

Pasolini non è Vangelo: Milo Rau e The New Gospel

Pasolini is not Vangelo: Milo Rau and The New Gospel

MADDALENA GIOVANNELLI
maddalena.giovannelli@usi.ch / Università della Svizzera Italiana

RIASSUNTO: Il lavoro di Milo Rau sviluppa uno stretto dialogo con Pier Paolo Pasolini. Guardando agli *Appunti per un'Orestiade Africana* e al *Vangelo Secondo Matteo* di Pasolini, Rau ha presentato al Festival di Venezia 2020 una nuova versione del *Nuovo Vangelo (The New Gospel)*. Questa volta, Gesù è interpretato dall'attivista politico camerunense Yvan Sagnet, che difende i diritti dei lavoratori clandestini sfruttati da un sistema agricolo mafioso. Il saggio mette in luce l'eredità di Pasolini non solo ne *Il nuovo Vangelo*, ma anche nel *Manifesto* e nel teatro di Milo Rau.

Parole chiave: Pasolini; Milo Rau; Vangelo; Appunti per un'Orestiade africana; Cinema

Abstract: The work of Milo Rau develops a close dialogue with Pier Paolo Pasolini. Looking at Pasolini's Appunti per un'Orestiade Africana and Il Vangelo Secondo Matteo, Rau presented in Venice Festival 2020 a new version of The New Gospel. This time, Jesus was played by the Cameroonian political activist Yvan Sagnet, who defends the rights of the illegal workers exploited by a mafia-led agricultural system. The paper highlights the Pasolini's legacy not only in The New Gospel, but also in Milo Rau's Manifesto, and theatre.

Keywords: Pasolini; Milo Rau; The New Gospel; Appunti per un'Orestiade africana; Cinema

Come la cavalleria mongola, Pasolini onnipresente e invisibile attacca all'improvviso e un momento dopo non c'è più e soltanto una nuvola di polvere all'orizzonte ricorda il suo passaggio. Lo stavamo pensando immerso nei folli problemi della trasposizione cinematografica del *Vangelo di san Matteo*, nella ricerca dell'interprete di Gesù [...] ed ecco che sui muri si annuncia il *Vantone*.
(Flaiano, 1983, p. 123)

Queste gustose righe di Ennio Flaiano, che inaugurano una recensione del *Vantone* apparsa su *L'Europeo* nel gennaio 1964, ben descrivono l'atmosfera che precede l'uscita del *Vangelo* pasoliniano. Il vivace ambiente giornalistico di via Veneto, per nulla lontano per frequentazioni e abitudini dallo stesso Pasolini, registra con ironia l'attività vorticoso, incessante, e imprevedibile dell'intellettuale friulano. Basterebbe questo aspetto, tra i molti altri, a favorire un accostamento tra Pasolini e il regista svizzero Milo Rau, una delle personalità che si è più fortemente imposta sulla scena europea nell'ultimo decennio (Mango, 2019). Nello stesso anno in cui la sua versione del *Nuovo Vangelo* viene presentata al Festival del Cinema di Venezia (2020), Rau – una nuvola di polvere all'orizzonte – vola in Amazzonia per il progetto di un'*Antigone* attivista pronta a scontrarsi con un Creonte/Bolsonaro. A cercare le tracce del mito greco fuori dall'Europa, beninteso, l'ha sollecitato proprio Pasolini (Bizzarri, 2019).

MILO RAU NEL LABORATORIO PASOLINI. Nato a Berna nel 1977, Rau si forma tra Berlino, Parigi e Zurigo (tra i suoi professori, Pierre Bourdieu), e nel 1997 comincia una carriera da reporter con predisposizione per l'indagine sociologica. L'attività giornalistica e la passione per l'inchiesta – primo elemento che avvicina Rau a Pasolini – precedono dunque di gran lunga l'incontro con la pratica teatrale e cinematografica.

