

Flusser insiste che non ha senso in realtà parlare di «Signori degli Apparati». Una volta che gli Apparati funzionano automaticamente e indipendentemente dalle decisioni e dall'intervento umano, nessuno può governarli. Anzi, al contrario, le decisioni umane ora vengono prese sulla base delle decisioni degli apparati; le decisioni umane sono degenerare trasformandosi in decisioni «funzionali» e l'intenzione umana si è volatilizzata. Sebbene gli apparati fossero prodotti e programmati originariamente per servire l'intenzione umana, quest'ultima sta ora sparendo dalla scena degli apparati di «seconda e terza generazione». Questi ora funzionano in modo autonomo, esclusivamente a proprio vantaggio, con lo scopo di autopropagarsi e migliorarsi automaticamente. È proprio questa stupida automazione, involontaria, ripetitiva e funzionale com'è, che costituisce la vera essenza della critica degli apparati. Flusser conclude con l'individuazione del compito che chiama in causa una Filosofia della fotografia:

Mostrare che non c'è spazio per la libertà umana nel regno degli apparati automatizzati, programmati e programmanti; e, mostrato ciò, discutere come, nonostante gli apparati, sia possibile creare spazio per la libertà. Il compito di una filosofia della fotografia è di analizzare la possibilità di libertà in un mondo dominato dagli apparati, pensare a come sia possibile dare significato alla vita umana di fronte alla necessità accidentale della morte. Abbiamo bisogno di una tale filosofia perché è l'ultima forma di rivoluzione ancora possibile per noi²⁹.

La creazione collettiva non c'era nel momento iniziale dell'apassionata ricerca dei maestri.

E non fu il punto di partenza. Non ve n'era neanche l'intenzione.

Fu, tuttavia, inevitabile.

Fu, anche, necessaria.

«Il teatro non m'interessa più. Mi interessa solo quello che posso fare lasciandomi il teatro alle spalle» dice Grotowski in *Swieto - Holiday, the Day that is Holy*.

Se si dovesse cessare di considerare necessario ciò che veramente si cela dietro l'espressione «creazione collettiva»... sarebbe segno che la morte dell'Essere Umano è vicina.

(Traduzione dall'inglese di Clelia Falletti)

²⁹ Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Torino, Agorà, 1987, p. 82.

Barbara Alesse

THÉÂTRE DU SOLEIL: LA STORIA A TEATRO

Bisogna credere in una concezione della vita rinnovata dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò che ancora non esiste e lo faccia nascere.

E tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione.

Antonin Artaud

Il mondo non è un palcoscenico, è un documentario Tv.

Gene Youngblood

1. «*Le Dernier Caravansérail*»: modalità di rappresentazione e di fruizione

Il Théâtre du Soleil, che divide con l'Odin Teatret il primato di compagnia europea più longeva del XX secolo, giunge all'appuntamento con il suo quarantesimo anniversario di vita portando sulle scene *Le Dernier Caravansérail*, spettacolo sulla difficile condizione dei profughi oggi nel mondo, diviso in due parti, *Le Fleuve Cruel* e *Origines et Destins*, che hanno debuttato alla Cartoucherie con un intervallo di qualche mese l'una dall'altra nella primavera del 2003¹.

La versione integrale dello spettacolo, formata da entrambe le parti messe in scena nella stessa serata, ha una durata complessiva di circa sette ore. Impegna una troupe di trentacinque attori, senza considerare il musicista, Jean-Jacques Lemêtre, che praticamente è in scena dall'inizio alla fine, nascosto nella sua «bottega di strumenti» da un sottile velo trasparente, insieme a due sue assistenti. Ogni attore recita ben più di due ruoli, fino ad arrivare a un numero di

¹ *Le Fleuve cruel*: prima alla Cartoucherie di Vincennes il 2 aprile 2003. *Origines et destins*: prima alla Cartoucherie di Vincennes il 21 novembre 2003.

personaggi che supera i cento. Si deve anche considerare che oltre ai personaggi che agiscono, gli attori fungono da servi di scena silenziosi che emergono dalla storia con i loro costumi, conducono i carrelli su cui sono costruite le scenografie mobili e quelli su cui si muovono nello spazio scenico i personaggi implicati nell'azione.

Questa dei carrelli è la caratteristica principale dello spettacolo: nel momento in cui portano i personaggi – o meglio i personaggi sono portati dai *koken* –, questi sembrano elevarsi a una dimensione mitica e simbolica: persone che vivono nel nostro presente ma che per la loro condizione sociale sono «intoccabili», fuori casta.

Sui carrelli i personaggi attraversano la scena come dei fantasmi: i loro piedi non toccano il suolo, scivolano dolcemente verso il loro destino. Sembrano personaggi del teatro Nô, per l'appunto fantasmi di vite passate. È un effetto che all'inizio sembra una trovata ma che prolungandosi per tutto lo spettacolo ne diventa la vera dimensione, soprattutto per la mancanza del movimento reale degli attori in scena. Gli attori attraversano la scena sui carrelli e vi camminano sopra in una marcia sul posto: è la rappresentazione di un cammino, metafora del destino dei profughi.

Duccio Bellugi Vannuccini, uno degli attori più anziani e collaboratori della Mnouchkine, racconta che

[...] in verità [lo spettacolo] è partito da questa idea dei carrelli: la prima immagine che ha avuto Ariane è arrivata mentre giravamo il film di *Tambours*². Un giorno era là (indica il fondo della sala di ingresso), stavamo girando qui (al centro della sala) e c'era tutta l'équipe del teatro e l'équipe del cinema. C'era un tecnico che spingeva la dolly, il carrello con la telecamera, e per un momento lei si è proprio fermata e ci ha detto: «Guardate!», e questo deve averle dato il primo brivido³.

Numerosi altri elementi contribuiscono alla peculiarità di questo spettacolo. La struttura portante si basa su microstorie indipendenti (tra le quali però lo spettatore può rintracciare un filo narrativo) che si susseguono in un ordine casuale, facendo viaggiare lo spettatore nel tempo e nello spazio, dal momento che si passa da Calais a Kabul, da Teheran a Mosca, e dal presente al passato. L'azione è collocata nella maggior parte dei casi in strutture scenografiche chiuse,

² Il film dello spettacolo *Tambours sur la digue*, andato in scena alla Cartoucherie di Vincennes l'8 settembre 1999.

³ Intervista del 31 marzo 2004 a Duccio Bellugi Vannuccini, autore del *décor* insieme a Serge Nicolaï.

ambienti semoventi il cui interno è osservabile mediante aperture a favore del pubblico grazie a rotazioni delle costruzioni stesse, determinate dal lavoro dei *koken*.

Ogni scena è preceduta da un titolo che ne indica sommariamente il contenuto e che viene proiettato, enorme, sullo schermo di fondo. Più che impedire brechtianamente allo spettatore di «tuffarsi» nelle storie rappresentate, ha in realtà la funzione di chiarire in quale angolo del mondo si svolgerà la scena successiva. L'ambientazione delle scene è estremamente importante perché esse acquistano un senso in relazione alla situazione politica del paese in cui si svolgono. Le scene di Sangatte, per esempio, potrebbero essere ambientate in qualsiasi altro campo, ma, raccontando una storia accaduta sul suolo francese, acquistano la funzione di commentare e documentare una realtà sociale prossima al pubblico (almeno a quello previsto alla Cartoucherie). In un paio di casi la funzione di commento diviene predominante, ad esempio in *Récit 295. Réminiscences et future. Europe 2004*, in cui si prevede una regolamentazione europea contro i clandestini simile a quella australiana: nella scena infatti si vede un gruppo di profughi scavalcare la recinzione di frontiera di un paese (probabilmente la Germania). Chi sarà fermato dalla polizia dovrà scontare sei mesi di carcere.

I *récits* (le microstorie) sono intervallati da momenti di «neutralità teatrale» in cui la scena viene letteralmente e metaforicamente pulita dai resti della scena precedente. In questi momenti i cambi scena, lo sgombero del palco, la costruzione della scenografia successiva non sono celati al pubblico, accadono a vista, sono cioè concepiti come un contrappunto alla finzione scenica: la vita teatrale, colta nella sua assolutezza, afferma la propria esistenza «biologica» in contrapposizione alla finzione della narrazione e allo stesso tempo, mostrando agli spettatori la perfezione dei suoi ingranaggi, si configura come spettacolo nello spettacolo. Questi momenti metateatrali sono accompagnati dalla musica o dalle reali testimonianze (trasmesse su nastro) dei profughi intervistati da Ariane Mnouchkine durante i suoi viaggi preparatori allo spettacolo: la traduzione delle loro parole appare attraverso scritte luminose proiettate sul fondo della scena.

La parola in forma di scrittura è una presenza costante nello spettacolo: appare infatti anche per tradurre le canzoni che a volte ritmano i cambi scena e i dialoghi non in francese tra i personaggi, integrandosi nella costruzione scenica, oppure, come abbiamo già visto, nella funzione di titolazione ai vari «quadri». Secondo Béatrice Picon-Vallin, spettatrice assidua del Soleil, l'uso dei sottotitoli per-

mette di oltrepassare il problema della lingua, primo ostacolo per la vendita all'estero di uno spettacolo⁴. Sicuramente la sua opinione riflette una reale situazione che accomuna molte produzioni teatrali ma che non riguarda *Le Dernier Caravansérail*. La maggior parte dei dialoghi in questo spettacolo non sono tradotti e il pubblico non ne sente la mancanza. Questo accade perché si fa fronte al problema del plurilinguismo con la scrittura di un testo visivo, in cui al posto delle parole troviamo le azioni: il significato delle scene non è affidato puramente ai discorsi e ai dialoghi, ma agli avvenimenti scritti nel linguaggio corporeo degli attori. Laddove appare la scrittura, come per esempio nel caso delle testimonianze, essa è motivata dalla traduzione, ma questa necessità si tramuta in un rafforzamento del testo. Infatti, se lo spettatore è costretto a leggere, presterà un'attenzione ancora maggiore rispetto all'atto del solo ascoltare.

Anche la musica contribuisce alla costruzione della scena: accompagna l'azione, crea un ambiente sonoro o piuttosto una sorta di tapis-roulant sul quale scorrono le azioni che per questo vengono amplificate. Dall'incontro di recitazione e musica, il gesto acquista un senso più profondo. Allo stesso tempo, la musica senza le azioni non avrebbe significato: non è una musica autonoma. Lemêtre è l'autore, insomma, non solo della musica, ma di uno sciame sonoro che riempie la scena talvolta con la musica, talvolta con un semplice *bruitage* (rumore di sottofondo). Si vedano per esempio quelle scene ambientate al porto di Calais, in cui non c'è nulla ma il mare, il vento, i gabbiani sono affidati alla sola rappresentazione del suono. Questi rumori non sono superflui: aiutano l'attore a immaginarsi la situazione e lo spettatore a definirla intellettualmente e sentimentalmente. Il dialogo tra scena e *bruitage* è particolarmente evidente nel *Récit 137. La nuit où s'est arrivé*, in cui l'azione è demandata a un fuori scena, rappresentato esclusivamente dal rumore di un treno in corsa: si tratta del passaggio di un treno che falcerà la gamba di un uomo che tenta di fuggire.

Lo spettatore è attraversato da un flusso continuo di immagini, suoni, testi, musiche, situazioni che stimolano i suoi sensi e la sua capacità percettiva. Come il «fiume crudele» che nella clamorosa scena iniziale trascina senza pietà i corpi di chi osa sfidarlo, il flusso che coinvolge lo spettatore lo avvolge nell'esperienza totale del teatro.

⁴ *La scène et les images*, a cura di Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS, 2001, pp. 23-24.

Sognavamo di affittare una proprietà, collegata alla città per mezzo del tram o della ferrovia. Si poteva costruire accanto alla casa principale un palcoscenico e una sala per gli spettatori dove avrebbero dovuto aver luogo gli spettacoli [...]. Gli spettatori dovevano riunirsi molto tempo prima dello spettacolo; dopo aver passeggiato nel bel parco, dopo essersi riposati, aver pranzato nella sala comune che gli studenti stessi avrebbero dovuto mantenere, scossa di dosso la polvere della metropoli, purificata l'anima, il pubblico sarebbe andato a teatro. In tale aspetto egli sarebbe stato ben preparato ad assimilare le impressioni estetico-artistiche⁵.

