

*Un teatro attraversato dal mondo.
Il Théâtre du Soleil oggi*

(Marcella Scopelliti)

«Dovete mantenere l'incandescenza senza che il latte debordi»
Ariane Mnouchkine agli attori

Il recente volume di Titivillus sul Théâtre du Soleil, curato da Silvia Bottioli e Roberta Gandolfi, si apre con alcuni suggestivi frammenti tratti da discorsi pubblici di Ariane Mnouchkine e Hélène Cixous. Un inizio necessario e dal piglio deciso se pensiamo alla prima parola che inaugura questo percorso critico tra le ultime opere del Soleil: la parola "utopia". Ariane Mnouchkine, nel corso di alcune interviste e interventi, non mostra remore nel riappropriarsi di un termine che, dopo le grandi avventure comunitarie che hanno interessato il teatro negli anni Settanta, è stato come messo da parte e soppiantato, nell'uso comune e in alcune prassi artistiche, da sinonimi meno coraggiosi. La nozione di utopia, come scrive la stessa fondatrice del Soleil, ben si presta a definire il lavoro svolto dal Soleil in un percorso che dura ormai da quasi mezzo secolo. Utopia è «il possibile non ancora realizzato»¹ laddove il Soleil è stato fondato, lo scrive Mnouchkine senza troppi indugi, «per essere felici». Tuttavia, a coloro il cui immaginario utopico rimanda a rose e fiori, felicità e amore, Mnouchkine precisa: «non è un fiume tranquillo» ma «a volte è destarsi e a volte rompere». Questo doppio binario, su cui come un treno velocissimo corre tutto il lavoro del Soleil, costituisce probabilmente il segreto di una longevità inedita per un teatro che si dice popolare, nell'accezione più autentica di casa, di appartenenza alle persone che lo fanno e che vi partecipano.

Utopia è il non-luogo per eccellenza, il non realizzato, il dato "a farsi". Credere nell'utopia significa allora non credere nelle facili conquiste e fare sì che ogni risultato non sia che una spinta che sposta l'obiettivo un po' più in là: un rilancio e mai una rassicurante conquista. L'utopia non può, nemmeno etimologicamente, ridursi a uno "stato" dell'essere. Diremmo, senza scomodare la grande letteratura sul tema, che utopia è un "tendere verso", come una disciplina del desiderio. Come si può disciplinare il cuore? E soprattutto, perché disciplinare l'unica cosa che "sembra" sfuggire il senso, sfuggendo al contempo alla terribile tendenza umana a "metter testa" su tutto?

L'utopia dà senso alla vita, perché esige, contro ogni verosimiglianza, che la vita abbia un senso. Don Chisciotte è grande perché si ostina a credere, contro l'evidenza, che la bacinella da barbiere sia l'elmo di Mambrino e che la rozza

¹ Ariane Mnouchkine, *L'utopia* in Silvia Bottioli, Roberta Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012, p. 7.

Aldonza sia l'incantevole Dulcinea. Ma Don Chisciotte, da solo, sarebbe penoso e pericoloso, come lo è l'utopia quando violenta la realtà, credendo che la meta lontana sia raggiunta, scambiando il sogno per la realtà e imponendolo con la brutalità agli altri, come le utopie politiche totalitarie.²

Proviamo a riflettere sulla questione scorrendo questo volume dalle pagine vibranti e dense, con la consapevolezza che anche il lettore più freddo e attento finisce nell'inciampare non tanto nei contenuti più espliciti quanto piuttosto "tra" le righe che li esprimono, imbrigliato nella sua riflessione dai tanti lacci che tengono insieme le proprie ossessioni... Questa benedizione della lettura accade solo quando si tengono tra le mani i libri più riusciti.