Su simili inclinazioni e interessi fonda, nel 2007, l'*International Institute of Political Murder* (IIPM), una compagnia impegnata nella creazione e diffusione internazionale di spettacoli teatrali, e film volti ad indagare le grandi tragedie della storia più recente e i conflitti sociali: le prime produzioni di Rau trattano argomenti come la fine del dittatore rumeno Nicolae Ceaușescu e di sua moglie Elena (*The Last Days of the Ceausescus*, 2009), il genocidio in Rwanda (*Hate Radio*, 2011) e il celebre attacco terroristico del norvegese Anders B. Breivik (*Breivik Statement*, 2012).

Il dialogo con Pasolini si intensifica e si rende più esplicito a partire dal 2017, quasi che il *corpus* delle opere del maestro scomparso rappresenti una virtuale bottega dove, tra omaggi e prese di distanza, delineare la propria specifica personalità artistica. Debutta nel 2017 alla Schauspielhaus di Zurigo *The 120 days of Sodom*, un remake teatrale del film pasoliniano del 1975, che costituisce per Rau il diretto precedente del progetto *The New Gospel*; vengono scritturati, per recitare nel ruolo dei torturati, dodici ragazzi affetti da sindrome di down. Come in altri spettacoli (soprattutto *Five Easy Pieces*, 2016), Rau sembra interessato soprattutto all'ambiguità costitutiva della posizione dello spettatore come testimone della rappresentazione. La natura provocatoria e disturbante dell'ipotesto ("scandalizzare è un diritto", tuonava PPP in un'intervista del 1975 al programma francese Dix De Der) e la scelta di lavorare con performer disabili consente a Rau di indagare a fondo i significati e le contraddizioni della dimensione dello scandalo nella società contemporanea. "Com'è possibile che non tolleriamo di vedere certe cose sulla scena", si chiede il regista, "eppure le sopportiamo tranquillamente nella vita di ogni giorno? Cosa dice questo di noi come spettatori e come società civile? Cos'è veramente scandaloso?" (Pastore, 2018).

Nel 2018, poco dopo aver ottenuto la direzione del teatro di Gent in Belgio, Rau pubblica un *Decalogo*, che a tutt'oggi costituisce una chiave di lettura imprescindibile per accedere agli spettacoli del regista (il testo è disponibile in italiano all'interno di Rau, 2019a). Cosa ha in comune questo testo programmatico con il celebre *Manifesto per un nuovo teatro* pubblicato da Pasolini su "Nuovi Argomenti" esattamente cinquant'anni prima (Casi, 2005)? Di primo

acchito – se si eccettua il linguaggio necessariamente apodittico della forma manifesto – può sembrare che l’asciutto testo di Rau si collochi ben lontano dalla più verbosa e argomentata traccia pasoliniana; e in effetti il regista preferisce citare, tra i suoi riferimenti espliciti, l’altrettanto scarno decalogo Dogma 95 (Rau, 2019a, p. 21). Ma ad una lettura più approfondita emergono evidenti consonanze. Analoga, per esempio, è la postura critica nei confronti dei meccanismi di produzione e distribuzione del teatro contemporaneo. Laddove Pasolini stigmatizzava esplicitamente un sistema teatrale consacrato unicamente al godimento di una classe altoborghese, Rau mette il dito nelle piaghe del panorama di oggi, troppo orientato alla vendita e al prodotto (punto 2: “Il teatro non è un prodotto, è un processo di produzione”), che concede vita troppo breve agli spettacoli puntando con logica consumistica alla sovrapproduzione e al ricambio, e che tende a non uscire dai circuiti rodati e alla moda (punto 10: “Ogni produzione deve essere mostrata in almeno dieci località in almeno tre paesi”).