Queste parole potrebbero essere state pronunciate da Ariane Mnouchkine o da qualche membro del Théâtre du Soleil (da questo momento TdS) per parlare di un sogno che diventa realtà: la Cartoucherie. In realtà, la citazione è stata estratta dalle memorie di Stanislavskij e riguarda il progetto che quest'ultimo condivideva con Suleržickij, il fedele collaboratore a cui affidò la direzione del Primo Studio. Nelle note di Stanislavskij e di «Suler», il teatro diviene un luogo dove, prima ancora di imparare a recitare, si deve poter vivere bene, regola che vale per gli attori tanto quanto per gli spettatori.

Un luogo utopico, fuori dalla città, in cui attori e spettatori non siano schiacciati dai ritmi estenuanti della vita moderna, ma dove possano riconciliarsi con se stessi e la natura, per poter veramente godere del tempo della rappresentazione. Sembra davvero di sentir parlare della Cartoucherie, questo luogo alla periferia di Parigi, immerso nel bosco di Vincennes, in cui arrivò il TdS nel 1970. Con i suoi cinque teatri, il maneggio e l'asilo, questo ex deposito militare si configura come uno dei luoghi teatrali tra i più particolari d'Europa.

L'avventura del teatro inizia varcando il portone di ingresso ma forse ancora prima, nel momento in cui si sceglie di dedicare un'intera giornata alle divinità del teatro, il tempo necessario per entrare in un altro mondo, lontani dalla città e dalla vita quotidiana.

Forse non è un caso se il momento di affermazione del TdS coincida con la sua installazione definitiva alla Cartoucherie, perché essa non è solo un'espressione ma anche lo strumento per raggiungere la necessaria libertà per la creazione artistica del gruppo e di ogni suo individuo.

Sede di un teatro, è anche sede di una microstruttura riunita in-

⁵ Konstantin S. Stanislavskij, *Sobranie Sočinenij v vos'mi tomach*, Moskva 1979, vol. I (p. 355), in Fausto Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Bari-Roma, Laterza, 1988, p. 76.

torno a una sua etica, non mutuata da una società rispetto alla quale è geograficamente e concettualmente al di fuori.

Istituzione vivente (non pubblica ma per il pubblico), il TdS non si configura come gruppo politico ma come «atto politico»⁶, per il solo fatto di anteporsi alla *cit *, la citt  intesa come struttura sociale ma anche come sede delle istituzioni.

Il Soleil come cooperativa, in cui i compiti e i salari sono divisi equamente tra tutti i membri stabili, rappresenta uno dei pochi successi duraturi dei movimenti del '68⁷, in cui si pensava che la cultura e il teatro in particolare potessero essere strumenti in grado di cambiare la societ : la Cartoucherie   il simbolo di questo successo che perdura negli anni.

Oltre a un parco e a una sala dove mangiare, il sogno di Sulerzickij comprendeva un albergo dove gli spettatori potessero passare la notte, e che i soldi non fossero guadagnati solamente attraverso gli spettacoli ma anche con il lavoro nei campi a cui gli attori si sarebbero dovuti dedicare. Il teatro avrebbe seguito il ritmo delle stagioni e gli attori, vivendo in comunione con la natura, avrebbero trovato il giusto spirito di condivisione e la necessaria armonia per lavorare insieme a teatro.

Questa etica del lavoro e l'idea di ospitare il proprio pubblico, accogliendolo come in un santuario o in un «sanatorio», non si differenzia di molto dalla politica del TdS.

Alla Cartoucherie non si coltiva la terra, ma i lavori che richiedono le pratiche teatrali sono affrontati da ogni attore, senza alcuna differenza gerarchica. Il lavoro artigianale   accompagnato da uno sforzo artistico, previsto sempre sul lungo periodo: le prove durano parecchi mesi e se la scelta   tra rispettare la data della prima e migliorare lo spettacolo fino a sentirsi veramente pronti, allora le necessit  economiche e di cartellone saranno sicuramente sacrificate⁸.

⁶ Laurence Labrousse, *Ariane Mnouchkine, un parcours th  tral. Le Terrasier, l'Enfant et le Voyageur*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 254.

⁷ Si deve qui precisare che il Théâtre du Soleil non nasce come espressione delle lotte del '68, perch  il progetto   precedente di qualche anno all'inizio dei sommovimenti sociali e culturali. Inoltre non vi aderisce completamente, tentando di evitare che il dibattito politico scavalchi il discorso teatrale. In ogni caso,   indubbio che la troupe del nostro teatro, con la sua esistenza e la sua sede lontane dalla citt , suggerisca implicitamente un'alternativa alla struttura sociale sia del tempo che di oggi.

⁸   accaduto per esempio per *Tambours sur la digue* e per i debutti di entrambe le parti di *Le Dernier Caravansérail*.

Quando si va alla Cartoucherie per vedere uno degli spettacoli del TdS, la catena della routine giornaliera si deve spezzare,   una *conditio sine qua non* che si cerca di mantenere anche nelle tournée. Nell'epoca in cui tutto   da consumarsi nel pi  breve tempo possibile, dai rapporti umani al cibo, il TdS chiede di sospendere il tempo delle necessit .   per questo che i posti non sono numerati: la sala apre le sue porte un'ora prima dell'inizio dello spettacolo e solo in quel momento gli spettatori possono entrare per scegliere il loro posto. Tutto   pensato in modo che gli «ospiti» possano sfruttare il pi  possibile il luogo.

Il fatto di non numerare i posti invoglia le persone ad arrivare in teatro con almeno un po' d'anticipo, cos  che ci si possa ambientare prima dell'inizio dello spettacolo. Nella «*salle d'accueil*» c'  una libreria, un bancone dove sono servite le pietanze preparate direttamente in teatro e dei libri per la libera consultazione. Il posto   riscaldato, accogliente, conviviale.

Le Dernier Caravansérail   uno spettacolo che nella sua integralit  dura circa sette ore. Durante la settimana, ogni sera   rappresentata un'unica parte, ma il sabato e la domenica si recita lo spettacolo per intero. Nel fine settimana, le rappresentazioni iniziano rispettivamente alle 15.00 e alle 13.30, quindi si passa praticamente tutta la giornata in teatro. Lo spettacolo   ripartito in modo tale che circa ogni ora e mezza ci sia un intervallo, e fra le due parti principali si ha un'ora intera di pausa per passeggiare, mangiare, scambiarsi le proprie impressioni.

Questi dettagli non sono semplicemente elementi congiunturali all'evento teatrale: sono accorgimenti che si integrano alla poetica dello spettacolo.

Quando il tempo   favorevole, il parco della Cartoucherie non   diverso dai prati del Parc Floral che si estende non lontano: genitori e bambini scherzano, giocano, mangiano uno spuntino. La differenza sta nel fatto che tutta questa gente che si diverte in quel momento fa parte dell'evento teatrale.

I tempi sono volutamente dilatati perch  il teatro possa il pi  possibile uscire dal ruolo di intrattenimento serale, ricoperto pi  spesso da televisione e cinema, per trasportare i suoi ospiti nel divertimento, e acquisisca l'aspetto di un monastero... o di una comune. Un luogo sacro insomma, ma con i riti e le regole di una microsociet .

Nel luogo del Théâtre du Soleil, alla Cartoucherie come in qualsiasi luogo utopico, il tempo perde la sua dimensione quotidiana e il

teatro diventa il rifugio di ogni spettatore, anche quando non c'è spettacolo.

Questa ricerca è stata possibile anche grazie a questa atmosfera. Per circa sei mesi, il mio lavoro agli archivi del teatro mi ha dato la possibilità di vivere la mia quotidianità insieme alla troupe e ai collaboratori del TdS. Questo mi ha consentito, per esempio, di poter assistere allo spettacolo innumerevoli volte. La percezione di uno spettacolo così complesso diventa sicuramente più approfondita ogni volta che si assiste al suo svolgimento: se questo è un principio sempre valido, lo diventa ancora di più quando il semplice riconoscimento dei personaggi e la ricostruzione delle loro storie non è evidente alla prima visione.

La «convivenza» con la troupe mi ha dato modo di avere diverse conversazioni con gli attori, potendo così acquisire dei dati che mai avrei potuto trovare in un libro o nelle critiche. Ad esempio, l'idea di «cinema» è, prima ancora che nello spettacolo, nella mente degli attori, che vi fanno riferimento come a un vocabolario comune per descrivere le immagini che volevano trasporre nelle improvvisazioni.

Questo non è sicuramente il primo saggio su questa compagnia cosmopolita che sia stato scritto dopo un periodo di contatto con il loro lavoro⁹. Il mio punto di vista rispecchia questo tipo di esperienza: quello di uno spettatore che ha davanti a sé l'unico spettacolo che al TdS non passerà mai per la sala delle rappresentazioni: tutto ciò che è intorno alla creazione, dai momenti di riposo degli attori al lavoro dell'amministrazione, dal riordino della cucina alla soddisfazione per le serate – quasi tutte – in cui la sala è al completo.

Alla Cartoucherie, il tempo si crea: segue le leggi del teatro.

⁹ Ricordiamo in particolare il libro di Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère* (Paris, éditions Théâtrales, 2001), che si basa su tre incontri precisi tra l'Autrice e Ariane Mnouchkine: un'intervista nel 1988, durante una rappresentazione dell'*Indiade, ou l'Inde de leurs rêves*; uno stage di una settimana, sempre nel 1988, a cui parteciparono duecento persone; una riunione nel 1992, a Montréal, organizzata dall'Université du Québec con tutte le scuole di formazione teatrale della città. Questi momenti condivisi con Ariane Mnouchkine e alcuni dei «suoi» attori avevano per «but d'interroger le jeu du Théâtre du Soleil, ses fondaments, ses objectifs, ses stratégies», e si concentrano su dei momenti di «vita pubblica» del teatro: interviste, stage, convegni.

Su ben altro piano si pongono i libri di Jean-François Dusigne: essi sono ugualmente finalizzati a esplorare il lavoro artistico del TdS, ma il punto di vista dell'autore è privilegiato dal fatto di aver lavorato per anni come attore all'interno della compagnia (cfr. ad esempio Jean-François Dusigne, *Le Théâtre du Soleil. Des traditions orientales à la modernité occidentale*, Paris, CNDP, 2003).

Le porte si aprono, e il teatro dona allo spettatore il tempo del divertimento e della riflessione.

2. Il tema dello spettacolo

La compagnia del TdS si è sempre impegnata in un'opera di comprensione della Storia, intesa come un passato da capire nei suoi meccanismi più profondi e come un presente di cui si devono individuare, con una saggezza forse profetica, i nodi, gli avvenimenti simbolo del cammino che l'umanità ha intrapreso. Il TdS, che si impone la ricerca di una visione lungimirante e che richiede la capacità di interpretare gli avvenimenti di oggi come se fossero accaduti cinquant'anni prima del nostro presente, lancia il suo grido d'allarme contro la piaga del XXI secolo e del nuovo millennio: l'esodo, le emigrazioni di popoli o di singoli individui che decidono di offrirsi la possibilità di vivere felici e di abbandonare gli scenari di guerra.

Entrando nella sala d'ingresso del teatro, gli spettatori si trovano di fronte all'enorme affresco di una carta geografica, in cui sono evidenziati i conflitti in atto nel mondo. È lo stesso mondo che i personaggi de *Le Dernier Caravansérail* hanno dovuto attraversare per giungere fino alla scena di questo teatro francese, è il presente che si fa Storia nelle voci registrate di quanti hanno raccontato ad Ariane Mnouchkine la loro personale odissea. Siamo abituati a vederli in televisione, al telegiornale della sera, quando la voce della cronaca si mischia e si perde tra quelle della cena, quando le immagini si riducono a un contorno, forse un tempo indigesto, di un pasto serale. Fazzoletti sui capelli, fagotti tra le mani, cappotti, tende, tante paia di occhi: colori senza veri corpi, pennellate di un mondo bidimensionale che non uscirà mai da quel quadro in movimento che è lo schermo televisivo.

Siamo abituati a vederli così, come un'unica massa che si muove al ritmo di un unico respiro. Ma questa massa in realtà non esiste. Tante vite, volenti o nolenti, si intrecciano a formare la trama di una tela che parla di freddo, di perdite, di solitudine, ma anche di macerie di vita ordinaria, normale: l'università, lo sport, l'amore, gli amici, il proprio mestiere, la musica... La macchia informe di colore, vista da vicino, si rivela composta da tante pennellate dalle tonalità differenti, a volte contrastanti.