Disciplinare il desiderio significa, nello spirito che sembra emergere tra le righe del volume, sottrarre all'utopia la possibilità di trasformarsi in ideologia. Ed è proprio questa coincidenza tra *ethos* e *praxis*, questa sinergia, che trasforma il desiderio in una pratica disciplinata, che ben si manifesta nel quotidiano del lavoro al Soleil, permettendo di sfuggire una qualsiasi presunzione di verità, sia essa esclusivamente teatrale oppure esistenziale. Ciò che emerge in questa disciplina del desiderio, che ovviamente si pratica con il cuore e la testa insieme, è il tentativo di creare senza volere imporre nessuna visione del mondo e nessuna storia (come dato di fatto da cui partire o cui arrivare). Emerge come anche la fascinazione dell'oriente, che è evidente in tanti spettacoli dell'ensemble francese, vada nella direzione di un'azione teatrale bella e nella sua bellezza anche utile e necessaria. Il solo sguardo che preserva l'utopia del Soleil ha a che fare con il presente, con quel processo umano primario che consiste nell'ascoltare e rispondere. Per innescare questo sguardo utopico non si può far ricorso a nessun a-priori né a qualsivoglia ideologia felice. Per farlo l'unica strada somiglia a quanto già messo in opera da uno dei maestri delle utopie degli anni Settanta, Jerzy Grotowski, lo scienziato. Il metodo, la disciplina del desiderio, è una scienza: un "cuore" aperto che la pratica di ogni giorno ausculta, osserva e mette sotto sforzo per farlo continuare a battere. Se poi, nella sala anatomica, esistono anche dei testimoni, come nel caso del Soleil, esso diventa un esperimento condiviso e moltiplicabile per un gran numero di cuori "aperti" anche se non direttamente sul tavolo operatorio. Con questo, per utopia non si intende automaticamente guarigione o consolazione ma piuttosto diremmo la ricerca di una consapevolezza maggiore, di uno studio del sintomo condiviso. Questo, nemmeno a dirlo, è forse il significato più antico dell'arte teatrale. Questa scienza del cuore, intesa come azione empirica e mai guidata da manifesti ideologici, è ribadita dalla stessa fondatrice del Soleil quando dichiara che

² Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Garzanti, Milano 1999, p. 12.

Noi pratichiamo la pratica [...]. Se teorizziamo lo facciamo solo al presente e sul momento, secondo quello che scopriamo lavorando. Una teoria è sempre il punto di arrivo di una ricerca, e a me sta a cuore prima di tutto verificarla concretamente sul palcoscenico.³

Con queste premesse è evidente come la forma teatrale più vicina a quanto accade al Soleil sia quella del «laboratorio»: «se ci si intende bene sul senso della parola laboratorio, cioè un luogo dove si lavora e si ricerca, sì, accetto il termine laboratorio. Ma in effetti, si tratta proprio di un laboratorio di teatro popolare».⁴ Da qui l'importanza delle prove, che nel caso del Soleil, non sono prove tecniche precedute da un lavoro a tavolino (Mnouchkine dichiara di avere svolto quest'ultimo solo nel caso di alcuni lavori su Shakespeare) ma sono mesi e mesi di lavoro quotidiano basato sull'improvvisazione e sull'ascolto mai interrotto di stimoli esterni quali cinema, letteratura e attualità. Le prove sono dunque «un viaggio»:

Quando cominciamo un lavoro su un tema, di fatto abbiamo gli occhi e le orecchie chiusi, come tutti. I mesi di prove servono, se non a capire tutto, almeno a conoscere e a percepire che tutto non è così semplice. Poi il pubblico rifà in appena otto ore il lavoro che abbiamo fatto noi. È vero che bisogna averlo subito in prima persona questo viaggio per pretendere di poterlo fare! E non solo pronunciare delle parole che *informerebbero* il pubblico su un viaggio che dovrebbe fare. Noi stessi dobbiamo essere i viaggiatori che portano il pubblico in viaggio e in un' esplorazione interiore, all'interno della vite, delle nostre somiglianze...⁵

Il volume di Bottirotti e Gandolfi si compone di tre parti: una prima parte dedicata alle più recenti creazioni del Soleil, una seconda parte (che vanta, insieme ai contributi di Bottirotti e Gandolfi, un testo critico di Béatrice Picon-Vallin) che analizza alcuni tra gli aspetti più interessanti della ricerca performativa dell'ensemble, e per ultima, una raccolta di testimonianze di alcuni membri storici come Duccio Bellugi Vannuccini e Charles-Henri Bradier. A fine volume, inoltre, sono ospitati alcuni strumenti utili (curati da Erica Magris) come la teatrografia e la filmografia completa del Soleil.

Il volume, come si dichiara nell'introduzione generale delle due studiose, si propone con l'intenzione di colmare una lacuna all'interno del panorama critico italiano. Il Soleil infatti, è rimasto, negli studi italiani, strettamente legato al periodo dei gruppi degli anni Settanta che hanno fatto della creazione collettiva una delle loro peculiarità. Dal 1980 a oggi il Soleil è stato in Italia solo per due spettacoli, *Les Atrides* (nel 1991) e la prima parte di *Le Dernier Caravansérail* (nel 2003). Il volume cerca allora di raccontare, attraverso una modalità polifonica, quello che è considerato il nuovo cammino dell'ensemble francese, ossia l'ultimo decennio di lavoro. Sostanzialmente, una delle caratteristiche che contraddistinguono gli ultimi

³ Dichiarazioni di A. Mnouchkine riportate in Angela de Lorenzis, *Ariane Mnouchkine e l'arte della recitazione*, «Acting Archives Review», 1, 2, novembre 2011, p. 25.