Altri due passaggi sono di altrettanto chiara ispirazione pasoliniana: si impone la presenza in scena di almeno due attori non professionisti (punto 7), e ci si propone di condividere con il pubblico “casting, prove e dibattiti” (punto 2). A ben guardare niente del genere appare nel *Manifesto per un nuovo teatro* del 1968: Pasolini immagina qui l’attore come un “uomo di cultura” capace di farsi “veicolo vivente del testo” e di comprendere con “acume critico” i significati profondi del dettato e non menziona l’ipotesi di mostrare il lavoro *work in progress*. Ma è ben noto come la filmografia pasoliniana abbia invece anticipato e precorso le pratiche di coinvolgimento dei non professionisti, così come l’esposizione del *making-of* dell’opera. Rau non ripropone e non cita dunque la lettera del testo del *Manifesto*, ma piuttosto rielabora le istanze più attuali e rilevanti della prassi artistica di Pasolini riproponendole nel proprio; e avremo modo di osservare come tale attitudine alla libera e non servile interpretazione dell’eredità pasoliniana contraddistingua anche le scelte di *Nuovo Vangelo*.

Qualcosa di simile si registra anche nella relazione tra *Orestes in Mosul* (2019) – l’*Orestea* che Rau ambienta e prepara in Iraq – e *Appunti per un’Orestide africana* (1969), parte del progetto incompiuto *Poema sul Terzo Mondo*, che Pasolini avrebbe voluto articolare in cinque capitoli (Fusillo, 2022).

“*Orestes in Mosul* is nothing more than a making-of: we are telling what we experienced in Mosul”: questa dichiarazione di Rau, raccolta in un’intervista con il drammaturgo Stefan Blaske (in Rau, 2019b) potrebbe valere come descrizione concisa e calzante anche per l’*Orestide* africana. In effetti non sono poche le analogie strutturali tra le due composizioni.

Biafra, 1969: “Sono venuto a girare gli appunti per un film. Questo film sarebbe l’*Orestide* di Eschilo, da girarsi in Africa”, dichiara a mo’ di prologo la voce fuori campo di Pasolini nell’incipit, mentre la sua figura si riflette nella vetrina di un negozio.

Mosul, 2019: ecco apparire anche Rau di sfuggita in video, nelle prime scene dello spettacolo, mentre osserva da una terrazza le rovine della città irachena. In sua compagnia ci sono un fotografo e un attore olandese, che ci informa: “abbiamo cercato dei luoghi dove girare la nostra *Orestea*. Eccomi qui sul tetto di un magazzino in rovina, come tutti gli edifici”. Il gruppo sembra intento in un’attività a mezza via tra un sopralluogo e la ricerca antropologica sul campo. La postura mostrata corrisponde per altro a verità: il regista e i suoi collaboratori hanno in effetti cominciato a visitare l’Iraq fin dal 2016, assistendo in prima persona alle importanti trasformazioni politiche in atto.

Altre analogie non mancano. Una significativa parte di entrambe le *Orestee* (in termini tanto di durata quanto di rilevanza) mostra il processo di selezione degli attori, ed esplicita il criterio della scelta. Pasolini passa in rassegna con la sua telecamera potenziali interpreti di Agamennone, posando il suo occhio registico su contadini e semplici passanti, con un meccanismo che è stato felicemente denominato “casting indiretto” (Solinas, 2011, p. 65). Rau apprende e ripropone il gioco, ma lo trasforma in un fondamento per la stesura della drammaturgia: i lunghi momenti di dialogo con la cittadinanza (di cui Rau racconta nel già

citato dialogo con Blaske, ma che non trovano estesa narrazione nello spettacolo) servono innanzitutto a raccogliere testimonianze che formeranno e nutriranno il copione, e solo in seconda battuta come “provini”. Gli attori poi coinvolti nel progetto – la maggior parte di loro non professionisti – esplicitano immancabilmente nello spettacolo il legame tra la loro vita e l’*Orestes*, oppure tra le proprie tragedie personali e il loro ruolo nel plot della tragedia. L’attore belga Johan Leysen, per esempio, si sofferma a narrare i suoi studi sull’Iraq, Baraa Ali (che darà vita a Ifigenia) racconta di come abbia rischiato di essere rapita e messa a morte dall’ISIS, Risto Kubar (un Oreste che bacerà Pilade) racconta della propria omosessualità e delle persecuzioni omofobe in Iraq.