Ulisse, per difendersi da Polifemo, dice di chiamarsi «Nessuno».

«Nessuno» chiamiamo noi questa gente lontana e scomoda per le nostre cene, per difendere noi stessi.

Come dalla guerra di Troia prende vita l'*Odissea*, così, in un moltiplicarsi di drammi, dalle guerre di tutto il mondo sono generate infinite odissee, ognuna con il suo protagonista dimenticato, con un eroe nascosto, le cui gesta per la sopravvivenza non saranno ricordate. Ognuno si fa cantore della propria storia che parla di una sofferenza universale, dell'essenza del dolore, ma che si colora della tinta di ogni differente cammino, si modella secondo le inflessioni delle mille lingue, prende la consistenza di tutte le mentalità.

Lo spettacolo del TdS si fa carico di tutti questi eroi ignorati, accoglie le loro vite e decide di diffonderne la storia perché non venga dimenticata. Tanti brandelli di vita riaffiorano sulla scena della memoria e divengono la spina dorsale di uno spettacolo che ha la duplice finalità di rendere onore alle vittime di una grande guerra silenziosa e di suscitare comprensione e compassione tra quanti hanno avuto la fortuna di nascere nella parte giusta del mondo.

Sono personaggi senza passato né futuro, che la scena accoglie per un breve momento in cui riacquistano un'identità, per poi sprofondare di nuovo nell'anonimato, riemergendo dalla massa solo grazie allo spettatore, grazie alla sua voglia di tracciare un filo che riunisca quei brevi, a volte insignificanti, momenti della loro vita che hanno trovato posto sulla scena ristretta della Cartoucherie.

3. Una creazione collettiva

Le Dernier Caravansérail è una creazione collettiva, uno spettacolo, cioè, la cui firma non può essere attribuita a un unico autore ma a un insieme di persone che hanno contribuito collegialmente alla sua nascita.

In effetti il teatro è sempre il frutto di un lavoro collettivo. La definizione di creazione collettiva è quindi usata convenzionalmente dal TdS per operare un distinguo, per sottolineare un *modus operandi*. In questo caso la regista compie volontariamente un passo indietro rispetto alla scena e mette da parte il drammaturgo: lascia all'attore più spazio e più tempo per trovare la sua via e chiede che tutte le coscienze siano mobilitate rispetto al tema affrontato.

[...] Prima della preparazione di questo spettacolo, negli stage, uno entrava in scena e o aveva uno stato d'animo immediato, una forma del corpo immediata, oppure era fuori. Da dietro la tenda faceva un passo in scena e

lei poteva dire: «No!». Poteva dire no addirittura prima, quando uno durante gli stage doveva mettersi la maschera: per come metteva la maschera, per come andava dalla tavola delle maschere fino a dietro le quinte lei diceva: «No!».

Invece, per questo spettacolo, ha lasciato le improvvisazioni andare avanti per ore e ore, cercando di trovare questi momenti di vita – non la drammaturgia ma momenti di vita – e quando questi apparivano, allora c'era questo filo, questo aquilone fragile, assolutamente fragile e assolutamente misterioso anche per lei¹⁰.

Il processo creativo varia in realtà di poco rispetto a quello solito, basti guardare come per il *Tartuffe* (1995)¹¹ le prove proseguano grazie agli spunti di ogni membro della troupe. Utopia del '68, la creazione collettiva rimane oggi nel suo significato sociale, come impegno di ogni individuo della compagnia di fronte alla tematica affrontata. Questo aspetto appare evidente ad esempio nella lista delle persone che hanno partecipato allo spettacolo: esse sono tutte raggruppate sotto la dicitura «*Odyssees racontées, écoutées et entendues, improvisées et mises en scene par*» proprio per sottolineare come lo spettacolo prenda forma dall'impegno di ciascuno.

Già in passato il TdS aveva sperimentato questa forma che si basa principalmente sull'improvvisazione, uno strumento a cui la troupe ha sempre attribuito un ruolo fondamentale per la formazione dell'attore e per lo sviluppo di ogni spettacolo. *1789* (1970) e *1793* (1972) sono gli spettacoli che possono mostrare al meglio la concezione che il TdS ha di creazione collettiva. Sebbene per *Les Clowns* (1969) fosse già stata utilizzata questa definizione, la stessa Ariane Mnouchkine dichiara che per quello spettacolo sarebbe stato più corretto parlare di «*création individuelle*», dal momento che ogni attore era impegnato nella ricerca di una forma personale: lo spettacolo, quindi, prendeva vita grazie all'aggiunta dell'apporto di ciascuno e non dalla sintesi omogenea di tutte le proposte creative.

Con *1789*, la forma e il procedimento di lavoro giungono a un livello di maturazione: partendo da un tema determinato, la Rivoluzione francese, gli attori si documentano, discutono e concorrono alla nascita di uno spettacolo «*réalisé par plusieurs personnes à point de vue identique mais dans plusieurs interprétations*»¹².

¹⁰ Intervista a Duccio Bellugi Vannuccini, cit.

¹¹ Cfr. Eric Darmon, Catherine Vilpoux, *Au Soleil même la nuit. Scènes d'accouchements*. AGAT FILMS & CIE, La Sept ARTE, Le Théâtre du Soleil.

¹² Cfr. Bablet, Copfermann, Dort, Kourilsky, Mounier, *Différent, le Théâtre du Soleil*, «Travail théâtral», numéro spécial, Lausanne, La Cité, 1976, p. 9.

Per la concezione che la Mnouchkine ha di «creazione collettiva», una delle principali caratteristiche è l'assenza di un pre-testo. 1789 nasce direttamente sul palco e si configura come una partitura per voce e corpo, dove la parola è azione scenica, spogliata di qualsiasi mira di estetismo letterario.

Un'apparente contraddizione che alberga nelle creazioni collettive del TdS è la presenza del regista: come si può conciliare il lavoro di un collettivo con un'istanza dal potere decisionale? Il ruolo di Ariane Mnouchkine è quello di organizzare il materiale grezzo offerto dalle improvvisazioni degli attori. Alcune di queste nascono già come delle vere e proprie scene compiute, ma, più generalmente, si rende necessaria una proposta, un suggerimento che venga dall'esterno: uno «spettatore privilegiato» che non impone nulla ma che aiuta una scena a fiorire, a mostrare le sue potenzialità.

Ariane suggère, cordonne, cristallise, elle ne dirige jamais.

Du fait même qu'elle ne participe à aucune improvisation, Ariane a le recul nécessaire, dispose du regard critique qui lui permet de se rendre compte plus vite que les autres de ce qui va dans le sens du spectacle ou à son encontre: elle déjoue et résout plus aisément les difficultés. Cependant les interventions des comédiens sont nombreuses¹³.

Il TdS si misura con una nuova creazione collettiva nel 1997 con *Et soudain, des nuits d'éveil*. Dopo *L'Age d'Or*, del 1975, si sono infatti susseguiti numerosi spettacoli il cui testo non scaturiva dalla creatività dagli attori ma poteva essere scelto nella tradizione dei classici (si pensi ad esempio a *Les Shakespeare*, al ciclo *Les Atrides* o al *Tartuffe* – tipi di testo da «abitare», dunque) o alternativamente poteva nascere dalla collaborazione con Hélène Cixous (*La Ville parjure* o *Le Réveil des Erynes*, lo stesso *Et soudain, des nuits d'éveil*, in cui la creazione collettiva è affiancata da una revisione del testo da parte della Cixous), scrittrice il cui operato doveva trovarsi in armonia con la scena e che, a seconda delle necessità di quest'ultima, vi apportava delle modifiche.

Per gli spettacoli che trattano di un particolare aspetto della nostra società, Ariane Mnouchkine sente l'esigenza di chiedere esplicitamente l'apporto creativo e i punti di vista dei membri della sua troupe. Così, anche per il tema dell'emigrazione, sceglie di affidarsi ancora una volta alla creazione collettiva.

¹³ Kourilsky, *Notes sur l'élaboration du spectacle*, in *Ivi*, pp. 56, 52 (i corsivi sono miei).

«La dialettica fra mondo e teatro, fra individuale e collettivo che è alla base del contenuto degli spettacoli e del loro rapporto con gli spettatori, si rispecchia nei procedimenti della creazione»¹⁴.

Il tema stesso dello spettacolo sembra non permettere la scrittura di un testo. Il primo ostacolo è costituito dalla scelta della lingua in cui scrivere. Come è possibile essere fedeli a una miriade di dialetti quando li si nega nella scelta di un'unica lingua, per di più estranea alle storie protagoniste dello spettacolo? La stessa Cixous si pone questo quesito nell'originale e ben curato programma di sala che accompagna lo spettacolo. Si decide di mantenere le lingue originarie dei personaggi che si avvicinano sulla scena (o un grammelet che ne imiti i suoni) e i dialoghi saranno tradotti solo dove strettamente necessario, per il resto la comunicazione è affidata al linguaggio corporeo. La parola, liberata dalla sua finalità comunicativa, ritorna a essere puro suono, la musica che scaturisce dall'interiorità di ogni personaggio.

Per una rappresentazione teatrale, il testo delinea l'intreccio narrativo, l'evolversi di una storia dalla sua origine fino allo scioglimento finale. Ci troviamo così davanti al secondo ostacolo: *Le Dernier Caravansérail* è costituito da infinite storie... e da nessuna. La storia di questa gente, costretta per mille ragioni all'esilio, si svolge nell'arco di una vita ma è impossibile riproporla integralmente sul palco, non perché non si possa sintetizzarla in poche ore di spettacolo, ma perché il dramma si costituisce intorno all'assenza di un epilogo, in questo eterno peregrinare di cui si perdono le origini e la cui meta è un punto all'orizzonte sempre meno nitido.

4. I percorsi tra Storia e Teatro

Oltre che per la natura stessa della tematica affrontata, che sembra resistere a una struttura drammaturgica tradizionale, la forma della creazione collettiva diviene necessaria anche per salvare i differenti approcci con cui i membri della troupe, attraverso le loro personali esperienze, si sono avvicinati alle «storie di separazione», come le definisce un personaggio in una delle prime scene.

Al contrario di uno spettacolo come 1789, in cui tutti gli attori si

¹⁴ Erica Magris, *Della presenza invisibile della maschera. «Voyage» di Dumb Type e «Le Dernier Caravansérail (Odysées)» del Théâtre du Soleil, «ateatro», 64.53, www.ateatro.it.*

trovavano alla stessa «distanza» dal tempo in cui i fatti della Rivoluzione erano realmente accaduti, in uno spettacolo come *Le Dernier Caravansérail* gli interpreti non godono di un distacco critico, ma sono coinvolti emotivamente da un evento che tocca il loro presente. Inoltre, per un dato anche solo puramente biografico, il loro coinvolgimento si trova su livelli di intensità differente. In una compagnia multi-etnica come il TdS, non è difficile trovare chi abbia un legame più o meno diretto con il dramma dell'emigrazione. L'esempio più recente e forse più eclatante è quello di Sarkaw Gorany: attore in Iraq, abbandona il suo paese per sfuggire alle antipatie del regime e, dopo varie traversie, approda al TdS per raccontare la storia di chi, come lui, ha vissuto o vive ancora le privazioni di una vita da profugo.

Le modalità con cui i componenti della troupe esplorano la triste tematica del loro spettacolo sono molteplici. Se ne possono individuare almeno due, a partire dall'esperienza intrapresa da Ariane Mnouchkine.

Nel settembre del 1999, per fare fronte all'emergenza Kosovo da cui è stata generata un'improvvisa ondata di profughi che si è andata a sommare al regolare flusso migratorio verso l'Occidente, un hangar della società Eurotunnel viene offerto alla Croce Rossa per farne un centro di prima accoglienza. L'allestimento della struttura prevede circa trecento posti, ma ben presto gli operatori dell'organizzazione umanitaria si trovano a dover accogliere un numero di profughi in continua ascesa: all'emergenza del Kosovo si sostituiranno tutte le emergenze «ordinarie», e per mesi il centro sarà un rifugio per mille, mille e cinquecento persone al giorno. Sangatte, questo il nome del campo, si trova nelle vicinanze del nuovissimo tunnel che collega per via ferroviaria la Francia all'Inghilterra: i profughi vivono nell'attesa di trovare il denaro sufficiente per pagare i «passeurs», coloro che permettono di oltrepassare la rete di recinzione che separa dalle rotaie solo a chi ha pagato il prezzo pattuito. I «clienti» possono così almeno tentare di aggrapparsi al treno in corsa che sfreccia verso la Gran Bretagna, paese le cui leggi sull'immigrazione clandestina sono più tolleranti rispetto a quelle francesi.