⁴ A. Mnouchkine in *Scrivere al presente. Un resoconto intimo a trenta voci*, intervista a A. Mnouchkine di Béatrice Picon-Vallin, «Culture Teatrali», aprile 2007: http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/intervista_Mnouchkine_di_Picon-Vallin.pdf

⁵ A. Mnouchkine, *Le prove sono un viaggio* in S. Bottirotti, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 7

lavori, risiede nell'abbandono di stili recitativi mutuati dai teatri orientali in favore di registri e toni che «oscillano dall'epico al melodrammatico (attraverso l'enfasi propria del cinema muto) e dal realismo all'iperrealismo».⁶

Un'altra direttrice importante riguarda il recupero di una dimensione collettiva della creazione scenica, senza però mettere da parte la fondamentale collaborazione con Hélène Cixous. Questa responsabilità collettiva è stata incoraggiata anche dall'introduzione mirata delle riprese video come strumento di lavoro e dalla creazione di nuove funzioni all'interno dello staff, che hanno comportato al contempo alcune modifiche nel team "visuale" del Soleil (il mascheraio Erhard Stiefel e lo scenografo Guy-Claude François hanno così allentato la loro collaborazione in favore di una dimensione creativa più collettiva).

I tre saggi critici, che costituiscono la prima parte del volume, prendono così in esame gli ultimi spettacoli, che sono cadenzati da un intervallo medio di tre anni l'uno dall'altro; elemento questo che rende il Soleil ben distante da una macchina che produce spettacoli e molto vicino a un laboratorio-scuola fatto di ricerca, professionalità e spazio aperto di discussione e azione attorno ai temi caldi del contemporaneo. Creare uno spettacolo, pur nell'attenzione estrema delle forme estetiche e funzionali della performance, è un lavoro che porta il Soleil contemporaneamente dentro il teatro e fuori da esso, in un movimento continuo che alimenta in modo organico la ricerca artistica e insieme sociale.

Le Dernier Caravansérail è uno spettacolo del 2003 che nella sua versione integrale dura sei ore e che è stato portato in ogni angolo del mondo incontrando circa 185.000 spettatori. Strettamente legato all'attualità e in particolare alla situazione dei centri di accoglienza non solo francesi, riflette la condizione di questi uomini in fuga dai loro paesi, alloggiati in questi "ultimi caravanserragli" prima di essere riconosciuti come rifugiati politici oppure rispediti nella loro terra di origine. La drammaturgia nasce come creazione collettiva (affiancata dalla ormai consolidata collaborazione con H. Cixous) sulla base di ore e ore di interviste raccolte nei campi profughi di molte parti del mondo e soprattutto del nord della Francia. Si tratta di un mosaico di piccoli quadri, piccole storie che fanno di questo spettacolo uno spettacolo epico, caratterizzato da un gusto per la miniatura e da un ampio respiro grazie all'intreccio di più voci. Il dramma dell'accoglienza si riflette qui non solo nel tentativo di raccontare il disagio fisico dell'uomo in fuga ma soprattutto nel tentativo di dare alloggio a storie che, ridotte a silenzio a causa dell'emarginazione, non potrebbero altrimenti essere ascoltate. Come sempre nel lavoro del Soleil, la creazione nasce da un vero e proprio movimento fuori dal teatro, che in questo caso si è tradotto nella visita nel centro accoglienza di Sangatte e nell'ascolto paziente di storie individuali ed esemplari di molti rifugiati (specialmente provenienti da Afghanistan, Iran, Kurdistan...). Questo spettacolo, frutto di un'urgenza, una necessità di un presente che brucia, inaugura un nuovo

⁶ S. Bottiroli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 18.

atteggiamento nei confronti della recitazione e porta un linguaggio scenico iperrealistico che compone come un arazzo intessuto di storie e piccole epopee individuali incentrate sul *nostos*. Senza insurrezioni del cuore o semplicemente lontano da una facile psicologia, il Soleil restituisce qui una voce, o meglio il diritto a una storia, a individui comuni che diventano così «testimoni». La nozione di utopia si traduce anche in questo caso restituendo non un'idea bensì l'essenza di una relazione, di ascolto e di risposta. La concretezza di questo processo sostiene anche l'impegno fattuale, di Mnouchkine e di altri membri della compagnia, speso per aiutare molte delle persone incontrate nell'*iter* amministrativo per una sistemazione dignitosa. Il teatro diventa così depositario di una parola attiva, capace di «dire le cose che accadono».⁷ La qualità di ascolto manifestata in questo processo ha portato Hélène Cixous a definire l'attore di questo spettacolo come “colui che ha ascoltato”, un «ospite» del personaggio che interpreta in scena. Questo elemento, oltre a rafforzare la poetica anti naturalistica del Soleil, allontana l'utopia, di una nuova umanità basata sull'ascolto, da qualsiasi propaganda morale e da qualsiasi intento narcisistico:

