare a realizzare. Ed è così chiaro e così semplice. Perché in molti modi l'arte è difficile e anche noiosa per il fatto che si sfrutta un format sbagliato. A volte guardo un film e penso: "ok, io avrei preferito leggere un libro con gli stessi contenuti". Oppure assisto a un'opera di danza e penso: "sì, ma avrei preferito, non lo so, vedere un film che me lo raccontasse con un attore e non questa cosa che ho visto". Questo puoi impararlo da Pasolini, quando tu presti attenzione a ciò che lui ha fatto. Lui scriveva un libro mentre riprendeva, preparando il prossimo film; e poi aveva il suo articolo di fondo settimanale, in cui parlava del partito comunista - che sono datati ora, e tu non capisci mai davvero di cosa lui stia parlando, ma lui sentiva la necessità di farlo. E io penso che questa libertà noi l'abbiamo persa un po' perché, non lo, siamo tutti impegnati nel fare carriera e facciamo solo una cosa e noi la faccio al meglio e sempre di più; e poi abbiamo un marchio, uno stile e quindi noi dobbiamo ripetere lo schema; e penso che la libertà che lui aveva fosse davvero stupenda. Di sicuro lui aveva anche, voglio dire, lui aveva quest'anima conservatrice e una vena melanconica. Lui aveva un problema rispetto all'invecchiamento. Io credo che lui avesse un problema nel relazionarsi con i giovani di sinistra. A lui non piaceva la giovane sinistra perché per lui non era necessaria; e io penso che questo fosse il suo lato oscuro; ma, sì, lui è stato ciò che è stato ed è stato chiaro riguardo a ciò, e questo è bellissimo. Voglio dire, lui era contro la pratica di aborto, per esempio e tu pensi: "oh mio dio, la pensi così? Perché sei contro l'aborto?". Ma era la sua posizione a riguardo. E lui era anche contro l'omosessualità ed era un omosessuale. Penso che questo, questo sia davvero grandioso perché noi viviamo in un tempo – ma io finisco con questo – in un tempo di purezza in cui tu pensi che ogni cosa che noi facciamo dovrebbe essere in linea rispetto a chi siamo e noi non accettiamo questa – non voglio dire perversione – ma la nostra stessa contraddizione. Tu puoi essere omosessuale e odiare gli omosessuali. Tu puoi essere una madre e odiare i tuoi figli, perché no? Io penso tutto questo è davvero tanto, sì, è davvero così fluido oggi. Io penso che questo sia un buon esempio di libertà artistica o di libertà intellettuale, anche se io potrei non essere d'accordo sul 20% di ciò che lui ha detto o scritto.



**View Video**