Una simile pratica di ascolto e coinvolgimento dei testimoni segna una consapevole distanza con il *modus operandi* di Pasolini, che letteralmente sovrappone le proprie riflessioni autoriali, sotto forma di voce fuori campo, alla comunità che riprende e osserva. Rau, rinunciando a comparire come *persona loquens* nella sceneggiatura e limitandosi a tessere racconti personali di altri (“A collective autorship is not a dream but a necessity”) evita dunque ogni rischio di appropriazione culturale e di semplificazione (“We noted how absurd it would be to produce this text without the expertise of Iraqi actors”, Rau, 2019b, p. 13). L’efficace dispositivo metafilmico ideato da Pasolini per far fronte alle attese polemiche – cioè l’inserimento nel montaggio di un dibattito realmente avvenuto all’Università La Sapienza, dove gli studenti mettono in luce l’ambiguità ideologica del film – non compare nell’*Orestes* iracheno: il regista svizzero si sente evidentemente al riparo da simili critiche. Eppure lo stratagemma appreso nella bottega di Pasolini (“l’antidoto”, lo ha definito con efficacia Viano, 1993, pp. 252-253) sarà utile a Rau un anno più tardi, quando si troverà alle prese con il *Vangelo*.

APPUNTI PER UN *NUOVO VANGELO* DA FARSI. Nel 2019, quando Matera Capitale europea della Cultura lo convoca per un progetto, Milo Rau è già uno dei nomi più forti e riconosciuti dell’intera scena europea. La proposta è quella di un nuovo *Vangelo* girato ancora una volta a Matera, in dialogo con la pellicola di Pasolini nel 1964 e con la *Passione di Cristo* di Mel Gibson (2004).

Rau accetta e, dopo i consueti sopralluoghi, decide di orientare interamente la sua rilettura sulle pratiche del caporalato in sud Italia, e sullo sfruttamento dei lavoratori agricoli senza permesso di soggiorno: Gesù e i suoi apostoli – dichiara Rau a più riprese – oggi si muoverebbero tra gli ultimi, nei campi e tra le baracche (Rau, 2019c). Ancora una volta il regista sceglie di partire dalla ricerca sul campo (interviste ai testimoni e sopralluoghi) e di condividere con il pubblico le tappe del lavoro per il film e, in qualche modo, i suoi presupposti teorici (Donati, 2019). Nel corso del 2019 si susseguono manifestazioni pubbliche, regolarmente inserite nel palinsesto culturale di Matera Capitale, che si presentano con un doppio statuto: da un lato momenti di creazione artistica esposti all’occhio dell’osservatore (Rau e il suo staff riprendono costantemente tutto ciò che avviene); dall’altro azioni politico-sociali con l’ambizione ad incidere sulla realtà. La *Rivolta della Dignità* (girata nel settembre 2019) per esempio, è allo stesso tempo una vera manifestazione pubblica per attirare l’attenzione sulle disumane condizioni di vita dei lavoratori stagionali, e la scena di un film girata *en plein air*, con la collaborazione attiva di cittadini e volontari (nel corso dell’autunno è stato infatti divulgato il calendario delle riprese, e diffusa una call per reclutare cittadini-figuranti).

Apprendo il cantiere delle riprese, e testimoniando larga parte dei processi avvenuti nell’autunno del 2019 all’interno del film poi presentato a Venezia nel 2020, Rau decide di fatto di muoversi in un terreno più vicino agli *Appunti per un’Orestide* che al *Vangelo*.

Se Pasolini intendeva seguire quasi pedissequamente il testo biblico (“tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza omissione o aggiunta il racconto”, scrive a Lucio Caruso in una lettera raccolta nella pubblicazione Garzanti dedicata al *Vangelo secondo Matteo*, 1964),

e desiderava evitare ogni spiegazione o ingerenza nella sequenza delle scene, Rau al contrario intende esplicitare i motivi della sua scelta, e le ragioni politiche che la determinano. E così, fin dall'incipit del film, compare nelle riprese come un Pasolini reporter: esattamente come accade in *Orestes in Mosul*, osserva Matera da una terrazza e indica il panorama a Yvan Sagnet (scelto come interprete di Cristo), rivelandogli che laggiù, sull'altipiano, si nascondono ancora i fori delle croci usate per i loro film da Pasolini e Mel Gibson. Nella scena successiva, la videocamera si addentra tra le strade della Basilicata, nelle baraccopoli dove i lavoratori stagionali sono costretti a vivere, proprio come Pasolini indugiava lungo le vie e tra i volti dei villaggi africani.

