

Variations Radeau, 10-12 aprile 2014

Claudia D'Angelo, Giulia Randone

Nel mese di aprile si è svolto a Le Mans, in Francia, un “non-colloque” intitolato *Variations Radeau. Un atelier de recherches sur le Théâtre de Radeau*. Promotore dell’incontro è stato un gruppo di ricerca fondato a Parigi nel 2011, coordinato dai professori Christophe Triau (HAR Paris-Ouest) e Eric Vautrin (Laslar-Unicaen), che riunisce una ventina di ricercatori e studenti interessati a confrontarsi con la pratica di una delle compagnie più importanti del panorama contemporaneo, il Théâtre du Radeau, e con gli interrogativi che sorgono dalla sua frequentazione. L’esperienza dell’incontro con il Radeau e il riconoscimento di un’affinità elettiva accomunava gli organizzatori e i partecipanti: certo ognuno ha il proprio legame privilegiato con alcuni spettacoli diretti da François Tanguy, a seconda del momento in cui li ha incrociati sul proprio cammino, ma il desiderio che ha animato questa inusuale assemblea è stato quello di mettere in comune riflessioni, aspettative e desideri emersi dalla propria relazione con la poetica della compagnia. Un’esigenza nata, come si è detto, in ambito universitario, ma che ha saputo incarnarsi in un’iniziativa che ha poco da spartire con l’usuale offerta accademica. Nelle intenzioni degli organizzatori si trattava di incontrarsi «non per intraprendere una sintesi o per individuare definizioni, ma per riflettere insieme sulla *voie tierce* che caratterizza il Radeau, su come questo teatro fatto di variazioni e incontri, movimenti e assemblaggi, sposti le formulazioni correnti sulle questioni che riguardano la scena e l’esistenza».¹ Un obiettivo riuscito. Anche grazie alla scelta del luogo e della modalità di incontro, che questo reportage intende documentare. La nostra relazione non si propone di essere una trascrizione fedele di ciò che è stato detto e fatto in questi tre giorni: si tratterebbe di un’operazione poco utile, sia perché alcuni contributi saranno pubblicati sulla rivista *Théâtre/Public*, sia perché ci sembra più proficuo accompagnare con lo sguardo la traiettoria del movimento (di pensiero e corpo) compiuto nei giorni di aprile dal gruppo che ha partecipato a *Variations Radeau*. Quella che emerge è una voce collettiva e in gran parte anonima, all’interno della quale si riconoscono alcune voci che hanno fatto deviare il corso del ragionamento, incanalandolo temporaneamente in una direzione diversa. Seguire questo percorso può essere interessante anche per chi non conosca o non sia interessato alla proposta del Théâtre du Radeau: ovviamente l’invito di chi

¹ Cfr. <<http://www.recherchesradeau.org>>, ultima consultazione 25.05.2014.

scrive è a entrare in confidenza con questa straordinaria avventura teatrale, colpevolmente poco considerata in Italia, attraverso le testimonianze di chi lo ha già fatto,² oppure, per esempio, mettendosi in viaggio per Parigi, dove in autunno la compagnia presenterà la propria ultima creazione, *Passim*.³ Tuttavia, se a convocarci a Le Mans è stato il legame con questo teatro, in fondo non si è trattato che di un pretesto: un pretesto essenziale per affrontare alcuni interrogativi vitali per chiunque guardi all'intreccio tra il teatro e la vita dalla propria prospettiva, che può essere quella di studente o di studioso, ma soprattutto e anzitutto di spettatore. Che cos'è il teatro? Che cosa accade? Come si fa? Che effetto produce ciò che vedo e percepisco sulla mia vita? È qualcosa di cui si può parlare (e scrivere) o è un'esperienza di trasformazione che invita al silenzio? E, se si sceglie di riportare ad altri questa esperienza, attraverso quali modalità e a che scopo?