[...] il senso di un allontanamento da sé che crei il vuoto necessario a incontrare l'altro, o meglio, il senso proprio di un farsi stranieri a se stessi, un creare, come scrive Cixous, quella «lunga e favolosa sospensione dell'io che non è più io e non è ancora tu».⁸

In questa prospettiva, che rimanda per certi versi a un processo dialogico dagli echi buberiani, l'attore è chiamato a fare spazio, ad accogliere l'altro senza ridurlo a sé. Occorrerà ricordarsi di ciò quando più avanti faremo riferimento all'uso della maschera che è una pratica ormai costante sia nel training degli attori del Soleil sia negli eventi spettacolari. Un'ultima peculiarità di *Le Dernier Caravansérail* riguarda la scoperta del dispositivo dei “carelli”: piattaforme mobili tramite le quali ogni singolo performer viene spostato dentro e fuori dalla scena. Questo meccanismo è vitale, non solo perché disciplina il movimento dell'intero spettacolo ma soprattutto perché in tal modo «ogni persona appare come fosse un pianeta, un mondo a sé stante, staccato da terra e isolato, nel suo movimento che segue un'orbita, vale a dire un destino, personale».⁹

Dopo otto mesi di prove, nel 2006, il Soleil ha debuttato con *Les Éphémères*, spettacolo corale composto da ventinove episodi. Per questa performance si pensa un nuovo spazio ad hoc abbandonando la sala grande della Cartoucherie francese, e optando per il foyer, nell'ala ovest dell'ex fabbrica. Lo spazio così composto somiglia a un teatro anatomico, una forma ellittica dove l'azione si svolge così di fronte a due sponde di spettatori. I carrelli, manovrati dai *pousseurs*, escono ed entrano ritmicamente dalle due aperture ai lati dell'ellisse. Anche in questo caso, come nello spettacolo precedente, è la memoria, il richiamare la voce e la storia, a essere

⁷ Silvia Bottioli, *Le Dernier Caravansérail* in *op. cit.*, p. 67.

⁸ Ivi, p. 81.

⁹ Ivi, p. 71.

protagonista. Sebbene sia una creazione più letteraria e intima rispetto a *Le Dernier Caravansérail*, mantiene centrale l'idea di un'azione corale e del collage musicale di tanti piccoli quadri. Lo spettacolo, lo scrive Gandolfi, «afferma in forma scenica che il privato è politico»¹⁰ e attraverso un'adesione a «un intimo universale» proclama un «rinnovato umanesimo» dove siamo portati a riconoscerci nel senso effimero delle nostre esistenze. La studiosa propone in questo breve saggio, una lettura funzionale dello spettacolo attraverso gli scritti recenti di Judith Butler, filosofa di rilievo e autrice di *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, raccolta di saggi scritti dopo l'11 settembre 2001. Tanti episodi e microstorie dello spettacolo infatti raccontano della vulnerabilità umana, delle perdite, delle violenze, dei lutti e del modo in cui gli uomini possono reagire. *Les Éphémères* si fa così simbolo del grande sogno umanista del Soleil e spolvera un teatro autentico, un teatro della compassione. Il “nero” dello spettacolo, alla luce di questa etica della vulnerabilità, ci sprona a riflettere su come l'esperienza del dolore possa portare alla consapevolezza di una reciproca interdipendenza, base comune di una responsabilità nei confronti di noi stessi e del mondo fuori.