Le scene di *The New Gospel* si muovono costantemente tra tre differenti poli: le interviste e le testimonianze dei lavoratori, e le riprese che li ritraggono mentre portano avanti le lotte sindacali; i casting, le prove e le riprese del film da farsi; il remake di alcune selezionate scene del *Vangelo*. Naturalmente, i tre piani precipitano costantemente l'uno dentro l'altro, e Rau procede volentieri per via contrastiva: nella *Rivolta della Dignità* i vestiti dei turisti e dei passanti spiccano accanto ai veli e alle tuniche palestinesi; nelle bellissime sequenze dell'Ultima Cena i piatti di plastica si inseriscono come un corpo estraneo in una scena ad alto impatto pittorico; gli sgherri di Ponzio Pilato trascinano Cristo in macchina come in un arresto.

Ma le maggiori consonanze con il *Vangelo* pasoliniano non vanno cercate negli episodi biblici riprodotti con maggiore o minore fedeltà (Rau sembra di tanto in tanto sfidare lo spettatore a cogliere analogie e differenze, come nel caso del Battesimo girato sulla spiaggia invece che presso il torrente di Chia), quanto piuttosto nei criteri per la scelta degli attori. Il cast nel 1964 era composto, come è noto, interamente da non professionisti selezionati per vicinanza (estetica o biografica) al personaggio interpretato: a cominciare dal comunista Enrique Irazoqui, ideale per dare vita a un Gesù pauperista e amante degli ultimi (Kumlien, 1965), passando per un Giuda camionista (Otello Sestili), fino alla *mater dolorosa* Susanna Pasolini. Con *The New Gospel* Rau procede in modo analogo esplicitando sempre, attraverso interviste o altri escamotage interni alla sceneggiatura, il legame tra il performer e il personaggio. Yvan Sagnet, attivista camerunense in prima linea nella battaglia contro il caporalato, può dare vita a un nuovo Gesù, i suoi compagni di lotta possono incarnare gli Apostoli, mentre Maddalena è una ex prostituta che, intervistata, parla delle violenze subite e del suo desiderio di riscatto. Su un altro piano, Rau gioca a esplicitare e mettere in rilevanza il curriculum artistico degli attori: Irazoqui (che morirà a poche settimane dalla *première* del film) interpreta qui Giovanni Battista e, proprio in virtù della sua esperienza sul set di Pasolini, segue Sagnet come coach attoriale; Maria invece è Maia Morgenstern, già madre nella *Passione* di Mel Gibson.

Persino nella scelta dei figuranti e dei personaggi secondari, Rau valorizza inclinazioni e storie personali. Come previsto dal *Manifesto*, il film mostra anche frammenti dei casting, lasciando intravedere quali ragioni profonde spingano il cittadino al set: sorprendente, per esempio, è il caso di un ragazzo cattolico che si dichiara interessato a sperimentare la violenza al suo dio (“trovarsi a uccidere e massacrare il proprio Dio, che può essere anche il proprio ego”) e che si rivela poi uno dei più crudeli ed efferati torturatori di Cristo.

Tra le molte ragioni che spinsero Pasolini alla ricerca di non professionisti per il suo *Vangelo*, c'era anche la volontà di sovvertire “la verosimiglianza neorealista” grazie alla monotonia e all’“impacciato imbarazzo” dei neofiti (Millicent, 2010, p. 7). Un simile effetto di forzato straniamento è ricercato – e per certi versi amplificato – da Rau: gli attori pronunciano le loro poche battute (la sceneggiatura delle scene evangeliche resta assai più scarna di quella pasoliniana) in un italiano imparato da poco o a fatica, spesso dando l'impressione di ripetere meccanicamente una frase imparata a memoria (Pasolini fece invece doppiare il catalano Irazoqui dall'attore professionista Enrico Maria Salerno). Il regista, del resto, non intende affatto immergere mimeticamente lo spettatore negli episodi del *Vangelo*, quanto piuttosto

renderlo lucidamente consapevole, in ogni momento, della coesistenza di diversi piani e diversi livelli che agiscono nella rappresentazione.