Da qui inizia l'avventura de *Le Dernier Caravansérail*, da questo posto in cui la legge è un ostacolo, in cui l'unico imperativo è dettato da chi prevarica l'altro. In questo piccolo mondo a parte nella Francia Nord-Occidentale, gli uomini della Croce Rossa tentano di arginare il fiume in piena della miseria, almeno temporaneamente, ma ogni giorno gli ospiti di Sangatte ne vengono irrimediabilmente travolti.

Spinta da un forte senso civile, Ariane Mnouchkine sente il biso-

gno di verificare di persona le condizioni di vita nel centro di Sangatte, per andare oltre le informazioni del telegiornale. Così, per un periodo di circa sei mesi, Ariane visita regolarmente il centro, in compagnia di un'attrice della troupe che le fa da traduttrice, e di un minidisk, uno strumento che si rivelerà preziosissimo perché in grado di registrare con una buona qualità la voce di chi parla, salvaguardandone il timbro, i sospiri, i rumori di fondo.

Alla gente che incontra a Sangatte, Ariane spiega che non è una giornalista e che non può far nulla di concreto per aiutarli, ma che è ugualmente importante raccontare, affinché il ricordo di una vita non venga perduto. A poco a poco i profughi si aprono con lei e affidano alla memoria di un piccolo marchingegno digitale frammenti di momenti felici, brandelli del loro passato, la disperazione del presente, seguendo la via tortuosa della memoria. I protagonisti delle storie raccolte sono degli individui le cui vite sono state appiattite sotto la stessa bandiera dell'esodo. Essi sono accomunati dal coraggioso desiderio di avere più che la sopravvivenza. E il loro coraggio serve per affrontare la realtà che li vuole persone senza passato né futuro, numeri di conti da far tornare.

La tournée di *Tambours sur la digue* porta la compagnia in Australia e il viaggio della memoria continua nel centro di Darwin, dove i profughi sono in stato di detenzione poiché nel continente australiano l'emigrazione clandestina è considerata reato.

Accanto al lavoro di inchiesta portato avanti dalla Mnouchkine, inizia per gli attori il periodo delle improvvisazioni. I due aspetti della preparazione dello spettacolo, le interviste di Ariane e le scene improvvisate dai membri della troupe, sono volutamente tenuti separati, in modo da non influenzare la creatività degli attori con una realtà che li vincolerebbe. Ma la realtà è già nella mente e negli occhi degli attori: molti di loro hanno vissuto personalmente o indirettamente l'esperienza dell'emigrazione, per gli altri le immagini della televisione hanno parlato fin troppo chiaramente e dolorosamente.

5. Modalità rappresentative: poesia e prodotto dei media

La tentazione del realismo è per questo spettacolo forse più forte che per altri, ma fin da subito la scena viene in aiuto della troupe.

Racconta Duccio Bellugi Vannuccini, attore della troupe e ideatore del *décor* per *Le Dernier Caravansérail*:

Quando ci ha parlato, Ariane voleva raccontare il mondo, voleva rac-

contare tutti questi pezzi di vita che andavano da Sangatte all'Australia, e perciò la sua prima idea, se mi ricordo bene, fu di fare delle rotaie con un carrello che entrasse e uscisse di scena e ci ha chiesto di costruire un camion. Diceva che spesso i viaggi cominciano da un camion e abbiamo fatto perciò questo camion bello colorato, un po' «indiano-afgano», e abbiamo visto che appena c'era qualcuno che metteva un piede a terra qualcosa stonava. Erano veramente i primi giorni: il primo o il secondo giorno abbiamo fatto una piccola casa e in un'improvvisazione da questa casa dovevo andare al camion e abbiamo visto che era proprio impossibile.

Perché la continuità spaziale non fosse interrotta, perché attori e cose rimanessero «sospesi» senza dover interrompere la magia di questa nuova dimensione, si introduce l'uso di carrelli su cui sono costruite le scenografie e su cui reciterà e si sposterà ogni personaggio.

«Secondo me era chiaro, è diventato immediatamente evidente che il carrello ci stava dando uno spazio per recitare, che ci dava la possibilità di recitare in una maniera totalmente realista senza essere realisti. Ed è questa la cosa che ci ha dato veramente tutta la libertà»¹⁵.

Il carrello è dunque il primo strumento per evitare il realismo: le scene sono recitate con uno stile naturalistico, ma il fatto che esse siano poste su una scenografia mobile, che non permette ai personaggi di toccare il palco neanche con un piede, neutralizza l'apparente realismo e, al contrario, conferisce all'immagine teatrale il potere di un'icona.

Torneremo più volte sull'elemento del carrello: esso ci aiuterà a spiegare i legami che questo spettacolo intesse non solo con l'attualità ma anche con il modo corrente che si ha di raccontarla.

Lo spettacolo che nasce dall'inchiesta della Mnouchkine e dalle improvvisazioni degli attori è un complesso di micro-storie, di *récits*, come li chiamano gli autori: nuclei narrativi indipendenti tra cui si possono rilevare sottili fili di collegamento che seguono le vicende dei personaggi. Spesso queste ultime non sono evidenziate, rimangono in secondo piano, silenziose, offrendo la possibilità allo spettatore di crearsi un proprio percorso personale, rimodellando, a seconda di ciò che colpisce la sua attenzione, il montaggio del «suo» spettacolo.

La struttura delle microstorie prende forma per una sorta di coerenza con la tematica e con la natura del materiale stesso.

In primo luogo se ne può dare una spiegazione «poetica»: lo spettacolo segue l'andamento della memoria, come se fosse il frutto

¹⁵ Intervista a Duccio Bellugi Vannuccini, cit.

di un grande racconto collettivo riaffiorato alla mente di uomini che hanno vissuto esperienze simili. Come un prisma rifrange i colori, così *Le Dernier Caravansérail* proietta sul palcoscenico le restrizioni sotto il regime talebano, lo sfruttamento della prostituzione a Sangatte, i momenti di serenità sulla strada verso l'Italia e quelli di sconforto su una panchina davanti al porto di Calais, il gesto ribelle di chi decide di togliersi il velo e di chi è costretta a rimetterselo in una Kabul liberata.

Allo stesso tempo, la struttura dello spettacolo rappresenta la frantumazione delle vite dei profughi: chi è partito dalla propria patria è stato sradicato dalle radici, ha abbandonato ciò che era, e il futuro non è una sicurezza ma un diritto da doversi conquistare.

Inoltre, *Le Dernier Caravansérail* si configura come un insieme eterogeneo di luoghi e situazioni per la natura stessa del «materiale». Duccio ci dice che Ariane vuole raccontare il mondo e opera come se dovesse realizzare un reportage televisivo: luoghi, situazioni, personaggi differenti per dare l'idea di un fenomeno globale ma composito, come un mosaico in cui ogni tessera rappresenti la finestra su un mondo differente.

Le scene dello spettacolo riflettono anche il modo in cui le notizie sono presentate agli occhi e alle orecchie del pubblico: il presente è il solo tempo che interessi la società di massa. Ma è un presente sempre più veloce, da consumare in fretta. È un tempo con cui i media circondano la gente comune: un tempo vissuto da pochi eletti mentre gli altri ne restano solo storditi, continuando una vita dai ritmi ripetitivi come quelli di una catena di montaggio.

Questo presente così volatile passa sotto il naso delle masse, fa forza sul loro spirito e aumenta la loro aderenza al presente in movimento.

Questo presente in continuo divenire è il segno di una cultura che atomizza il tempo, lo priva di radici e di direzione: il consumo dell'istante diviene l'unico valore, cancellato è il peso della memoria. Il *qui* e l'*ora* divengono atomi senza legami, e solo in essi si riconoscono una realtà e una verità.

L'informazione segue questo ritmo: il consumo delle notizie non si sposa con il racconto di fenomeni dalla lunga e lenta evoluzione.

La realtà si configura così non solo come oggetto dei media ma anche come un loro prodotto. Essi infatti contribuiscono alla «costruzione sociale della realtà»¹⁶ attraverso il *newsmaking* e l'*agenda*

¹⁶ Guido Gili, Anna Lucia Natale, *Immagini di realtà. L'informazione d'attuali-*

setting, ovvero attraverso il confezionamento e la gerarchizzazione delle notizie.

In televisione abbiamo un'atomizzazione del tempo in un presente in continuo divenire, questo spiega la necessità di un teatro che senta il bisogno di parlare di un presente che è già passato prossimo.

Un tratto specifico del teatro è che tutto avviene qui e ora: se in televisione solo il presente immediato ha valore, in *Le Dernier Caravansérail* la dimensione temporale si frantuma in infiniti presenti, che rinviano all'urgenza di situazioni che sono effettivamente ancora in corso. Allo stesso tempo, lo spettacolo recupera il momento dell'approfondimento e il valore della memoria, scavando fin nel cuore del problema – la tragica quotidianità – e divenendo portavoce di gente che ha perso la propria normalità ma che non vuole dimenticare che cosa voglia dire «vivere».

6. L'ibrido tra arte e documentario

Ogni *récit* porta sulla scena un piccolo palco in cui, teatro nel teatro, si rappresenta la realtà. Facendo un passo indietro di circa un secolo, troviamo le ricostruzioni di attualità eseguite da Méliès. Conosciuto generalmente come il «mago dell'illusione», questo regista, operante agli albori del cinema, ha messo la sua arte al servizio della conoscenza della realtà. Nello studio di Montreuil, tra il 1898 e il 1903, Méliès ricostruisce l'esplosione della corazzata Maine nella rada dell'Avana, l'affare Dreyfuss e l'incoronazione di Edoardo VII a Westminster.

Un altro caso di «ibrido», sempre in quegli anni, è riscontrabile in un film prodotto dalla Vitagraph: *Tearing down the Spanish flag*. Per questa pellicola furono realmente filmate le truppe spagnole che invasero Cuba, ma la battaglia di Santiago Bay fu ricostruita con modellini e fumo di sigaretta¹⁷.

Sebbene le immagini dei film appena citati fossero per lo più il risultato di una ricostruzione in studio dell'evento originale, lo spettatore (almeno quello del tempo) riconosce loro un valore documentario, di testimonianza storica:

tà nella televisione pubblica e privata (1988-1994), Milano, Franco Angeli Editore, 1995, p. 21.

¹⁷ Per ciò che concerne il proto-documentario o una panoramica accurata della storia e delle teorie che gravitano intorno alla sfera documentaristica, si consiglia Roberto Nipoti, *Storia del Documentario*, Bologna, Patron Editore, 1988.

Il valore «realista» o al contrario «fittoriale» dell'immagine o del suono non dipende da una vocazione «ontologica» o da fatti stilistici, ma da una pragmatica. In altre parole, la dimensione del documentario, o al contrario della finzione (e i diversi tipi di documentari o di finzioni), dipende dal rapporto che si stabilisce tra colui che fa vedere e colui che guarda; o meglio [...] dipende dal confronto proprio all'interno del film o della trasmissione video tra un fare emissivo e un fare recettivo, tra un Enunciatore e un Enunciario¹⁸.

Un esempio in tempi più recenti potrebbe essere rappresentato dall'esperienza degli esponenti della Nouvelle Vague. Alcuni di essi dimostrano di privilegiare l'uso del piano sequenza e la scelta in numerosi casi di un'immagine polisemica, tecniche che tentano di ridurre la presenza della soggettività del regista, affinché la realtà ripresa sia il meno vincolata possibile. Questi espedienti sono riscontrabili, chiaramente con modalità differenti, anche in *Le Dernier Caravansérail* (si pensi ad esempio a quelle scene in cui sembra non accadere nulla di particolarmente rilevante come nella prima parte di *Sangatte* o in *Retours. Jalabad, Afghanistan, aujourd'hui*). In questo nostro discorso però è utile citare un film in particolare, *Due o tre cose che so di lei* (1966), film di Jean-Luc Godard in cui si ricostruisce la vita di una donna mediante i procedimenti solitamente riservati ai film documentari.

Anche a *Le Dernier Caravansérail* il pubblico è pronto a riconoscere un valore storico, come del resto il TdS si auspica che accada. Oltre a essere denuncia di un fenomeno storico-politico, lo spettacolo è anche luogo di testimonianza, dal momento che i documenti sonori che intervallano i *récits* non sono mediati da un'interpretazione artistica, ma rimangono affidati a chi ne ha fatta l'esperienza, come se il teatro volesse supplire all'assenza di un autentico servizio in cui si possano far sentire le voci di ogni membro di una collettività democratica (compito non ancora assolto dalla televisione).