Dopo un anno di prove, nel 2010, ha debuttato l'ultimo lavoro del Théâtre du Soleil, *Les Naufragés du Fol Espoir*. Lo spettacolo prende le mosse dalla scrittura di Cixous e da un romanzo di Jules Verne, *En Magellanie*. La storia, ambientata durante le prime avvisaglie della Prima guerra mondiale, vede due cineasti e il loro cast girare un film basato sui valori del mutualismo e del socialismo utopico. Raccontano, nel film, la partenza e il naufragio di un gruppo di migranti europei di diversa cultura ed estrazione sociale, durante gli ultimi anni dell'Ottocento. Il naufragio li spinge su un'isola, mai colonizzata, abitata da indiani. Quest'isola, terra vergine e possibilità autentica di un incontro vero con l'altro senza ridurlo a sé e colonizzarlo, rappresenta il punto zero della costruzione di una comunità ispirata ai valori della convivenza pacifica e del mutualismo. Tuttavia, quando si scopre che sull'isola è presente un deposito aurifero, chiaramente le cose si complicano e si scatena una lotta omicida per arricchirsi. Di nuovo, anche per questo spettacolo, le arti sorelle, teatro e cinema, sembrano incontrarsi e compenetrarsi. In questo spettacolo, la riflessione sul sogno utopico di un nuovo umanesimo si intreccia con le contingenze storiche e sociali che caratterizzavano la Francia nello stesso anno. Durante le molte repliche dello spettacolo infatti, in Francia si protestava a causa dei tagli alle pensioni e nell'aria si respiravano molte tensioni a causa della depressione economica generale dell'Europa. Lo spettacolo è stato accolto quindi come emblema e simbolo del “fuori” e, da sogno utopico, si è trasformato in una vera e propria militanza che ha coinvolto il Soleil in molte manifestazioni pubbliche e raccolte firme. In questo modo è nata la Giustizia, una grande figura allegorica dal forte impatto comunicativo, che in seguito è stata portata anche in Grecia, il paese più gravato dalle difficoltà economiche del continente. Gandolfi, nel saggio sullo spettacolo, cita studiosi come Jill Dolan evidenziando come il sogno utopico del

¹⁰ R. Gandolfi, *Les Éphémères* in *op. cit.*, p. 103.

Soleil abbia a che fare con un teatro che agisce rivendicando un diritto di cittadinanza, «attivando condivisione e comunanza di sentire a livello dell'immaginazione e attraverso i registri somatico-affettivi propri della sfera corporea».¹¹

La seconda parte del volume, intitolata *Prospettive*, propone tre saggi critici. Il primo, scritto da Silvia Bottiroli, è di carattere più generale e affronta la storia della compagnia e il suo rapporto con la politica attraverso diversi piani: le modalità organizzative e il funzionamento interno del Soleil, la relazione con gli spettatori e lo spazio performativo, la militanza e l'attivismo di Mnouchkine e della compagnia. Il sogno che sta alla base della creazione del Théâtre du Soleil si rifà a un'idea di teatro popolare inteso come vero e proprio *servizio pubblico* e basato, lo dichiara la stessa fondatrice, sul modello del teatro popolare di Jean Vilar. Questo modello è portato avanti dal Soleil non solo dal punto di vista poetico ma anche attraverso alcune buone pratiche già in uso nel teatro popolare francese: contenimento dei prezzi dei biglietti, corrispondenza tra orari dello spettacolo e orari dei mezzi pubblici, creazione di programmi di sala corposi e ricchi di strumenti di lettura, cura nel ricevere il pubblico.

Il Soleil è organizzato secondo il modello della cooperativa, è finanziato dallo stato e dalla Ville de Paris, conta sessantasei persone (attori, tecnici e amministratori) e la filosofia della compagnia prevede un eguale salario per tutti. Per quanto riguarda lo spazio di lavoro, si trova alla periferia est di Parigi, in uno spazio dapprima occupato e poi concesso, che era una fabbrica di munizioni nel cuore di Bois de Vincennes. La Cartoucherie diventa così, a partire dagli anni Settanta, molto più di un luogo di lavoro anche grazie alla presenza di altre quattro compagnie che ci lavorano. Sede di attività culturali e motore di una militanza attiva, la Cartoucherie è il luogo "di molti", la «casa del pubblico», nella definizione di Ariane Mnouchkine. Questo spazio, rimaneggiato nelle proprie funzioni e nel proprio aspetto per ogni spettacolo, è un complesso di molti edifici tra cui una scuola materna e un maneggio. Una delle caratteristiche peculiari della modalità performativa del Soleil risiede nel modo in cui il pubblico viene "ospitato", accolto e accompagnato passo passo, fin dall'acquisto del biglietto. Un'ora prima dello spettacolo è la stessa fondatrice ad annunciare agli attori che sta per entrare il pubblico, è sempre lei a strappare il biglietto e accogliere uno ad uno gli spettatori. Inizia così, per ogni spettacolo, lo stesso rituale: come in un'anticamera del teatro, gli spettatori presenziano alla preparazione e al trucco degli attori. Lo spazio, così predisposto, diventa spazio di tutti anche attraverso questo curioso rituale in cui «l'attore si mette la maschera e lo spettatore può togliere la sua».¹²

Il secondo saggio del volume, di Roberta Gandolfi, è dedicato ai processi creativi e alla scrittura corale degli spettacoli del Soleil nel tentativo di spiegare come la compagnia ricalchi in un certo qual modo le modalità compositive proprie di un

¹¹ R. Gandolfi, *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores) (2010)* in *op. cit.*, p. 129.