Nel *Nuovo Vangelo* di Rau il film-ipotesto nel 1964 viene costantemente nominato, re-performato, proiettato a beneficio del cast e dei lavoratori (in due diverse occasioni). Non meno forte, tuttavia, pare l'influenza di altri modelli impliciti. Oltre alla già citata *Orestide* africana, è possibile per esempio riconoscere alcune istanze del film *La ricotta* (1963), dove Pasolini segue le tragicomiche vicende di una troupe che sta mettendo in scena *La Passione di Cristo* sotto la direzione di un regista marxista (proprio come Rau). La sceneggiatura pasoliniana dipinge, intorno al set, il mondo politico e culturale del suo tempo (giornalisti, produttori, autorità, ricchi aristocratici in cerca di fama; cfr. Subini 2011, p. 113), così come *The New Gospel* immortala nel suo documentario il sottobosco che si muove intorno a Matera Capitale della cultura (il sindaco, gli operatori, i turisti, gli attori in cerca di fama) e all'universo del lavoro stagionale (poliziotti, sindacalisti); tanto nell'uno quanto nell'altro caso, la realtà e i suoi rapporti di forza riverberano nel racconto evangelico.

Nella *Ricotta* una comparsa reclutata per il ruolo del ladrone, dopo aver elemosinato cestini da pranzo sul set per nutrire se stesso e la famiglia, finisce per morire di stenti sulla croce proprio durante il ciak. "Crepare: non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo", commenta amaramente il regista guardando il cadavere crocifisso. La medesima funzione disvelante – sembra suggerire Milo Rau con il *Nuovo Vangelo* – rivestono le morti sul lavoro dei braccianti stagionali che compaiono periodicamente nelle pagine di cronaca: l'improvvisa emersione di un mondo che l'opinione pubblica ha costantemente davanti agli occhi ma che non guarda ("questi ragazzi soffrono la fame", spiega in un'assemblea pubblica Samuel Jacobs/Giuda "se vi fermaste a guardare, vedreste che non stanno affatto bene"). Mentre la *Ricotta* si chiude sulla cruda immagine della croce, Rau mostra invece quello che accade subito dopo: una voce urla "cut!", Yvan Sagnet/Gesù apre gli occhi, lo staff lo fa scendere dalla croce e lo avvolge con una coperta. La ripetizione potenzialmente infinita della morte sulla scena è, del resto, un *topos* nella poetica di Rau.

Alla fine di *The Repetition* (2018), spettacolo che indaga l'omicidio del giovane belga Ihsane Jarfi avvenuto a Liegi nel 2012, il cadavere dell'assassinato resta in scena, senza vita: ma dopo qualche minuto – ancora all'interno della cornice spettacolare – l'attore si alza, e lo farà ancora, in tutte le serate della rappresentazione. A rimarcare il valore della scelta registica, vengono condivisi con il pubblico i versi di *Impressioni teatrali* di Wisława Szymborska, dedicati al "sesto atto della tragedia", quello in cui i vivi e i morti si allineano per prendere gli applausi. Quando, cioè, la rappresentazione si rivela per quello che è – un'imitazione della realtà – ma non per questo risulta meno dolorosa: l'infinita replicabilità è dunque il rituale necessario per penetrare nella dimensione del tragico. La lunga sequenza di Sagnet che scende dalla croce, visibilmente provato dall'esperienza 'fittizia' appena vissuta, è dunque certamente da inquadrare all'interno della ricerca di Rau sulla dimensione contemporanea del tragico (Giovannelli, 2019). Il valore del re-enactment per il regista, tuttavia, è da intendersi in una prospettiva non solo estetica ma anche più in senso lato politica: la ripetizione, mai del tutto uguale a se stessa, lascia affiorare la possibilità di un intervento sul futuro (Sacco, 2017; Ferraresi, 2019). È inevitabile che il Cristo-bracciante venga nuovamente crocifisso, ancora e ancora?