1° giorno

Partendo in treno da Parigi, dopo un paio di ore di viaggio si arriva alla stazione di Le Mans, da lì si sale su un tram che, dopo avere attraversato il centro della città, ferma in rue Gambetta, all'incrocio con rue de la Fonderie. In fondo a un parcheggio si intravede l'ingresso del luogo in cui si terrà il convegno, la Fonderie (ex fonderia, poi filiale della Renault e infine garage per autoveicoli di proprietà del comune, nel 1992 divenuta luogo di creazione aperto al pubblico).⁴ Entrati nella Grande Salle si è accolti da Laurence Chable, fondatrice e attrice storica del Théâtre du Radeau, e da alcuni organizzatori, che assegnano agli ospiti le camere nella foresteria ricavata al piano superiore della struttura e li invitano a pranzo. Il refettorio, insieme alla sala della conferenza, diventerà per i convenuti il principale luogo di dialogo e di scambio.

Ore 14. In una delle molte sale della Fonderie, tavoli, panche, spalti, un divano, sedie e poltrone sono disposti in orbite concentriche per permettere a tutti di guardarsi e parlarsi in condizione di assoluta parità. Si raccolgono una cinquantina

² Il contributo più recente in lingua italiana è di Antonio Attisani, studioso di lunga data del Radeau, che ha di recente curato un dossier sulla compagnia: Cfr. Laurence Chable, *Il Theatre du Radeau, invenzione di un'idea di teatro*, intervista e introduzione di A. Attisani; A. Attisani, *Au théâtre comme à la guerre. La rigorosa erranza poetica del Théâtre du Radeau e François Tanguy*; Théâtre du Radeau, *Un luogo di cui impadronirsi. Questo non è un teatro*, «Acting Archives Review», III, 6, novembre 2013, pp. 154-220. I contributi essenziali in altre lingue sono indicati sul sito della compagnia: <<http://www.lafonderie.fr/Theatre-du-Radeau/article/ecrits-sur-le-theatre-du-radeau>>.

³ Per seguire la tournée di *Passim* si può consultare il sito della compagnia: <<http://www.lafonderie.fr/theatre-du-radeau/passim/article/l-itineraire>>.

⁴ Nell'intervista rilasciata nel 2011 a un gruppo di studenti dell'Università di Torino, Laurence Chable racconta nel dettaglio la nascita della Fonderie e del Radeau: <<http://www.turindamsreview.unito.it/link/randomeworkcenter.pdf>>.

di persone, studiosi di differenti generazioni che provengono da studi eterogenei, insieme a critici, artisti, alcuni attori della compagnia del Radeau, numerosi studenti e spettatori. Nei giorni precedenti, ognuno dei partecipanti, dopo essersi iscritto gratuitamente all'incontro, ha ricevuto un *livret* contenente alcuni testi critici, documenti e fotografie, con l'invito a prenderne visione così che il dibattito potesse avviarsi a partire da materiali noti a tutti. I testi che orientano la discussione sono presentati brevemente, in modo da lasciare più tempo alle reazioni del pubblico che, incoraggiato dall'accogliente configurazione dell'assemblea, è libero di prendere la parola restando al proprio posto, grazie a un efficiente sistema di amplificazione.