¹² A. Mnouchkine citata in S. Bottiroli, *Politica: un teatro nella storia* in *op. cit.*, p. 145.

ensemble («teatro d'autore su base collettiva», secondo la definizione di Claudio Meldolesi). Al Soleil, l'atto creativo è un atto di condivisione e la regia è intesa come «arte di composizione e orchestrazione di saperi plurali». ¹³ Mnouchkine, parlando della creazione collettiva come prassi ormai consolidata nel lavoro della compagnia, pone come esempio la costruzione di una cattedrale laddove ogni arte è coordinata a un'altra perché «ad esempio, la tal pietra arrivasse al momento giusto». ¹⁴ Il processo creativo viene fatto “maturare” attraverso un «rapporto mobile tra l'insieme e il dettaglio» nel senso che regista, musicista, attori e scenografi «avanzano insieme», empiricamente per prove e tentativi. In tale prospettiva, il lavoro del regista non è quello di colui che architetta e monta i materiali ma ricopre piuttosto una funzione “orientatrice” verso un *ethos* di comunità che prevede anche un aspetto pedagogico. Detto questo, il Soleil non è semplicemente una scuola ma un laboratorio dove si procede in modo pratico e dove Mnouchkine (come dichiarato nel prologo al volume), si definisce come colei che riesce «a tenere insieme le persone nell'ottica di una ricerca comune» ¹⁵ perché «quando si è insieme si hanno molte più possibilità e più forza per fare qualcosa di quando si è soli». A proposito di questo aspetto, occorre ricordare che al Soleil non si fa mai un lavoro a tavolino sul testo (anche nel caso in cui il testo sia già stato composto ad hoc da Cixous) e gli attori non sanno quale parte o personaggio verrà loro assegnato. Tutti fanno tutto attraverso le improvvisazioni e solo in un secondo momento si comprende chi avrà un determinato ruolo e chi un altro ancora. Sono state collaudate così tecniche collettive per lo studio del personaggio, fondate su esercizi di raddoppiamento della figura e imitazione in simultanea. Un esempio calzante è quello dell'attore “locomotiva”, che porta con sé, nella creazione, altri attori che gli fanno eco e imitano la stessa partitura aprendola a un'infinità di nuove sfumature. Una caratteristica costante inoltre, nella ricerca empirica del personaggio, riguarda un approccio “esterno” che richiede che trucco, musica e costumi siano già presenti all'inizio del lavoro, come strumenti di penetrazione.

Il terzo saggio della seconda parte del volume è di Béatrice Picon-Vallin (che ha partecipato alla messa a punto e all'ideazione dell'intero volume) e riguarda gli stretti rapporti tra cinema e teatro nelle produzioni del Soleil. La studiosa fa immediatamente riferimento alla biografia di Mnouchkine, che era figlia di un importante produttore cinematografico di origine russa. Una prassi considerata fondamentale nel processo creativo e di preparazione alla nuova pièce è, per il Soleil, guardare molti film: «Il primo film è sempre Chaplin, ovviamente». ¹⁶ Il filo che lega la compagnia al cinema non riguarda solo i riferimenti diretti a opere cinematografiche bensì anche la scelta di alcuni dispositivi e modalità cinematografiche da

¹³ R. Gandolfi, *Processi creativi: Il teatro d'ensemble e le scritture collettive* in *op. cit.*, p. 164.

¹⁴ Dichiarazioni di A. Mnouchkine citate in *Ibidem*.

¹⁵ A. Mnouchkine, *Unire le persone* in S. Bottioli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 8. Anche la citazione seguente è tratta dalla stessa pagina.