SI TRATTA DI CAMBIARE IL MONDO? LA RICEZIONE DI *THE NEW GOSPEL*. Attilio Scarpellini, critico teatrale romano già attento al percorso artistico di Rau, pubblica nell'aprile 2021 un'aspra recensione sul *Nuovo Vangelo*: nota la pervasiva "premeditazione dello sguardo ideologico" che vizia il film, e osserva come "il bulimico nervosismo di Rau, ragazzo prodigio e ben presto viziato dello spettacolo contemporaneo", finisca per cadere in una certa "mania operativa" (Scarpellini, 2021). Per comprendere fino in fondo simili critiche – che

assomigliano non poco a quelle rivolte a Pasolini dai suoi contemporanei – occorre considerare anche l’impatto sul pubblico italiano ottenuto da una delle tappe meno fortunate (cfr. anche Donati, 2019) del percorso di preparazione a *The New Gospel*.

Nell’ottobre 2019, all’indomani delle ricerche sul campo e delle manifestazioni a Matera svolte tra l’estate e l’autunno, il progetto approda per una serata al Teatro Argentina di Roma. In un simile contesto cittadino l’assemblea-performance, preparata da Rau sulla falsariga della “Rivolta della dignità” materana con striscioni e megafoni, finisce per rivolgersi a una platea da *soirée* teatrale già ideologicamente schierata (“slogan posticci che rintoccavano penosamente a vuoto e quei manifesti che tappezzavano i palchetti facendo sembrare occupato un teatro che non lo era”, racconta ancora Scarpellini). Alla ‘finta’ assemblea viene dunque rimproverato da più parti di essere schierata ma inoffensiva, assai meno utile di una ‘vera’ assemblea o a un ‘vero’ sit-in. Allo stesso modo, le azioni collettive organizzate a Matera *ad usum* delle riprese non sono forse assai meno efficaci delle ‘vere’ azioni di lotta? Rau, naturalmente, prevede le accuse e – proprio come ha appreso alla bottega di Pasolini – le include come un antidoto all’interno della sua sceneggiatura. Il sindacalista Gianni Fabbris, alla fine di un’intervista al Tg regionale, nota come la presenza della troupe di *The New Gospel* abbia influito negativamente sull’esito del servizio televisivo e, più in generale, come le esigenze delle riprese non possano coincidere con quelle estemporanee delle manifestazioni: “io non faccio film, io organizzo le lotte: non posso programmare tutto!”. La scena viene naturalmente inclusa nel montaggio finale, e non è difficile intravedere il sorriso divertito di Rau che, con le spalle alla telecamera, dialoga con Fabbris forse già immaginando di utilizzare la scena *à la* Pasolini.

Se attraverso il primo punto del *Manifesto*, di chiaro stampo marxista (“non si tratta più soltanto di ritrarre il mondo, si tratta di cambiarlo”), il regista sembrava collocarsi apertamente in una cornice vicina all’attivismo, in questa scena egli sembra improvvisamente rivelarci che la sua azione artistica non solo non è efficace, ma rischia persino di essere dannosa per il contesto. È curioso osservare, in questa prospettiva, come *The New Gospel* renda visibile solo una parte delle azioni politiche effettivamente compiute nel territorio di Matera contestualmente allo sviluppo del progetto: in altre sedi Rau (2019c) racconta di aver contribuito a creare una rete di trenta associazioni attive sul fronte del sostegno ai braccianti, di avere favorito un accordo con una rete di supermercati per la vendita di salse di pomodoro prodotte senza sfruttamento, e infine di aver incentivato una campagna di sostegno economico internazionale per la creazione di nuove abitazioni per i lavoratori. Come mai nessuno di questi risultati viene testimoniato nella sceneggiatura?