Già nel testo programmatico pubblicato in concomitanza con le rappresentazioni de *L'Age d'Or*, si trova l'espressione di una volontà di fare del teatro un luogo in cui dare alla realtà un'interpretazione più profonda, *ricreandola con i mezzi del teatro*: «La réalité sociale de 1975 nous apparaît comme une mosaïque d'univers inégaux et perméables les uns aux autres dont on nous cache le fonctionne-

¹⁸ Francesco Casetti, *L'apparition du réel, ou faire regarder, regarder ensemble, revoir*, in *Cinéma et Réalités*, CIEREC, Université Saint-Etienne, 1984, p. 241.

ment. Pour la raconter, tenter d'en faire comprendre les ressorts, nous choisissons de la recréer par les moyens du théâtre»¹⁹.

Tuttavia, tra le immagini di un documentario e quelle che prendono vita sul palco del teatro di Vincennes esistono delle divergenze sostanziali.

È innegabile il fatto che il documentario, per la sola appartenenza alla categoria della riproduzione cinematografica, possa godere di una serie di elementi che caratterizzano lo specifico cinematografico. Per ora preferiamo non soffermarci sulla problematica che riguarda le differenti essenze che contraddistinguono il teatro e l'immagine visuale, ma focalizziamo la nostra attenzione su poche caratteristiche delle potenzialità di una ripresa cinematografica: essa rende possibile la percezione di uno spazio centrifugo, aperto, non condizionato dalle pareti di un teatro ma agevolato dalla mobilità a 360° della macchina da presa. La ricostruzione di un evento può essere realizzata nel luogo autentico in cui i fatti si sono svolti, così da poter produrre una perfetta illusione di realtà. Il documentario, inoltre, può avvalersi anche di una ripresa che operi direttamente sulla realtà stessa e, grazie alle potenzialità del mezzo televisivo, le immagini possono raggiungere lo spettatore nello stesso istante in cui esse sono filmate. Il pensiero non può che scegliere, tra le tante immagini in diretta che ci vengono somministrate ogni giorno, quelle girate a New York l'11 settembre del 2001: quel giorno le televisioni di tutto il mondo riprodussero, nello stesso momento in cui accadeva, il tragico avvicendamento degli eventi, dal secondo attentato aereo fino al crollo delle due torri e a quanto ne seguì.

Sebbene la televisione possa proiettare lo spettatore in qualsiasi parte del mondo per vivere in prima persona fatti che si stanno svolgendo nel suo stesso presente, in realtà le immagini televisive simulano un dialogo solo apparente tra emittente e ricevente, dal momento che la ripresa della realtà svuota quest'ultima della propria autentica materialità, che viene sostituita da un simulacro, nell'illusionistico contatto assoluto che lo spettatore instaura con essa.

A ciò si può aggiungere il fatto che, se lo spettatore non condivide con le immagini l'*hic et nunc*, non vi si sentirà coinvolto personalmente.

Infatti a fianco delle storie realistiche (che nessuno dà come «accadu-

¹⁹ Théâtre du Soleil, *L'age d'or, texte-programme*, Paris, Stock, 1975, Collection Théâtre Ouvert, p. 13.

te»), ci sono anche le *storie vere* [...] racconti che costituiscono i «notiziari» del cinema, della radio, della stampa ecc. Ora, anche i racconti «veri», come gli altri, sono colpiti da questa forma di irrealtà di cui ci stiamo occupando [...]: lo spettatore del telegiornale non si considera testimone diretto dell'avvenimento riportatogli dalle immagini. La realtà suppone la *presenza*, che è una situazione privilegiata rispetto a due parametri, lo spazio e il tempo; è pienamente reale soltanto l'*hic et nunc*. Ora, il racconto, con la sua stessa apparizione, provoca o la defezione del *nunc* (racconti di vita corrente) o quella dell'*hic* (servizi in «diretta» della televisione) e più spesso quella di entrambi²⁰.

Nell'era della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, parole come *simulacro* e *presenza* continuano a trovarsi unite e applicate solo nel mondo del teatro.

7. Il simulacro e la presenza

Secondo la teoria di El Nouty, a teatro l'universo diegetico dispone di un *hic et nunc* sempre fittizi, che tentano di sovrapporsi al qui e ora dell'evento teatrale e che ci si limita a evocare in uno spazio che solo convenzionalmente appartiene loro. Il palco, le sue tavole, la scenografia e i suoi travi appartengono al teatro, sono elementi che ci consentono di riconoscere uno spazio come teatrale, ma durante una rappresentazione sono trasferiti nel livello dell'universo della fiction: il palco diventa il parquet del salotto della casa di Nora Helmer e consorte, le quinte le sue pareti. *La boîte théâtrale* diviene in pratica il *simulacro* di una realtà a cui rinvia continuamente, di uno spazio-tempo evocato. Allo stesso tempo però, la natura prettamente teatrale del luogo non può mai essere dimenticata dallo spettatore. Questo accade perché la visione imposta al pubblico può solo essere frontale, una visione costringente che riconosciamo come teatrale. Inoltre, lo spazio del palco è finito e chiude in se stesso l'universo che accoglie, contrapponendolo all'universo reale, per natura centrifugo e aperto.

Tuttavia lo spazio scenico, che quindi non coincide con lo spazio diegetico, ma la cui sovrapposizione con il mondo del racconto lascia uno scarto, si espande, *straripa* direi, dal lato del pubblico. Tende insomma, mediante le azioni dei personaggi, ad appropriarsi della sala,

²⁰ Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1980, I Garzanti Cinema, pp. 44, 53, 120. Cit. in Nepoti, *op. cit.*, p. 118.

a non rispettare una cesura netta tra i due ambiti. Questa estensione dello spazio scenico verso l'area del pubblico nega una volta di più la realtà diegetica, e, attraverso il contatto delle due differenti realtà, quella del palco rivela ancora di più la sua natura teatrale, rendendola prevalente nell'intero spazio²¹.

Al contrario del *simulacro* a cui la televisione riduce la realtà, la rappresentazione teatrale non svuota un'entità della propria essenza ma la rende simbolo di un'universalità, modello che esula da contingenze pragmatiche.

Per spiegare il concetto di *presenza* a teatro, ci avvaliamo degli studi di Elie Konigson, apparsi in una raccolta di saggi intorno alla tematica «la scena e le immagini»²². Durante il Rinascimento, grazie all'impiego della tecnica prospettica, la scena acquista l'unità di spazio, sviluppandosi intorno al punto di fuga, da cui consegue una logica unitaria degli elementi in scena. Questo matrimonio tra arte teatrale e arte pittorica spinge inoltre il connubio fino a fare della scena un parente prossimo del quadro, dando così alla luce la «*scène-tableau*». Essa è caratterizzata dalla presenza del *cadre de scène* che circoscrive lo spazio di rappresentazione e lo divide nettamente dallo spazio vissuto. Il pubblico non si trova più a fianco (spazialmente ed emotivamente) della rappresentazione ma ne è distanziato, si trova in posizione di contemplazione, proprio come davanti a un dipinto.

In alternativa alla *scène-tableau*, la Konigson individua un teatro che non si riduce a un'immagine, ma il cui palco simboleggia quella tensione che si crea tra una dimensione dichiaratamente teatrale (che cioè non nasconde, facendo un baluardo della possibilità di rappresentare la realtà come un simulacro) e la ricerca del contatto con il pubblico, che determina un respiro unico tra la scena e ogni singolo spettatore, ricordando l'unione dei partecipanti a un rito o a una festa rivoluzionaria. La struttura architettonica che, secondo la Konigson, permette questo punto di incontro tra sala e palco è racchiusa tra gli elementi essenziali che contraddistinguono l'allestimento di un *tréteau*. In particolare, ricordiamo che esso per definizione non presenta un *cadre de scène* e, di solito, è collegato alla platea da gradini o semplicemente da un proscenio.

Il teatro di Vincennes, in cui sono presenti entrambi gli espedienti appena menzionati, ha degli antenati illustri: basti pensare al

²¹ Cfr. Hassan El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma: essai sur la problématique du spectacle au XIXème siècle*, Paris, A.G. Nizet, 1978.

²² Cfr. *La scène et les images*, a cura di Béatrice Picon-Vallin, cit.

palco aggettante sulla platea del teatro elisabettiano o alle concezioni architettoniche di Copeau, a partire dalla prima stagione del Vieux Colombier, passando per le modifiche apportate al Garrick Theatre di New York fino al «*dispositif*» concepito per il suo teatro e inaugurato nel 1920.

Nel «nostro» teatro lo spazio scenico non è «chiuso», ma al contrario sembra che dilaghi ovunque: si lascia allo spettatore la libertà di abbracciare con il suo sguardo tutto ciò che egli vuole o arriva a percepire²³. In particolare, il lato destro del palco confina con delle quinte che non sono mai del tutto celate. In *Le Dernier Caravansérail*, esse sono separate dallo spazio scenico solo da una sottile tenda semitrasparente, da cui si può notare che l'ambiente è stato diviso in due parti: quella più vicina al pubblico è riservata a Jean-Jacques Lemètre, alle sue due assistenti e soprattutto ai suoi numerosi e originali strumenti. La parte più in fondo è per quegli attori che devono cambiare costumi e trucco durante lo spettacolo e che non hanno il tempo di raggiungere i «camerini». Il lavoro del nostro musicista e il viavai degli attori nello spazio loro dedicato perché possano cambiare di personaggio (avvenimento molto frequente in uno spettacolo in cui i personaggi sono più di cento) sono facilmente visibili dallo spettatore. Lo spettacolo della scena può quindi essere integrato con quello del dietro le quinte, se si ha uno sguardo attento. Inoltre, tra una scena e l'altra, la quinta di fondo è sollevata per lasciare che il pubblico guardi da vicino gli ingranaggi della macchina teatrale in modo da prenderne coscienza.

La scena è fortemente legata alla sala attraverso molti elementi. Il palco è collegato allo spazio del pubblico mediante due lunghe rampe che, costruite ai lati, raggiungono quasi il fondo del palcoscenico. Esse sono utilizzate per trasportare i numerosi carrelli utilizzati nello spettacolo e permettono agli attori di raggiungere l'ampia sala corridoio, passando direttamente per lo spazio del pubblico.

Uno stretto proscenio è diviso dal resto del palco da una buca: durante tutto lo spettacolo non accade mai che vi si trovi un attore, se non in un'unica occasione, quando un uomo dell'Eurotunnel, un

²³ Questo «dilagare» in realtà va ben al di là della sala della rappresentazione e investe lo spettatore fin dal suo ingresso nell'edificio del teatro. La volontà del Théâtre du Soleil è infatti quella di creare una sospensione della quotidianità, per trasportare tutti in una dimensione in cui lo spettatore dimentica presto di essere un ospite e si sente parte integrante dell'evento. La comunione tra i due mondi (identificati in platea e palco) è quindi totale. L'impressione di partecipare a un rito collettivo è generalmente molto diffusa.

piede da una parte e un piede dall'altro lato della buca, dirige la torcia verso il suo fondo per scovare i profughi che vi si nascondono. La buca è utilizzata come un'entrata-uscita che di volta in volta rappresenta dei luoghi non visibili dallo spettatore.

Sotto le gradinate su cui siede il pubblico, sul lato destro, un corridoio sotterraneo mette in comunicazione il retro della sala con lo spazio esiguo che divide le file di posti con il proscenio. Gli attori non esitano a occupare questo piccolo spazio, a volte sfrecciando con i loro carrelli rasente i piedi degli spettatori in prima fila. Non è però uno spazio dedicato alla rappresentazione, anche se è al suo servizio: si pensi ad esempio alle due scene che danno rispettivamente inizio alle due parti di cui è composto lo spettacolo. Entrambe sono scene di «gran teatro», in cui lo spazio scenico è occupato in tutta la sua grandezza e in cui gli attori della troupe mostrano le loro elevate doti tecniche e fisiche. I teloni che servono a rappresentare le acque sono agitati da alcuni attori che si trovano sulle passerelle laterali e che nella prima scena della seconda parte²⁴ raggiungono la loro posizione passando davanti alla prima fila di posti a sedere. All'arrivo dell'elicottero, due poliziotti australiani sono agganciati a delle funi che, tirate da altri attori, li trascinano dal fondo della buca e li lasciano sospesi in aria: questa operazione si svolge di fronte a tutti gli spettatori, ma chi è seduto nelle prime file ne resta particolarmente coinvolto poiché gli attori sono veramente a pochi centimetri di distanza.