La sessione di lavoro è intitolata *Ressembler/rassembler/assembler* (somigliare/riunire/assemblare) e trae spunto dai primi tre testi contenuti nel *livret*, a cura del germanista Philippe Ivernel e dei giovani ricercatori Flore Garcin-Marrou, Clare Finburgh e Jérémie Majorel. Il confronto si appunta sulla relazione tra scena e sala e in particolare sul tema dello sguardo, che suscita interrogativi legati al ruolo dello spettatore e al concetto di montaggio. Sempre in riferimento al caso del Théâtre du Radeau, si discute della possibilità per lo spettatore di non essere un consumatore, ma di diventare a propria volta un *monteur* (responsabile di un montaggio). Qualcuno propone di definire strabico lo sguardo dello spettatore, che con un occhio guarderebbe alla scena e con l'altro alla storia; altri, con Benjamin, individuano nella distrazione un elemento chiave della percezione. Dopo una lunga digressione, torniamo a concentrarci sul lavoro del Radeau e qualcuno sostiene che chi siede in platea è chiamato a «varier son regard» sullo spettacolo e ad «agir son propre cadre». Una ragazza esprime il suo dissenso affermando di non sentire alcuna necessità di fare montaggio durante lo spettacolo, bensì di preferire il godimento dell'istante e di rinviare l'eventuale ricomposizione di quanto visto al ritorno a casa. Qualcuno reagisce sostenendo che si sia parlato troppo di sguardo e poco di ascolto e che colui che assiste a un'opera di François Tanguy sia da considerarsi un uditore più che uno spettatore. Jean-Paul Manganaro si inserisce nella discussione per segnalare la propria distanza dagli interventi di chi ha preso la parola fino a quel momento e dalla necessità di ricerca di significato che, a suo giudizio, non avrebbe nulla a che fare con l'attività dello spettatore. L'esperienza di Manganaro è, piuttosto, quella di un'immersione nell'attualità di qualcosa che gli appartiene, per cui egli giudica sbagliato porsi il problema del senso, dal momento che l'unico problema autentico è quello dell'attualizzazione: del rapporto tra sé e ciò che si vede, in un esercizio di lettura. Altri concordano nel ritenere l'attualizzazione il fulcro della relazione tra chi guarda e ciò che è guardato e pongono il problema di che cosa fare con ciò che si è visto.

Interviene a questo punto Laurence Chable, esprimendo il desiderio di spostare la discussione dal tema dello sguardo a quello del luogo e dello spazio: riferimenti a

lei particolarmente cari poiché, racconta, nella sua esperienza quarantennale sulla scena si è trattato sempre di *jouer avec* e non *dans* lo spazio.

Dopo quattro ore il dibattito si chiude e i partecipanti si mettono a tavola.

Ore 21. Ci si incontra in una sala della Fonderie attrezzata per le proiezioni per osservare una scelta di lavori fotografici di Jacquie Bablet, Didier Grappe e Brigitte Enguerand dedicati al Théâtre du Radeau. I primi due autori presentano personalmente le proprie opere. Jacquie Bablet, nota fotografa di teatro, cita il *Credo* di Tadeusz Kantor per chiarire la propria posizione di spettatrice e fotografa degli spettacoli del Théâtre du Radeau: «On ne regarde pas une pièce de théâtre comme un tableau, pour les émotions esthétiques qu'elle procure, mais on la vit concrètement». Bablet descrive il modo in cui si prepara alla sessione fotografica, sottolinea la centralità della componente istintiva e animalesca connessa al proprio lavoro, la sua esigenza di non tenere conto dello spettatore ma soltanto delle proprie necessità. La fotografa commenta uno a uno gli scatti che ha scelto di mostrare: una immagine la affascina per la sua qualità «bruyante», altre per la loro bellezza plastica, altre ancora perché vi riconosce il vocabolario del Radeau. Per la prima volta da quando ci siamo incontrati e abbiamo cominciato a parlare e ascoltare, tutti noi partecipanti abbiamo l'impressione di guardare la stessa cosa, ma è poi veramente così? Sullo schermo scorrono le fotografie degli ultimi quattro lavori della compagnia (da *Coda* a *Passim*), varia il numero di spettacoli che ciascuno riconosce, che ricorda di avere visto, varia la frequenza con la quale ci si è trovati di fronte allo stesso spettacolo, cambiano i luoghi in cui si è incontrato il Radeau. La tentazione è quella di aspettare che compaia un'immagine familiare per ritrovarsi nelle sue inquadrature, per rassicurarsi rievocando in solitudine o con il vicino un'esperienza sedimentata e distante per mezzo di una registrazione fedele di ciò che si è visto (e che non si è potuto ri-vedere perché le fotografie degli spettacoli del Radeau disponibili in rete sono poche). Ma è una fedeltà fittizia e l'osservatore ingenuo comprende la portata del suo inganno quando vede l'ultima fotografia scelta da Bablet, un'immagine alla quale l'autrice è particolarmente legata e che ritrae un uomo e una donna (Laurence Chable e Jean-Louis Coulloc'h) con il volto dipinto di bianco, protagonisti di un superbo *tableau*. Commenta la fotografa: «In quel momento ho scattato poche fotografie, ma mi sento di dire che questa si "autonomizza"». ⁵ Il gioco di rimandi tra l'immagine e l'esperienza dello spettatore si rivela in questo caso inutile, non perché si tratta di uno spettacolo più antico (*Orphéon*, del 1998), ma perché la qualità pittorica di questa composizione dice chiaramente ciò che affermano, di comune accordo, sia Bablet che Grappe, ovvero che le loro fotografie non sono testimonianze degli spettacoli del Radeau in quanto «non hanno alcun referente al di fuori di sé». I due eccellenti fotografi