¹⁶ Dichiarazioni di Mnouchkine in Béatrice Picon-Vallin, *Visioni: il cine-teatro della troupe del Soleil* in *op. cit.*, p. 184.

impiegare nel lavoro teatrale. Alcuni frammenti di pellicole famose compaiono in alcuni spettacoli e alcune creazioni sono diventate film tout-court. Mnouchkine è una regista cinematografica conclamata e tra i suoi film spicca *Molière ou la vie d'un honnête homme* (1978). Non mostra alcun timore a documentare il lavoro del Soleil, anzi, ha fatto della ripresa video un potente mezzo di osservazione e creazione collettiva. Tuttavia, occorre ricordare che il suo rapporto con i video degli spettacoli non è stato sempre così pacifico, infatti, in passato, come consuetudine presso i grandi registi teatrali, ne aveva parlato nei termini di “tradimento”. Picon-Vallin racconta come siano state alcune circostanze parallele a far mutare di atteggiamento Mnouchkine, in primis la visione dei frammenti del *Revisore* messo in scena da Mejerchol'd: «Mi ha così commossa, perché era la prova che questo spettacolo era esistito [...] ho capito che forse [...] bisogna lasciare delle tracce».¹⁷ Con questa intenzione, la regista, per riprendere le prove di *Tartuffe*, ha scelto Éric Darmon, etnologo e videodocumentarista che poi prenderà parte alla compagnia. Da allora il rapporto con il cinema è diventato sempre più stretto fino all'ultimo spettacolo, *Les Naufragés du Fol Espoir*, che rappresenta la summa di questa relazione fra le due arti. Lo spettacolo racconta di una troupe cinematografica che intende girare un film muto basato su un'utopia di Verne cui abbiamo già accennato. In questa occasione, Mnouchkine realizza un'altra utopia intima: riunire compagnia teatrale e troupe cinematografica, sogno che possedeva da quando aveva optato per il teatro perché «quest'ultimo le permetteva di progettare l'utopia di una compagnia stabile, impossibile nelle organizzazioni cinematografiche che aveva sotto gli occhi».¹⁸

La terza sezione del volume, *Voci del Soleil*, intende riflettere, anche nella struttura stessa del libro, quella stessa corallità che appartiene all'essenza del Soleil. Per farlo, le due studiose hanno ospitato alcuni interventi di membri interni alla compagnia. Inaugura la sezione Charles-Henri Bradier, codirettore del Soleil, che racconta come ha preso parte al lavoro e secondo quali fasi. Bradier, nato nel 1974, e prova dunque del continuo e disinvolto cambio generazionale all'interno del Soleil, si è avvicinato alla compagnia negli anni Novanta, dapprima seguendo la militanza politica del gruppo e poi rivestendo il ruolo centrale di documentarista e memorialista dei processi creativi fino a diventare codirettore nel 2008. L'intervista che le due studiose hanno raccolto e proposto nel volume è del settembre 2011. Tutto inizia quando François Tanguy, del Théâtre du Radeau, lancia il movimento “Sarajevo, capitale culturale” e chiama Ariane Mnouchkine a leggere, da Avignone (dove il Soleil si trovava per il Festival), una lunga lettera aperta indirizzata al governo francese per chiedere di collaborare per interrompere l'agonia del popolo bosniaco. Dopo il massacro di Srebrenica, la Cartoucherie diventa così una sorta di quartier generale politico di osservazione della politica estera francese. Da allora e per qualche tempo ancora, la frequentazione del Soleil da parte di Bradier si legava

¹⁷ Ivi, p. 187.

¹⁸ Ivi, p. 182.

solo all'amministrazione e alle faccende di ordine politico. L'incontro con la compagnia e con il lavoro artistico avvenne con *Et soudain, des nuits d'éveil* e con uno stage di reclutamento di nuovi attori. A Bradier, Mnouchkine chiese di assistere al lavoro di creazione collettiva e di trascrivere le improvvisazioni, che erano in parte registrate su audiocassette. Da quel momento in poi il suo ruolo è stato registrare, annotare, classificare le varie fasi della creazione degli spettacoli, mettendo a disposizione il materiale sia della storia a venire ma soprattutto di chi, gli attori e la regista, se ne sarebbe alimentato il giorno successivo per ricominciare il lavoro. È proprio Bradier che ritorna, nella conclusione del suo intervento, sul termine utopia forgiando una definizione calzante che ben si staglia su quanto detto in precedenza:

È la ricerca della bellezza che permette di tenere insieme il nostro gruppo di attori e artisti più o meno affermati, la ricerca comune dell'arte del teatro, ed è un'utopia che non conosce fallimento, perché rimane sempre incompiuta. È per questa ragione che questa ricerca eterna può rendere realizzabile l'utopia molto quotidiana del vivere insieme.¹⁹

All'intervista di Bradier seguono poi le testimonianze di Liliana Andreone e Sylvie Papandréou raccolte da Béatrice Picon-Vallin nel 2010. Di questo breve testo, la cosa che più colpisce il lettore è l'insistenza sulla questione dello schedario, il «tesoro del Soleil». Si tratta di un prezioso indirizzario a disposizione del Soleil che serve a comunicare eventi e performance agli interessati. Lo schedario non è tuttavia un semplice strumento come una gonfia mailing-list dietro la quale può nascondersi chiunque come nessuno, ma è una comunità in movimento. Composto da persone che si sono iscritte volontariamente, lo schedario, arricchito di nuove informazioni e mai abbandonato, permette di mantenere una relazione personalizzata con quanti sono interessati a seguire il lavoro del Soleil.