Non solo quindi è impossibile parlare di una qualsiasi cesura tra spazio scenico e spazio del vissuto, ma in effetti qui si tratta proprio del suo contrario: l'attore a volte perde la sua dimensione rappresentativa e diviene il personaggio... in carne e ossa. Credo sia questo «transfert» che intimorisce gli spettatori delle prime file i quali, in mezzo al rumore del mare in tempesta, si vedono sfrecciare davanti uomini in divisa con gli occhi coperti da occhiali scuri, da cui non sono protetti dalla distanza del palco (e dalla convenzione che ciò che accade sul palco non può trasferirsi in mezzo al pubblico), ma che anzi sentono respirare e di cui vedono fin troppo bene i volti tesi e severi.

²⁴ *Sur la route pour l'Australie* è il titolo di questa scena.

8. Tra Teatro e Cinema

Torniamo per un attimo alla teoria di El Nouty. Il rovescio della medaglia riguarda la definizione di cinema: «Le médium qui postule la substitution totale de l'univers diégétique à l'univers réel, pendant la durée du spectacle»²⁵.

Al cinema, lo spazio diegetico riacquista la sua autenticità. Si configura come spazio aperto e centrifugo perché i movimenti della macchina da presa che sostituisce il nostro occhio sono di fatto illimitati. Inoltre, il supporto tecnico è praticamente cancellato, né si crea quel rapporto tra spazio del pubblico e spazio scenico così importante a teatro.

Tuttavia, *Le Dernier Caravansérail* sembra voler superare questa differenza tra cinema e teatro, o perlomeno fondere entrambi gli aspetti in un'unica realtà.

Grazie all'utilizzo dei carrelli, la scena che di volta in volta appare sul palco è come incorniciata, come se fosse l'immagine prodotta da un'inquadratura. Il TdS rinuncia al *cadre de scène* e alla netta cesura tra palco e sala ma non rinuncia a incorniciare un pezzo di realtà, a isolarlo dal suo contesto, grazie a una cornice immaginaria, non di mattoni come un qualsiasi arco di proscenio, più vicina all'effetto di un'inquadratura cinematografica.

Sopra le pedane, lo spazio è ricostruito fin nel minimo dettaglio e lo stile di recitazione adottato dagli attori è per lo più di tipo naturalistico, quasi a voler ricreare un'atmosfera da fiction. La selezione dello spazio non si limita a inquadrare l'insieme dell'azione, ma può anche dividerla, metterne in risalto una parte o nascondere un'altra. Vediamo qualche esempio.

Récit 60: Sangatte. Sotto la scritta che proietta il titolo della scena, passa una donna con il capo velato, trasportata sul suo carrello. Guarda il cielo, quasi rivolgendosi in alto con un gesto di desolazione verso quel mondo: Sangatte. Nel container riservato all'infermeria, un uomo con una gamba amputata si fa medicare la vescica che si è creata sul suo moncherino. L'infermiera lo sgrida in un misto di francese e inglese: per il suo paziente avere una vescica può risultare molto pericoloso a causa delle infezioni a cui può andare incontro. Parviz, questo il nome dell'uomo, non accetta di legare quel che resta della sua gamba alla protesi perché il sistema prevede un elastico,

²⁵ Hassan El Nouty, *op. cit.*, p. 102.

il che risulta lungo e fastidioso. Mentre i due discutono entra la donna di prima, che confessa di aver nostalgia di suo marito. L'infermiera pensa che voglia l'appoggio morale di un'altra persona, ma la donna rifiuta l'abbraccio. «Un aiuto chimico» è ciò di cui ha bisogno, ma poi si lascia andare all'abbraccio. Parviz ha terminato di mettersi la protesi, prende la stampella per aiutarsi ad alzarsi ma si accorge che questa è forata. Vi soffia dentro: è un flauto! «*Ça raconte les histoires de séparations*» e Parviz suona la melodia di una canzone dei Beatles. Il container è risucchiato nel retroscena, Parviz cammina per Sangatte: un ragazzo legge un libro sotto un lampione, altri confabulano tra di loro, Sarissa, la donna con il capo velato, si allontana.

In questa scena, l'infermeria diviene il punto a fuoco di tutto lo spazio, come se fosse l'immagine riprodotta da un binocolo o semplicemente da una macchina da presa. Il «set» è ricostruito con una precisione iperrealistica, solo che in questa dimensione lo spazio diegetico è solo fittiziamente separato da quello extradiegetico: è come se un'inquadratura riprendesse non solo la calle di Venezia accuratamente ricostruita ma anche i tecnici che reggono l'asta del microfono o che direzionano la luce, i cavi di tutti i dispositivi elettrici e le altre macchine da presa che si trovano sul set.

Una delle prerogative delle costruzioni ideate per questo spettacolo è di avere la «quarta parete»: molte di esse, infatti, sono chiuse da tutti e quattro i lati, come se non fosse preso in considerazione il pubblico. In realtà, in queste piccole case su ruote ci sono finestre e porte che si aprono e lasciano entrare lo sguardo del pubblico. Queste aperture svolgono il compito di «tagliare» la realtà per sottolinearne alcune parti, come accade al cinema se vogliamo il dettaglio di un oggetto o il piano ravvicinato di un personaggio. Quando Parviz si fa medicare la gamba, il moncherino è incorniciato da una finestra e l'attenzione si concentra su quel particolare. In una scena così ampia come quella del TdS, un dettaglio di quella grandezza si sarebbe potuto perdere: la cornice che ha intorno non solo lo mette in evidenza ma, così facendo, suggerisce il valore che va al di là dell'immagine e che ci parla di guerra, di sofferenza, di tante vite distrutte. Il teatro è metafora: la gamba monca di Parviz è il simbolo di tutti quegli uomini che come lui hanno subito mutilazioni a causa di un conflitto bellico, di una mina antiuomo o, come nel suo caso, di un maledetto treno che, invece di portarlo con sé nella sognata Inghilterra, lo ha trascinato sotto le sue ruote per masticarlo.

La riduzione dello spazio in cui si svolge la scena è compensata

dalla mobilità delle pedane che possono ruotare su se stesse, sfruttando lo spazio da ogni sua possibile angolazione. È quindi palese l'allusione all'effetto che produce, su uno schermo, il montaggio di una scena ripresa da macchine da presa posizionate in più punti dello spazio. Nel momento in cui si rinuncia a tale mobilità, l'effetto ottenuto è quello di trovarsi di fronte a un *piano sequenza*. In questo caso, si sceglie di utilizzare delle aperture più ampie, catalizzando l'attenzione sulla scena principale.

Récit 229: Soir d'été à Tébéran. Juillet 2001. All'interno di una modesta abitazione, un ragazzo si è addormentato davanti alla televisione. Sua sorella, una donna interamente vestita di nero, lo sveglia chiudendosi dietro le spalle la porta di casa. Il giovane, Eskandar è il suo nome, le chiede dove sia stata fino a quel momento e la abbraccia. Parastou si ritrae con un grido: è stata frustata sulla schiena. Il ragazzo chiama Naneh, la balia, e le chiede di portarle dell'alcool. La vecchietta obbedisce ma non le viene rivelato nulla dell'accaduto ed ella va via. In quel momento sopraggiunge il padre dei due: sembra arrabbiato e pretende di sapere dalla figlia dove sia stata. La ragazza ammette di aver partecipato alle manifestazioni. Anche il padre tenta di abbracciarla e la ragazza geme ancora una volta. Il padre, alla vista della sua schiena insanguinata, alza il telefono e fissa la vendita della casa patronale per 30.000 dollari, poi chiama Eskandar e gli comunica che da lì a tre giorni dovrà essere partito con sua sorella: già ha perso la moglie, non vuole rischiare di perdere anche la figlia. A nulla servono le proteste del giovane che vorrebbe continuare la sua normale vita di tutti i giorni e giocare nella squadra di pallavolo della scuola.

Nella scena dell'infermeria due inquadrature, quella che incorniciava Parviz e la donna che lo medicava, e quella in cui si vedeva un'altra infermiera riordinare dei medicinali, erano disponibili allo stesso tempo alla vista dello spettatore. Si aveva quindi la scelta di spostare gli occhi dall'una all'altra. Per la storia di Parastou e della sua famiglia, abbiamo invece un'inquadratura unica, frontale, in cui si muovono indistintamente tutti i personaggi. Non ci sono oggetti o volti messi in evidenza perché si vuole porre l'attenzione sulla dinamica dell'insieme, sulla vicenda che riguarda tutta la famiglia.

Oltre a questa «inquadratura fissa e frontale», si deve rilevare che le scritte luminose con cui sono tradotti i dialoghi sono proiettate sulla parte inferiore della costruzione: l'impressione è quella di

trovarsi di fronte a uno schermo su cui stiano passando le immagini di un film straniero con sottotitoli.

Per un certo verso, gli esempi citati confermano in pieno la teoria di El Nouty: lo spazio diegetico non riesce mai ad affermarsi completamente, a causa dell'irriducibile presenza dello spazio scenico. Bisogna però constatare che la costruzione della scena in *Le Dernier Caravansérail* è esplicitamente ispirata al trattamento che il cinema riserva allo spazio diegetico: le pedane mobili, se fossero immerse nella più profonda oscurità, sarebbero solo di poco discoste da un effetto cinematografico totale. Ma si tratterebbe di una maldestra copiatura della visione cinematografica. Ciò che si vuole creare è invece un'affermazione-negazione della realtà, attraverso l'incontro-scontro tra dimensione teatrale e dimensione cinematografica. L'aspetto cinematografico ci mostra come le storie dei profughi sono trattate a livello visuale, il teatro aggiunge qualcosa in più: eleva il racconto al piano poetico dell'universalità.

9. Ocularizzazione: la costruzione della realtà

Come abbiamo asserito in precedenza, la tecnica dell'inquadratura moltiplica le sue possibilità, poiché le costruzioni girano su se stesse e ogni parete può disporsi a favore del pubblico. Ma il punto più importante è dato dal fatto che ciò che un momento prima non è visibile lo è un istante dopo: vediamo che conseguenze ciò abbia sulla costruzione di una realtà.

A teatro ciò che vediamo è ciò che sappiamo: il mondo della scena e le sue regole prendono vita sotto i nostri occhi e noi ne acquisiamo informazioni attraverso l'atto visivo. È chiaro che la diegesi si precisa anche grazie a un testo o a un particolare tipo di musica, ma la visione ha forse un posto predominante nelle modalità di percezione del pubblico teatrale. Anche gli altri elementi, sostanzialmente uditivi, hanno all'interno di una rappresentazione una certa accezione «visiva», se non altro perché non possono prescindere da una onnipresente componente ottica dello spettacolo con cui, nei casi di maggior qualità, gli altri elementi intessono un dialogo, strutturandosi come contrappunto o aderendovi.

A volte accade che uno spettatore sappia più di un personaggio perché lo sguardo del primo può avere accesso laddove non arrivano gli occhi del secondo. È il caso della prossima scena che analizzeremo.

I protagonisti di questo *récit* sono già comparsi davanti al pub-

blico: si tratta di due giovani afgani, Fawad e Azadeh, innamorati l'uno dell'altra ma invisibili ai talebani: alcuni di questi hanno sorpreso i due innamorati soli a casa di lui e come avvertimento hanno ucciso il pappagallo che segnalava ai due l'arrivo di un pericolo.

Récit 20: Un amour afghan (la nuit étoilée). Dalla finestra di una piccola abitazione si intravedono i due giovani afgani mentre si baciano. L'abitazione ruota su se stessa e scopre la nudità dei loro corpi. All'esterno della casa tutto sembra tranquillo ma, insieme a una musica inquietante, ecco che compare intorno alle mura una persona che spia la scena. Più la casa ruota e più talebani si vedono intorno, finché non risulta totalmente circondata. A questo punto, gli estremisti iniziano a battere contro le porte e le finestre. Uno di loro richiama l'attenzione di passanti e vicini soffiando in un fischietto: tutti devono correre per vedere la prostituta. Fawad tenta di giustificarsi, dicendo che la ragazza è la sua fidanzata e che possono chiederlo al padre di lei, ma i talebani urlano contro la prostituzione, mentre uno di loro afferra Azadeh e la porta via. Fawad resta solo, disteso al suolo, nudo e disperato. Due donne, le cui fattezze ci sono celate da un burqa azzurro, silenziosamente gli porgono delle vesti.