⁵ Dal libretto distribuito ai partecipanti al convegno, p. 35.

sono accomunati da questa convinzione e anche dalla sensazione di mettere in campo uno sguardo simile, nonostante il risultato sia completamente differente. Le fotografie scelte da Didier Grappe, che prima di incontrare il Radeau non si era mai interessato di fotografia teatrale, ci mostrano gli attori sulla scena, ma anche il palcoscenico deserto, i momenti che precedono e seguono l'inizio dello spettacolo, le quinte mobili e i pannelli, ritratti da prospettive sconosciute allo spettatore. Il suo lavoro non è volto alla trasposizione fotografica del Radeau, che non ne ha alcun bisogno, ma si configura nei termini di una «proposta a partire dallo spazio di pensiero che esso crea».⁶

2° giorno

Ore 10. L'atelier di venerdì mattina prende a prestito il titolo da una frase di François Tanguy, *Prendre le temp de restituer, dans l'espace public, les constituants* (Prendere il tempo di restituire, nello spazio pubblico, i costituenti). Con le parole di Tanguy gli organizzatori vogliono introdurre l'idea di teatro come luogo alternativo, capace di attivare una percezione differente da quella a cui ci costringono le abitudini e la routine, e come tempo inscritto nello spazio pubblico, che si pone tra l'esperienza individuale e la coscienza collettiva. Il teatro è un'arte pubblica e collettiva, che si pratica e si apprezza "in molti" e può diventare uno dei luoghi in cui gli esseri umani possono sperimentare una forma di comunione. Si presentano i testi di Emmanuel Wallon, professore di sociologia politica, Eric Vautrin, Yannick Butel, Christophe Bident e Arnaud Maisetti, docenti di teatro appartenenti a generazioni differenti. Sia gli interventi che il dibattito si appuntano sui lemmi scelti da Tanguy, in particolare "spazio pubblico" e "restituire". I partecipanti all'incontro si soffermano a lungo sul concetto di spazio in relazione al teatro e sulla possibilità di quest'ultimo di essere uno spazio pubblico non autoritario: secondo una giovane studiosa la cucina della Fonderie e la scena del Radeau sono una prova del fatto che ciò che si è appena descritto è possibile (osservazione che risulta incomprensibile a chi non sia stato ospite della Fonderie). Qualcun altro mette in guardia i presenti dal fare riferimento allo spazio pubblico in modo astratto: tale atteggiamento potrebbe alimentare l'idea di una netta distinzione tra lingua comune (nella sua accezione triviale) e lingua essenziale (come lingua della resistenza), determinando un errore di diagnosi. Yannick Butel vede nello spazio pubblico «le lieu de la langue» e dell'organizzazione ideologica dei segni, mentre del Radeau dice che «ça parle different» ed è piuttosto il luogo della drammatizzazione della *langue*. Secondo alcuni, i frammenti poetici pronunciati dagli attori del

⁶ Ivi, p. 55.

Radeau in lingue come l'italiano, il tedesco, il greco antico, sempre con numerose variazioni nell'intensità acustica, giungono spesso all'orecchio dello spettatore come un mormorio, mentre la musica è «eccezionalmente parlante».