Un'altra affascinante testimonianza è offerta poi da Duccio Bellugi Vannuccini, il quale racconta la propria storia e il lavoro, che dura ormai da trent'anni, con il Soleil. Dopo avere frequentato l'École Internationale de Mimo-drame, la scuola di Marcel Marceau a Parigi, il performer viene ammesso alla Folkwang Tanz Hochschule diretta da Pina Bausch. Il suo incontro con il Soleil avviene in seguito nel 1986 ed è descritto nei termini di un vero e proprio shock artistico. Il contributo di Duccio Bellugi Vannuccini è fondamentale non solo perché si tratta di uno dei cosiddetti «attori locomotiva» ma soprattutto perché riferisce di una delle pratiche più frequentate dalla compagnia, l'uso della maschera.

Al Soleil si lavora con tre famiglie di maschere: le maschere della Commedia dell'Arte, le maschere del teatro balinese e le maschere ispirate al kabuki giapponese. Con le dovute eccezioni sono tutte concepite o ricreate da Erhard Stiefel. Il lavoro con la maschera fa parte e anzi è la base del lavoro sugli strumenti del teatro: «è un mezzo per allenare l'immaginazione, dimenticare il proprio essere

¹⁹ Charles-Henri Bradier, *Un bagliore ostinato* in S. Bottiroli, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 244.

attore, il proprio ego e farsi giudicare dal personaggio».²⁰ La scelta della maschera, per un attore, è una questione di «ascolto e passione», un momento intimo in cui attrazione e timore sono i sentimenti preponderanti. L'uso della maschera, lungi dall'essere una scelta solo estetica ed esotica, rivela alcuni punti fondamentali dell'arte del *farsi attore*.

«[...] Attraverso le maschere siamo obbligati a dimenticare noi stessi e ad accettare di essere altro da noi. Questo nuovo stato ci immette *fisicamente* in un altro corpo». Sébastien precisa: «Bisogna essere sufficientemente vuoti e incavati per accogliere l'altro. È questa reazione all'altro che fa sì che possa succedere qualche cosa. Il teatro è un'arte collettiva».²¹

Un'espressione usuale al Soleil è quella di *laisser venir*, chiedere agli attori di essere porosi anche se questo richiede di mettere da parte il proprio ego, i propri dubbi e desideri. Un simile processo attoriale rimanda a una dimensione in cui l'attore è rivestito da un'aura di sacralità senza però che questo atteggiamento si trasformi in uno sterile narcisismo. Al Théâtre du Soleil si viene contemporaneamente per disimparare e imparare, spogliarsi e rivestirsi. Tornando a quanto si era detto in apertura, il Soleil deve probabilmente la sua longevità al fatto di aver imparato una lezione importante, quella dell'ascolto dell'altro. L'idea di farsi il "vuoto" dentro perché solo così è possibile accogliere l'altro, oltre ad essere una delle basi più antiche e autentiche dell'arte dell'attore, pare essere il segreto di un'utopia *in fieri*, un'utopia che, come già diceva Magris, si fa resistenza a tutti i totalitarismi, anche a quelli più piccoli e malcelati e che si esplicita attraverso la difesa della memoria storica che «rischia di essere cancellata e senza la quale non c'è alcun senso della pienezza e della complessità della vita».²² E cos'è l'utopia del Soleil, se non un paziente e infinito lavoro sulla memoria? E dunque sul presente? Qui e ora.

Silvia Bottirolì, Roberta Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, con la collaborazione di Béatrice Picon-Vallin, prologo di Ariane Mnouchkine e Hélène Cixous, trad. it. e apparati critici a c. di Erica Magris, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012, pp. 320, 18 €.

²⁰ Duccio Bellugi Vannuccini, *Un cammino tra corpo e musica*, in S. Bottirolì, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 265.

²¹ Conversazione collettiva con i membri del Soleil, *Immaginare, incarnare, trasmettere, vivere insieme: interviste corali con la compagnia del Soleil*, a c. di Olivier Celik in S. Bottirolì, R. Gandolfi, *op. cit.*, p. 276.

²² C. Magris, *op. cit.*, p. 10.