In questa scena, l'occhio dello spettatore è guidato dai movimenti dell'abitazione. È grazie alla sua rotazione che scopriamo un'intimità che in Afghanistan è pericolosa per chi non è sposato, ed è sempre grazie alla rotazione delle pareti che prendiamo coscienza del pericolo che corrono i due all'interno della casa.

Da notare l'apporto della musica che precede, anche se di pochi istanti, la visione del «pericolo», ovvero la presenza dei talebani, e che risulta inquietante fin dalle prime note in tonalità minore. Si ha così uno scarto tra ciò che vediamo, una scena d'amore, e ciò che udiamo, una musica che inquieta.

In questo caso, la realtà che ci viene mostrata è parziale e siamo indotti ad attribuirle un significato che non ha: lo stesso percepito dai due ignari innamorati. Ben presto, però, alla prima impressione se ne sostituisce una seconda, dovuta alla presentazione più completa di ciò che veramente sta accadendo.

Le informazioni che il pubblico ha sono maggiori di quelle dei due protagonisti, e ciò è dovuto alla musica (che in relazione ai personaggi è come una «colonna sonora», nel senso che nello spazio

diegetico è come se non esistesse²⁶) e alla possibilità di vedere ogni lato della casa.

Nel linguaggio cinematografico, il rapporto tra la conoscenza dello spettatore e quella del personaggio prende il nome di *ocularizzazione*, termine introdotto da François Jost²⁷ e che è utile proprio per comprendere l'importanza della visione, ai fini dell'idea che lo spettatore può farsi della diegesi.

Se applicassimo la teoria di Jost alla nostra scena, dovremmo parlare di un'*ocularizzazione spettatoriale*: il pubblico ne sa più del personaggio. Solitamente questo accade per ottenere un effetto migliore nelle scene centrali di un thriller, quando il personaggio ignora un pericolo imminente mentre lo spettatore è coinvolto in un'atmosfera di suspense.

Bisogna aggiungere che, in effetti, l'intero «filone» relativo ai due innamorati è costruito per rivelazioni, per *epifanie*. Tutto ruota intorno a una realtà nascosta, presunta e solo alla fine svelata nella sua vera essenza. Vediamo perché.

Récit 136: Un amour afghan (l'oiseau). I due giovani si scambiano innocenti tenerezze. Azadeh indossa un burqa e, quando il giovane glielo arrotola sulla fronte, lei sembra scandalizzarsi. Ma è uno scherzo e le tenerezze riprendono come prima. Un pappagallo vola verso la coppia gracchiando: «Talebani!». I due capiscono l'avvertimento e la ragazza, distesa a terra, è coperta con un telo di iuta. Arriva un talebano: barba lunga, scuro di pelle e nelle vesti, ha in mano un kalashnikov. La pedana ruota e Fawad porge allo scuro figura le sigarette che gli ha chiesto. Il ragazzo reclama il denaro per la merce venduta, ma il talebano gli risponde che se gli chiedesse ancora dei soldi lui potrebbe fargli qualcosa che non dimenticherà mai. Poi, invece di andarsene, gira intorno alla piccola casa (e la pedana gira con lui), guarda dentro una borsa appesa in un angolo, probabilmente quella della fanciulla, e si siede sulla ragazza nascosta, ordinando del tè. Fawad timoroso sta per servirlo, quando il pappagallo rientra in scena e

²⁶ Il rapporto tra musica e azione è ben più complesso: se al cinema la banda sonora è aggiunta in fase di montaggio e quindi non influisce in alcun modo con la prestazione dell'attore, a teatro il personaggio convenzionalmente non sente alcuna melodia (se non intradiegetica) ma l'attore ne è ampiamente influenzato. In questa scena lo dimostra il fatto che l'inizio del movimento della costruzione sia calcolato in relazione alla musica.

²⁷ François Jost, *L'oeil caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

insudicia il talebano con i suoi escrementi. Questi allora si alza e rincorre il volatile. La ragazza è tramortita ma Fawad riuscirà a farla ridere, sistemandosi i capelli «*like an Indian actor*». Il momento di serenità dura pochi attimi perché il talebano torna con due compagni. Questa volta non c'è tempo di nascondere la ragazza: come le donne afgane hanno evidentemente imparato, si trasforma in un essere inanimato e come tale sembra passare inosservata. I tre si siedono dandole le spalle e Fawad offre loro del tè. Non fanno caso alla donna dietro di loro ma chiedono chi sia. Il ragazzo afferma che è sua sorella e le ordina di entrare in casa, ma i talebani si oppongono. Poi tagliano con un rasoio il ciuffo di capelli di cui si era servito il giovane per far ridere la sua amata e con della saliva glielo incollano sul mento. I tre se ne vanno lasciando un involto. Una volta usciti di scena, Fawad getta via la barba posticcia e srotola l'involto: all'interno ci sono i resti del fedele pappagallo.

Anche in questa prima scena si gioca su cosa sappia il pubblico e cosa invece ignorino i personaggi. In questo caso però sono gli antagonisti che non devono conoscere la verità.

Il tema della realtà celata si intreccia con il tema della condizione femminile in Afghanistan: l'identità di una donna deve rimanere nascosta, come se non esistesse.

A ogni istante, la realtà costruita di queste due scene è modificata: si aggiungono elementi, se ne precisano degli altri, come se assumesse una configurazione stratiforme.

Nella scena in cui i due innamorati sono davanti al pubblico per la prima volta (*Récit 136*), è il ragazzo che si occupa di nascondere l'esistenza della sua fidanzata e sono i talebani che gli intimano, incollandogli la finta barba, di cambiare comportamento e gli consegnano l'involto «a sorpresa».

C'è quindi una sorta di «regia interna», perché sono gli stessi personaggi che creano, simulano e nascondono la realtà. Il pubblico in questo caso è al corrente in ogni momento di quale sia la verità.

Al contrario, nella seconda scena che riguarda questi personaggi, è una mano esterna all'azione che crea la suspense e che decide cosa mostrare sia ai personaggi stessi che agli spettatori. Lo stesso accade per l'epilogo di questa storia.

Récit 187: un amour afghan (la fin). Fawad si avvicina timidamente alla casa di Azadeh con un fiore in mano. Bussa alla porta e dopo poco un talebano gli apre. Dall'interno si sente la voce della ra-

gazza, il giovane domanda di vederla e dal retro dell'abitazione compare una figura di donna coperta da un burqa. Fawad si avvicina a lei, ma è solo una burla: sotto il burqa si nasconde un altro talebano. Fawad chiede ancora della ragazza e allora viene trascinato all'interno della casa. Si sente un urlo disperato e poi il ragazzo viene scacciato fuori, la porta chiusa. L'abitazione gira su se stessa e mostra quello che ha visto il povero innamorato: la sua amata è stata impiccata.

La storia d'amore continua a essere raccontata secondo colpi di scena, svelando solo all'ultimo ciò che è. In un primo momento si crede che la tragedia sia stata solo sfiorata perché, anche se è sorvegliata da un talebano, la ragazza appare ai nostri occhi. Purtroppo la realtà è ben diversa poiché l'immagine di donna si rivela essere solo il frutto di uno scherzo sadico. Il giovane è poi trascinato a vedere quello che al pubblico è ancora tenuto nascosto, ma le sue grida e la sua disperazione preannunciano una fine tragica. Finalmente anche agli spettatori la verità è rivelata. Come per la scena d'amore, la storia, i tempi e la visione da parte del pubblico sono guidati da una regia che decide della rivelazione della realtà. Ma questa volta il meccanismo è inverso: il personaggio inizialmente «sa» più del pubblico e, al posto della musica, le sue grida ci danno il primo avviso di ciò che il ragazzo ha visto.

In queste tre scene analizzate, abbiamo potuto vedere tre tipi di *ocularizzazione*:

– *Ocularizzazione zero*: si ha nella scena iniziale, quella in cui è ucciso il pappagallo. Lo sguardo dello spettatore coincide con quello di un'istanza narrante esterna alla diegesi che mostra sostanzialmente lo svolgersi dell'azione, mettendone in luce gli avvenimenti principali ma non influenzando sulla loro visione da parte del pubblico.

– *Ocularizzazione spettatoriale*: come abbiamo già detto, indica una conoscenza dei fatti maggiore per lo spettatore che per i personaggi coinvolti. Caratterizza il *Récit 20* (il secondo in ordine di apparizione).

– *Ocularizzazione zero* la cui immagine è a *enunciazione marcata*: è caratterizzata dal fatto che l'istanza narrante (la mano che decide cosa farci vedere) si distanzia dalla narrazione ordinaria dei fatti e assume una certa autonomia rispetto al personaggio, così che il pubblico non veda ciò che quest'ultimo può vedere. Anche questo procedimento è tipico dei thriller: si trova per esempio quando la macchina

da presa non ci mostra il volto di un assassino ma si ferma sulla sua ombra²⁸.

Nel programma di sala di *Le Dernier Caravansérail* troviamo questa citazione:

A son arrivée, tout était déjà joué. Le tumulte avait pris fin. La foule se désunissait lentement. A l'écart quelques dignitaires religieux arboraient des barbes lugubres. Leurs turbans et leurs tuniques noirs les enveloppaient d'une aura plus funèbre encore que du coutume. Le *Voyageur* parvint au centre de la place. A demi ensevelis sous un monticule de pierres, gisaient une jeune femme et un jeune homme, couverts de boue et de sang²⁹.

Il pubblico è quel «viaggiatore» davanti al quale si consuma la tragedia dei due giovani.

Abbiamo visto in questa analisi come una tecnica cinematografica, l'inquadratura, possa essere trasposta su un palcoscenico teatrale completa del suo bagaglio di nozioni annesse. C'è da aggiungere che essa non è semplicemente «citata», nel senso che il rimando al linguaggio cinematografico non è il protagonista della scena ma diviene un elemento scenico completamente integrato nello stile dello spettacolo, da utilizzare come uno strumento formale capace di trainare con sé un messaggio. I movimenti della nostra ipotetica macchina da presa non solo assicurano determinati effetti ma si fondono con il contenuto: quello di una realtà mutevole, desiderata come nel caso del sogno di un amore senza impedimenti, da incubo come quella che si nasconde sotto il burqa di Azadeh nelle sembianze di un talebano.

10. La soggettiva a teatro

Oltre ai vari tipi di *ocularizzazione* sopra menzionati, ce n'è ancora un altro di cui non abbiamo parlato. Si tratta dell'*ocularizzazione primaria*, mediante la quale lo spettatore vede quello che vede il per-

²⁸ Per il discorso sull'ocularizzazione, si veda in particolare Rondolino – Tomasi, *op. cit.*, p. 43 e segg., dove la nozione è messa anche in relazione con il concetto di *focalizzazione*, termine coniato da Genette e che indica i rapporti di conoscenza tra istanza narrante, personaggio e spettatore. La nostra analisi si è occupata in special modo dell'ocularizzazione perché si basa maggiormente sulla visione, fondamento della conoscenza per il linguaggio cinematografico come per quello teatrale.

²⁹ Sayd Bahodine Majrouh, *Le rire des amants*, traduzione di Serge Sautreau, ed. Phébus, 1991, in *Le Dernier Caravansérail (Odyssees)*. Programme de toutes les *odyssees*, Théâtre du Soleil. I corsivi sono miei.

sonaggio. È il tipico caso della «soggettiva», un tipo di inquadratura che sembrerebbe non poter trovare una sua applicazione a teatro. Questo non è del tutto vero.

Récit 3: Australia, tribunal de l'appel de Melbourne. Octobre 2001. Il processo per stabilire se accogliere la domanda di asilo politico di Salhaddin Al Bassiri procede in videoconferenza. L'uomo, in detenzione per il reato di immigrazione non autorizzata, risponde alle domande della giudice, grazie a una traduttrice. Nell'ufficio, l'immagine dell'uomo è trasmessa su uno schermo. Un altro schermo, posto sulla parete esterna dell'ufficio, proietta la medesima immagine agli spettatori. Le risposte dell'esaminato sono comprensibili istantaneamente grazie al sottotitolaggio.