Manganaro interviene a questo punto per criticare l'utilizzo di termini come spazio e temporalità, che giudica vecchi come Aristotele, ed esorta gli studiosi ad abbandonare l'esercizio della critica per porsi, invece, il problema di descrivere ciò che accade sulla scena. Stimolate dall'intervento di Manganaro e da una chiacchierata informale con Butel, ci domandiamo se quello della scrittura (sul teatro) possa essere uno degli atti di restituzione invocato da Tanguy. Di certo questa sessione, a differenza della precedente, che aveva seguito una direzione più "tecnica", si è mossa su un terreno più marcatamente politico e, talvolta, anche più scivolosamente retorico. Dopo avere discusso a lungo su quale sia l'effetto del lavoro del Théâtre du Radeau sul cittadino e sul corpo pubblico di cui facciamo parte, siamo approdati non a una soluzione ma a una impressione apparentemente condivisa: l'opera Radeau ci interroga senza avere la pretesa di offrire una risposta – non è compito dello spettacolo spiegare come si possa essere un individuo politico o compiere un gesto politico –, più che avvicinare lo spettatore, con un messaggio o l'illusione di una visione comune, sembra che il teatro di Tanguy introduca una distanza alla quale non siamo più abituati ma che forse è il solo presupposto per essere davvero liberi di agire.

La discussione si conclude per lasciare posto al pranzo: i numerosi partecipanti (una settantina circa) si mettono in fila per ricevere la propria porzione di *choucroute*, servita dagli organizzatori, e prendono posto attorno ai lunghi tavoli di legno che occupano la sala più grande della Fonderie.

Ore 15. La sessione pomeridiana mira a dare voce ai ricercatori e agli studiosi più giovani, invitandoli a raccontare che cosa li abbia spinti a dedicare le proprie ricerche al Théâtre du Radeau e quali difficoltà abbiano incontrato nell'analisi del lavoro della compagnia. L'incontro è moderato da Cécile Bosc e Bénédicte Boisson, membri del gruppo di ricerca sul Théâtre du Radeau, e coinvolge Amandine Livet, Flavia Lorenzi, Rafaella Uhiara e un gruppo di studenti del corso di laurea in Scenografia della Facoltà di Architettura di Nantes. Per Bosc, il lavoro di ricerca permette di trattenere e prolungare il piacere che contraddistingue la sua esperienza di spettatrice del Radeau, ponendole con urgenza la questione di individuare una terminologia adeguata a descrivere questo fenomeno teatrale. La stessa difficoltà è condivisa da Vautrin, che avverte il bisogno di riformulare continuamente il proprio vocabolario attingendo anche a campi differenti da quello teatrologico: soltanto un aggiornamento costante della propria terminologia permette all'indagine di progredire. La frequentazione del Radeau è, per Vautrin, anche una risorsa per affrontare le responsabilità di docente universitario.

Un giovane studente di scenografia racconta il proprio lavoro dietro le quinte di *Passim*, ipotizzando di avere avuto accesso a un punto di osservazione privilegia-

to, ma Chable risponde chiarendo che Tanguy progetta sempre la composizione scenica dalla platea. Qualcuno propone di sostituire il concetto di “punto di vista” con quello di “punto di appoggio”; anche i testi pronunciati dagli attori e distribuiti all’ingresso in forma stampata vanno considerati come tali: si tratta di *tables des matières* e non di un invito all’approfondimento filologico. Ad avvalorare questa posizione – su cui i partecipanti si sono a lungo confrontati – contribuisce l’intervento dell’attore Jean Rochereau, il quale precisa che il Théâtre du Radeau è un teatro popolare e non intellettuale e che ogni spettatore ha la possibilità di individuare una via per «fare apprendistato della propria scrittura».

Ore 21. Ci ritroviamo nella sala *cinéma* per assistere alla proiezione di due film del regista sperimentale Patrick Bokanowski: *Eclats d’Orphée*, un cortometraggio realizzato nel 2002 a partire da alcuni frammenti di *Orphéon*, e *Un Rêve*, ultima opera del cineasta. Alle proiezioni segue un interessante dialogo con il regista e con la moglie Michèle Bokanowski, autrice di musiche per il cinema e il teatro.