Rau mostra di avere molto chiara la destinazione finale del suo film: gli spettatori previsti al Festival del Cinema di Venezia (proprio come all’Argentina di Roma) non sono il variegato gruppo di sindacalisti e braccianti con cui ha lavorato a Matera, né i turisti talvolta disinteressati o disinformati della Capitale europea della Cultura; il pubblico di cinema e teatro – le parole provengono non a caso dal *Manifesto* di Pasolini – è “costituito nella massima parte da quelli che si definiscono dei progressisti di sinistra”. Rau non è dunque interessato, per ottenere il compiacimento di quei fruitori, a porre sotto la lente di ingrandimento le azioni ‘buone’ compiute sul campo (“mi sono stancato del fatto che gli artisti siano buoni e basta; me stesso incluso a dire il vero. Io stesso cado vittima del fascino della bontà”, Rau 2019a, p. 34), ma piuttosto a porre davanti ai loro occhi, come in un tribunale, contraddizioni etiche e morali. L’*artista realista* secondo Rau deve dunque mostrare “fotografie che non vogliamo guardare, o la cui bellezza risulti insopportabile” (Rau, 2019a, p. 35): la rappresentazione non deve offrire soluzioni, ma aprire dilemmi morali. Qualcosa di non dissimile dal teatro-*agorà* immaginato da Pasolini nel suo *Manifesto*, nel quale il dissenso è un segnale ben più rassicurante di un applauso.

Riferimenti bibliografici:

- Bizzarri, G. (2019). Tra utopia e reportage: Milo Rau e Pier Paolo Pasolini. *Stratagemmi*, 40, 81-105.
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Imola: CuePress.
- Donati, (2019). Il nuovo Vangelo. Un oggetto teatrale non identificato. *Stratagemmi*, 40, 187-196.
- Ferraresi, R. (2019). Il re-enactment sulla scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre. *Stratagemmi*, 40, 31-44.
- Flaiano, E. (1983). *Lo spettatore addormentato*. Milano: Rizzoli.
- Fusillo, M. (2022). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci (2^a ed.).
- (2022). L’*Oresteia* nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau. In A. Iannucci (ed.), *Agamennone classico e contemporaneo*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari (in stampa).
- Giovannelli, M. (2019). Empire. *Nel laboratorio del tragico*. *Stratagemmi*, 40, 161-174.
- Kumlien, G. (1965). A Marxist’s Christ. *Commonweal*, 82, 472-5.
- Mango, L. (2019). Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau. *Eastap Journal*, 1, 1-6.
- Millicent, M. (2010). Il Vangelo secondo Matteo di Pasolini. Lo sguardo della fede. In T. Subini (ed.), *Il Vangelo secondo Matteo* (pp. 1-31). Milano: Cortina.
- Pastore, E. (2018, 9 marzo). Intervista a Milo Rau: la scena come sguardo critico sul mondo. Disponibile da <https://www.enricopastore.com/2018/03/09/intervista-milo-rau-la-scena-sguardo-critico-sul-mondo/>
- Rau, M. (2019a). *Realismo globale* (traduzione di F. Alberici e F. Gussoni). Imola: CuePress.
- (2019b). *Orestes in Mosul. Golden book III*. Gent: NTGent.
- (2019c). Il diario di Milo Rau: “Vi racconto il sud Italia, dove giro un film su Gesù”. Gli stati generali. Disponibile da <https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-basilicata-diario-italiano-gesu/>
- Sacco, D. (2017). Re-enactement e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della rappresentazione. *Materiali di estetica*, 4, 340-351.
- Scarpellini, A. (2021, 23 aprile). Anche in Palestina nevicata. *Doppiozero*. Disponibile da <https://www.doppiozero.com/anche-in-palestina-nevicata>
- Solinas, G. (2011). Fra realtà e possibile finzione: gli pseudo-personaggi di *Appunti per un film sull’India* e *Appunti per un’Orestide africana*. In Id., *Le corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens* (pp. 61-72). Pisa-Roma: Fabrizio Serra editore.
- Subini, T. (2011). *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*. Torino: Lindau.
- Viano, M. (1993). *A Certain Realism. Towards a Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*. Berkeley: UCPress.