L'uomo, arrivato con la piccola imbarcazione della prima scena, non rientra nella «categoria A»: non avendo alcuna malattia né arti mutilati ha una speranza in meno di ottenere l'asilo dall'Australia. La giudice ricostruisce la vita di Salhaddin attraverso la lettura del suo dossier. La donna non fa molta differenza tra Iran e Iraq, non capisce la lontananza immensa tra i due paesi: il primo significava salvezza, il secondo la morte. Nella dichiarazione rilasciata dal giudicato, non si fa menzione della situazione politica della sua famiglia, né del fatto che fosse stata perseguitata dagli iracheni. Ma la giudice non sa che quel dossier è stato firmato subito dopo essere sbarcato in Australia, giusto dopo aver passato dieci giorni nelle acque vicino alla costa, con i viveri ridotti a zero, stipato tra molti altri disperati: l'uomo aveva difficoltà persino a parlare. L'interrogatorio ricomincia: dal Kuwait, dove si trovava, la sua famiglia è passata in Iraq...

Questa scena è molto significativa per la nostra analisi, perché l'uso di una tecnica cinematografica è più che esplicito. Questa evidenza non è però legata alla presenza di uno schermo ma alle possibilità che esso introduce.

Sappiamo che in Australia i processi per gli accusati di immigrazione clandestina procedono veramente in videoconferenza, per far fronte alle enormi distanze che dividono Melbourne dai campi di detenzione.

Per quanto riguarda la nostra scena, essa è stata più volte ripensata per poter far fronte a uno stile realistico troppo marcato. Il problema era che l'interrogatorio non necessitava l'entrata o l'uscita dal tribunale di nessun personaggio. La conseguenza era che lo spazio teatrale, non essendo mai attraversato, era quasi dimenticato, essen-

do l'attenzione totalmente concentrata sulla costruzione. Sulla pedana, inoltre, le *jeu d'acteur* è realistico e l'impressione di essere in un film poliziesco era molto forte. Paradossalmente, si è deciso di utilizzare un elemento appartenente alla realtà proprio per evitare che la scena risultasse troppo realistica, perdendo così quella tensione tra finzione narrativa e verità teatrale.

Ciò che la giudice vede nel suo schermo è riproposto agli spettatori e lo dimostra anche il fatto che, a una richiesta della donna, il primo piano del viso del profugo si restringa. Il suo viso diventa così più visibile di quanto lo sarebbe se l'attore fosse presente in scena. Alla tecnica del primo piano realizzabile a teatro attraverso la recitazione e un buon uso dell'illuminotecnica, lo schermo offre una possibilità in più.

Lo schermo è inoltre una prigione: il personaggio vi è rinchiuso senza che egli abbia possibilità di fuga né di comunicazione con l'esterno.

Il fatto che il personaggio del rifugiato sia presente solo attraverso il video ci suggerisce un tipo di figura cinematografica: il campo-controcampo. Nel nostro caso, la «soggettiva» è allo stesso tempo una delle due immagini che nel campo-controcampo mostrano alternativamente due interlocutori. La particolarità è nel fatto che i due campi siano presenti simultaneamente.

La presenza dello schermo, come abbiamo visto, non è una pura «citazione» cinematografica, ma è stata utilizzata per limitare un effetto di eccessivo realismo che avrebbe alterato la natura della scena e l'avrebbe allontanata concettualmente dallo stile dell'intero spettacolo.

Inoltre, come il procedimento di rotazione delle costruzioni è uno strumento formale ancorato al contenuto delle varie scene, anche questa particolare costruzione è funzionale al significato della scena: i processi di coloro che chiedono asilo politico in Australia avvengono veramente per videoconferenza, ma questa procedura rinvia a una distanza intellettuale e umana che divide il profugo dal suo giudice.

I procedimenti che nello spettacolo hanno un legame con il mondo del cinema hanno sempre una triplice funzione. Si prenda ad esempio la struttura delle pedane che, con dimensioni ridotte, serve anche per trasportare i personaggi.

Ogni carrello è trasportato dagli stessi membri della troupe. Questi servitori di scena non sono però privi di una connotazione le-

gata al senso dello spettacolo: essi vestono indumenti che li rendono individuabili come altri profughi. Così il carrello non ha solo un compito funzionale – negare il realismo delle scene –, ma si fa carico di un messaggio poetico: i personaggi, le loro case, tutto ciò che sentimentalmente e materialmente appartiene loro, posa sui moti silenziosi dei popoli. Il destino di ognuno di loro è vincolato a quello degli altri.

11. *La ricerca su due «arti sorelle»*³⁰

Al giorno d'oggi, dopo più di cento anni dalla nascita della settima arte, il teatro apre le porte al cinema. È chiaro che i contatti tra queste due «arti sorelle» si siano stabiliti fin dalla diffusione dei nickelodeon, ma la ricerca sui confini di quei due continenti di cui parlavamo prima è appena iniziata.

Umberto Dante ci ricorda come il filone tutto italiano degli «Spaghetti western» sia nato perché è stato «[...] realizzato dal pubblico, cioè dai registi italiani che sin da bambini hanno visto il cinema americano, che si sono proiettati nel western con i sogni, con i giochi, con i desideri»³¹.

Così come i registi di cinema, prima di esercitare il loro mestiere, sono stati spettatori, così anche il pubblico e la gente di teatro sono stati sedotti dal fascino della classica sala buia in cui si proiettano i film, condividendo un immaginario individuale e allo stesso tempo collettivo, sviluppando una tale familiarità con il linguaggio cinematografico da definirlo «naturale»³².

Tra i teorici delle arti dello spettacolo, di fronte a questa *contaminatio* del teatro con il cinema, si sente sempre il bisogno di ricordare che tutte le tecniche da noi citate facevano parte del bagaglio teatrale già da molto tempo prima della nascita della settima arte. Si potrebbe replicare allora che il teatro potrebbe vedersene contestata la paternità dalla pittura o dalla letteratura. In realtà, non si tratta di assegnare un primato a una delle arti in questione. La rilevanza di questo spettacolo sta nel fatto che le scene che lo compongono fanno

³⁰ *Lo schermo e la scena*, a cura di Fabrizio Deriu, Venezia, Marsilio, 1999, p. 9.

³¹ Umberto Dante, *La seduzione americana ovvero la storia (in breve) del pubblico*, Roma, Stacittà, 1991, p. 78.

³² Si veda sempre Dante, *Ivi*, pp. 72 e ss., a proposito della «naturalità» dello stile hollywoodiano.

esplicito riferimento al cinema. Non si tratta di «citare» il cinema, prendendone in prestito le apparecchiature: le tecniche non sono copiate nella loro materialità ma sono riprodotte nel loro effetto, nella visione che il pubblico può averne. Così ne *Le Dernier Caravansérail* ci è parso di individuare il recupero di alcuni *effetti* di tecniche cinematografiche, ma «teatralizzati», raggiungendo un grado di poesia e di spessore di significato che solo una riflessione al contempo estetica e contenutistica poteva offrire.

Le tecniche utilizzate nella produzione di un film influiscono sulla performance, ma spesso la loro attuazione avviene in sala di montaggio, non concretamente sul set ma sulla *presentazione* del set, su ciò che è stato impresso sulla pellicola. In *Le Dernier Caravansérail*, le tecniche cinematografiche acquisiscono una loro materialità, agiscono nella fisicità della scena e degli attori.

Penso che l'esempio emblematico sia racchiuso in *Récit 309: Retours. Kudrinka Russie 2003*: Clavdia, una donna che a Sangatte si prostituiva spingendo anche la figlia a farlo, torna al suo villaggio natale. Olga, sua figlia, è riuscita ad arrivare in Inghilterra. In un campo Clavdia incontra suo padre che le vieta l'accesso al villaggio e nella sua casa, finché non avrà ritrovato Olga. La donna, rimasta sola, prende una patata che il padre ha dimenticato a terra e ricomincia il suo viaggio. Il questa scena, già drammatica di per sé, a spingere il carrello di Clavdia è l'attrice che interpreta sua figlia: presenza-assenza, disperazione-salvezza, debolezza-rancore. Olga, la sua esistenza e il suo destino spingono Clavdia verso il suo.

In questa scena si rappresenta in nuce il principio del montaggio, un montaggio fatto di carne in cui gli elementi che dialogano fanno parte di quell'universo che il corpo dell'attore può racchiudere.

Il teatro ha subito a lungo una forzata suddivisione in generi (ri-formulata ogni volta che una nuova opera non si piegava alle definizioni dei generi preesistenti), oppure ha subito leggi che ne riducevano le potenzialità (si veda l'idealizzazione delle unità aristoteliche, per esempio in relazione alla «*Querelle du Cid*»). Solo di recente acquisizione è la caduta del muro che divideva l'Occidente e le sue forme teatrali dall'Oriente e le sue tradizioni, portando così in primo piano la storia dei contatti artistici tra questi due mondi.

Dall'acquisizione di un bagaglio di esperienza, quello dei teatri asiatici, ricco di una storia più che millenaria e in continua evoluzione, nasce nel '900 il desiderio di scoprire anche in Occidente una memoria delle proprie radici e, allo stesso tempo, la necessità di aprire le frontiere e di fare tesoro di ogni tipo di esperienza teatrale, in

questa grande scuola dell'arte del teatro che si trova disseminata per il mondo intero e in ogni epoca di cui si abbia memoria.

Il TdS è il nostro punto nodale. Così come ha utilizzato le forme asiatiche per scoprire i principi regolatori del teatro e per crearsi una propria tradizione da cui attingere delle tecniche capaci di veicolare i suoi messaggi poetici, così per *Le Dernier Caravansérail* muta il polo d'attrazione, che diventa il cinema, ma non il principio che regola i suoi contatti con l'oggetto da acquisire.

Ariane Mnouchkine esalta l'arte del «copiare», nel caso in cui venga utilizzata con intelligenza e sensibilità: la forma dell'interpretazione di un collega attore deve ritrovare, nel momento in cui cambia di interprete, un suo senso, il significato che è dietro ai gesti. Allo stesso modo, l'involucro del cinema, come in molti casi è stato quello di una tecnica asiatica, deve essere riempito di una poetica nuova, che trasfiguri il dato di partenza in qualcosa di acquisito e di personale. L'input cinematografico allora sarà stato usato come uno strumento finalizzato alla creazione e sarà stato evitato il pericolo di «citare» un elemento esterno, per il solo piacere di un effetto innovativo.

L'Oriente per l'Occidente, il cinema per il teatro: le barriere si distruggono, l'apertura alare del teatro si scopre più ampia di quanto si fosse immaginato e «la propria identità può svilupparsi senza andar contro la propria natura, ma dilatando le frontiere che la definiscono»³³.

³³ Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 248.

SUMMARIES

Renzo Guardenti, *Theatre and Iconography: a dossier*

The dossier presents some of the contributions produced by the team working at the Dionysos Computerized Archive of Theatre Iconography, at the University of Florence, which is directed by Cesare Molinari and Renzo Guardenti. The material presented concerns the key themes in theatre iconography both from the methodological point of view, as well as that of historical reconstruction. It also discusses the unresolved question of the organisation of the repertory and the relations between theatre and the figurative arts. The different iconographic typologies (ranging from illustrations of dramaturgy and treatise writing to the portraits of actors, from imaginary representations to real scenic stagings) and their possible uses are discussed from the perspective that takes iconography as a privileged type of documentation to reconstruct events, forms of spectacle, and practices of actors.

Odin 40 (Odin's Forty Years). Dossier (edited by Mirella Schino)

Odin Teatret is now forty years old and celebrates its birthday with performances, celebratory encounters and moments of study and theoretical discussion. This dossier presents a snapshot of a working environment, and it gathers materials that are linked to Odin Teatret's artistic initiatives and their context. It includes writings by Eugenio Barba, Kai Bredholt, Thomas Bredsdorff, Fabio Butera, Jørgen Anton, Francesca Romana Rietti, Luca Ruzza, Nando Tavian, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Zbigniew Osiński, *Grotowski and gnosis*

This article is a translation of a chapter from the book *Jerzy Grotowski – Sources, inspiration, contexts*, Gdansk 1998. Osiński discusses Grotowski's work in a reverse perspective, i.e. one that goes from «after to before». He therefore starts from «Art as Vehicle» and goes to the «theatre of productions», where he focuses on *The Constant Prince*. The main thread of this work is that of gnosis, which is taken as the way of knowledge based on action. The aim of knowledge based on gnosis is the reconstruction of man as a whole: the «total» act of the actor is the expression of this on the stage.

«Teatro e Storia» Annali 25 XVIII (2004)