3° giorno

Ore 10. *Jouer?* La sessione mattutina dell’ultimo giorno di convegno si svolge all’insegna di un interrogativo cruciale. La maggiore accuratezza della lingua francese ci libera dagli equivoci sottesi alla parola italiana “recitare” e ci porta a riflettere sulla differenza tra “*réciter*”, «un exercice de la mémoire qui répète ce qu’elle a appris “par coeur”, sans savoir pourtant quel coeur y mettre» (un esercizio della memoria che ripete ciò che ha imparato a memoria [in francese *par coeur*], senza che nel farlo si sappia che cuore metterci),⁷ e “*jouer*”. Anche con questa precisazione, tuttavia, tentiamo di comprendere insieme cosa intendiamo quando diciamo che gli attori del Théâtre du Radeau – che nel corso dei colloqui precedenti è sempre stato definito *in negativo* come un teatro senza storie e senza personaggi – recitano. Ammesso che “attore” sia un termine corretto, come ha confermato in un recente incontro François Tanguy rispondendo ai dubbi espressi da Laurence Chable,⁸ il compito che attende ognuno di noi è quello di liberarsi delle definizioni, dei preconcetti e delle personali superstizioni connesse a questa parola. L’atelier si caratterizza per i frequenti interventi dei membri della compagnia: prendono la parola quasi tutti gli attori di *Passim*, Laurence Chable, Patrick Condé, Fosco Corliano, Muriel Hélar, Carole Paimpol, Karine Pierre, Jean Rochereau e Anne Baudoux, ma anche Dominique Bénard, ex attore del Radeau, oggi presidente della cooperativa e professore di matematica all’università di Le Mans. Dapprima si tenta di definire l’ensemble servendosi di alcune metafore: ad esempio per Bénard gli attori del Radeau sono «fantasmi molto concreti», che

⁷ Jean-Paul Manganaro, *Que peut faire le corps?*, ivi, p. 133.

⁸ Cécile Bosc, Serge Nail, Christophe Triau, *Notes, pistes, remarques, divagations*, ivi, p. 136.

realizzano una tensione corporale, carnale e vocale che è anche tensione dello spazio e del tempo, mentre Triau li vede come «operai della scena».

In seguito si cerca di investigare e comprendere il *jeu* dell'attore scomponendolo artificialmente in alcuni dei suoi elementi: corpo, voce, movimento, spazio, improvvisazione. Ivernel chiede agli attori in che misura sia presente l'improvvisazione, dove inizi e dove finisca. Per qualcuno l'attore improvvisa il rapporto con ciò che fa, aprendo così i campi del possibile; per l'attrice Héлары improvvisare significa moltiplicare il possibile, mentre Manganaro preferisce non parlare di improvvisazione, bensì di «messa in attesa costante del provvisorio» e, richiamandosi a un'azione di Chable, afferma che chi è in scena «fa nel provvisorio tutto l'improbabile possibile».

La discussione si sposta sul tema del *lieu* (luogo e spazio) e, anche su questo punto, la novità della compagnia francese reclama uno sforzo descrittivo di responsabilità. Se infatti è emerso più volte che la descrizione è il primo livello di lettura possibile, tra tutti si diffonde l'esigenza di trovare le parole per descrivere uno spazio nuovo, differente da quello di Aristotele o Artaud, e in continua mutazione. È uno spazio ipersaturato di musica, tanto da spingere alcuni ad affermare che la musica del Radeau è lo spazio. Altri preferiscono, invece, evocare una scatola magica, altri ancora descrivono il lavoro del Radeau giocando con l'omofonia tra i termini *entre* (tra) e *antre* (antro). Manganaro parla del Radeau come di un antro, di una grotta, scegliendo questo vocabolo per la sua immediata evocazione della poetica grottesca di Tanguy. Chable si ricollega alla domanda sull'improvvisazione, definendola come il luogo del “tra”, come il modo in cui la materia si compone, non a partire dalla scena ma nella relazione tra la scena e la platea.

A tratti affiora l'esigenza di plasmare alcune parole per renderle più vicine al fenomeno di cui si è stati testimoni: l'*incarnation*, ad esempio, è sostituita con l'*excar-nation*, a indicare che non siamo di fronte a una parola incarnata in un soggetto o in un ruolo, ma che la carne resta il presupposto di ciò che accade.

«Che cosa accade?»: è un interrogativo che ritorna spesso e al quale gli attori tentano di rispondere intrecciando una serie di suggestioni. C'è chi introduce l'immagine di un flusso che coinvolge elementi come la voce, il movimento di una mano e lo spostamento di un tavolo (Karine Pierre); chi fa riferimento a «gesti e parole che contengono, nel loro movimento [...] il percorso stesso di un'oggettivazione. Un'oggettivazione che deve diventare materia vivente, emozione» (Laurence Chable);⁹ chi ne parla in termini di depistaggio di strutture già consolidate, di una guerra condotta contro i fantasmi che impediscono di essere pienamente presenti, di una *quête* infinita che chiede di essere continuamente ripresa (Fosco Corliano); chi racconta di uno stato di coscienza acuta, di un dialogo costante con un altro

⁹ Laurence Chable, *Jeu: Et prolongation*, ivi, p. 131.

essere umano, in questo caso con François Tanguy, dialogo che ha la forma di una *surveillance* non poliziesca, di una veglia comune, di un confronto che, riprendendo le parole del regista, implica «stare nel contenzioso» (Chable).

Nello sforzo continuo di descrivere ciò che accade sulla scena, la conversazione si sposta sulle possibilità e sui limiti del corpo umano. Quelli degli attori del Radeau sono corpi di operai che trafficano in continuazione, intenzionalmente messi in una condizione di disequilibrio, corpi che si devono difendere da un pericolo e che si devono relazionare con ostacoli e resistenze che per loro, paradossalmente, si rivelano liberatori (*contraintes liberatoires*). Il rapporto dell'attore con le cosiddette *contraintes*, impedimenti solo in apparenza, diventa la condizione necessaria del *jeu*: i costumi, le maschere, le parrucche voluminose, gli accessori, i tavoli su cui ci si arrampica, i pannelli da spostare e maneggiare, i compagni da reggere e trasportare, fanno, insieme ai corpi viventi, la provvisoria costruzione e costituzione dello spazio che è la scena.

Gli artisti del Radeau vivono in scena una condizione duplice di abbandono e controllo (*maitrise*), che è una forma di *savoir faire* e una occasione per lasciarsi attraversare da qualcosa che trascende l'individualità dell'attore. Si tratta, per qualcuno, di lasciarsi prendere in carico da qualcosa che non è "tu", dal momento che il "tu" è ingombrante. Per Corlianò, infatti, il compito dell'attore ha molto a che fare proprio con l'azione di *desancombrer* (*encombrer* = sovraccaricare, perciò "de-sovraccaricare", "sgombrare"). L'attore italiano riflette sulla necessità di diventare esseri coscienti che non fanno la morale, di passare dalla *mise en force*, dallo «sforzo di organizzare le parole», alla sensualità, che libera dal dominio della sentenza, del figurativo e dell'astratto. Riacciandosi a un'osservazione della collega Hélyary – che apparenta il lavoro d'attrice a una condizione di "infermità fertile", confessando di sentirsi sulla scena come un cavallo con i paraocchi che, a differenza degli spettatori, non è in grado di controllare tutto ciò che avviene – Corlianò propone di pensare alla sordità come a una meta e a una forma di igiene: diventare sordi consentirebbe, infatti, di offrire una resistenza alle parole d'ordine in cui siamo costantemente immersi.

Dopo aver trascorso i primi due giorni ad ascoltare in silenzio gli interventi, sul finire della mattina François Tanguy prende la parola per tornare su alcune delle questioni emerse. Calibrando con sapienza e poesia flussi di parole e silenzi, propone di pensare all'improvvisazione come a una «attesa inversa», come a un «ritirarsi», che non significa affatto fuggire, bensì «stare nell'attesa dell'imprevedibile», dell'incidente. La visione del teatro che prende forma dalle sue parole è quella di una organizzazione «par inadvertence, par accidence» della molteplicità, che comprende «action, subtraction, affirmation, interval, interaction, interstice, un nouveau contentieux». La teatralità ha a che fare, per Tanguy, con questa molteplicità di contenziosi, si tratta di «théâtraliser, théâtractualiser une instance».

Ore 15. Dopo la consueta pausa, ci incontriamo per l'ultima volta per riflettere su

ciò che si è condiviso in questi giorni e per chiederci: *qu'est ce qu'on fait maintenant?* Tra i partecipanti si avverte una generale soddisfazione per la modalità in cui si sono svolti questi incontri, per gli stimoli nati dal confronto e per l'opportunità, in qualche caso, di chiarire il proprio pensiero attraverso le considerazioni altrui. Chi proviene dall'ambito accademico si interroga su come si possa provare a costruire a livello universitario un rapporto con il Radeau senza fare della compagnia un'icona o un tema d'esame. Qualcuno reagisce alle molte citazioni del pensiero dei filosofi (Gilles Deleuze, soprattutto, ma anche Jacques Derrida, Gaston Bachelard, Walter Benjamin...) invitando ognuno a guardare il Radeau con i propri occhi, senza sentire il bisogno dell'aiuto del filosofo o dell'oftalmologo. Nel corso dell'incontro prendono la parola interlocutori che hanno fatto sentire frequentemente la propria voce, ma anche persone che fino a questo momento sono rimaste in silenzio. Una giovane studiosa interviene a proposito della difficoltà di fissare ciò che si osserva e si studia in definizioni, che nella sua percezione sono destinate a perdere di significato non appena si giunge a una formulazione. Inserendosi in questa riflessione sui limiti del linguaggio, Manganaro invita a prestare attenzione all'uso delle metafore per parlare del lavoro teatrale: come Omero non utilizza metafore ma solo similitudini, come una madre non si serve mai di metafore per comunicare con il figlio, così il discorso del critico non dovrebbe avvalersi di metafore, strumenti di imitazione, ma comprendere la metamorfosi, una trasformazione e una variazione non confinate alle forme.

Infine, la riproposizione della questione del pubblico e del suo rapporto con l'attore, già affrontata nel corso della mattinata, offre l'occasione per una riflessione di straordinario interesse sul comico e il riso. Patrick Condé introduce l'argomento osservando come un tempo si andasse a teatro per essere stupiti, mentre oggi ciò che muove lo spettatore sia piuttosto la volontà di capire: un'esigenza che spesso aggrava, trasformando la tragedia in dramma e impedendo di vedere che il Radeau è anche comico e buffonesco e che si può ridere. «Perché il pubblico non ride più?», si domanda Condé. Tanguy ritiene utile puntualizzare, con Bergson, che è necessario distinguere tra ciò che nel comico e nel riso è vivo e ciò che è meccanico. Secondo Corliano è possibile che gli spettatori del Radeau «si divertano senza ridere» (*ils rigolent sans rigoler*), che si divertano cioè sotto una maschera impassibile che li metterebbe sulla buona strada per un processo di "keatonizzazione", rendendoli protagonisti di un processo di evoluzione del riso, una questione – come altre sollevate nel corso di questi tre giorni – su cui sarebbe interessante continuare a riflettere.

Questo atipico convegno ha offerto ai partecipanti la preziosa possibilità di ascoltare gli attori del Théâtre du Radeau, impegnati in una riflessione sul proprio lavoro, sul lavoro dell'attore e sul teatro, e di constatare la vivacità degli studi teatrali svolti in Francia in ambito universitario. I giovani ricercatori e gli studiosi sono abituati al confronto e incoraggiati alla riflessione comune, è chiaro che sono

stimolo reciproco gli uni per gli altri, lo sono gli studenti per i docenti, e non solo il contrario. L'impressione è quella di una realtà fertile, viva, pronta a crescere e fare passi avanti prendendosi cura di un dialogo costante e dinamico tra giovani ricercatori, studenti e docenti e realtà contemporanee di eccellenza come il Théâtre du Radeau e la Fonderie.