

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Cinema, Musica e Teatro**

Ciclo
XXVI

Settore Concorsuale di afferenza:
10/C1

Settore Scientifico disciplinare:
L-ART/05

**1967-1987: l'altra civiltà del testo
Impulsi storici e scrittura nel teatro d'innovazione francese**

Presentata da:
Nicoletta Lupia

Coordinatore Dottorato
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore
Prof. Gerardo Guccini

Esame finale anno 2014

INDICE

Introduzione	p. I
I. Il 1968 politico	
1. Le premesse: cultura situazionista e cultura politica.....	p. 2
2. Gli eventi.....	p. 7
3. Le interpretazioni.....	p. 12
4. I caratteri performativi della rivolta.....	p. 16
5. Festa e improvvisazione, fra ritualità collettiva e un nuovo canone teatrale.....	p. 20
II. Il 1968 teatrale	
1. L'occupazione dell'Odéon	
1.1. Il luogo, i protagonisti.....	p. 28
1.2. L'occupazione.....	p. 32
2. Il Festival d'Avignon	
2.1. Le premesse: l'edizione del 1967.....	p. 38
2.2. Avignon XXII.....	p. 41
3. La Déclaration de Villeurbanne.....	p. 47
4. Un ponte.....	p. 56
5. Il <i>théâtre de la jeunesse</i>	
5.1. Il teatro universitario e le giovani compagnie.....	p. 58
5.2. I festival e il teatro internazionale.....	p. 60
5.3. L'AJT.....	p. 68
III. Le creazioni collettive	
1. Premesse.....	p. 74
2. Il Théâtre du Soleil	
2.1. Dalla compagnia universitaria allo “sciopero attivo”.....	p. 83
2.2. La creazione collettiva del Théâtre du Soleil.....	p. 108
2.3. <i>1789</i> : un'analisi della scrittura scenica collettiva.....	p. 117
2.4. <i>1793</i> e <i>L'Âge d'or</i>	p. 135
3. Il Théâtre de l'Aquarium	
3.1. Dalla compagnia universitaria al “groupe d'écriture”.....	p. 154
3.2. La creazione collettiva del Théâtre de l'Aquarium.....	p. 164
3.3. <i>La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras</i> : un'analisi della scrittura scenica collettiva.....	p. 175
3.4. <i>La sœur de Shakespeare</i> e <i>Pépé</i>	p. 193

4. Tra comunità sociale e collettivo d'arte: gli altri ensemble	
4.1. La Nouvelle Compagnie d'Avignon.....	p. 201
4.2. Il Grand Magic Circus.....	p. 204
4.3. Il Théâtre Populaire de Lorraine.....	p. 207
5. «Fissate sempre l'ancòra e il già»: l'evoluzione della regia e la rigenerazione testuale nelle prassi della creazione collettiva	
5.1. Premesse.....	p. 210
5.2. I movimento: dalla regia storica alla regia a matrice collettiva.....	p. 212
5.3. Il movimento: elementi di rigenerazione testuale.....	p. 214
5.4. Il ritorno dell' <i>apport des poètes</i>	p. 218

IV. Michel Vinaver: drammaturgo e intellettuale riformatore

1. Premesse.....	p. 234
2. La vita, gli incontri, l'avvicinamento al teatro.....	p. 237
2.1. Il giovane Vinaver: l'apprendistato teatrale e le prime opere.....	p. 244
2.2. 1959-1969: il decennio silenzioso.....	p. 265
3. <i>Par-dessus bord</i> (1969): «l'envers de Mai 1968».....	p. 269
3.1. Passemar: sul teatro contemporaneo.....	p. 289
4. La solitudine del lavoratore nel corpo sociale in frantumi (da <i>La demande d'emploi</i> , 1971, a <i>Les travaux et les jours</i> , 1977).....	p. 298
5. Théâtre Ouvert (1971) e la mise en espace: per una «nouvelle écriture dramatique».....	p. 306
6. Il movimento a spirale della Storia in una «cosmogonie en morceaux» (da <i>A la renverse</i> , 1979, a <i>Portrait d'une femme</i> , 1984).....	p. 320
7. Il rilancio del testo teatrale come <i>objet de lecture</i>	p. 335
7.1. <i>Le compte rendu d'Avignon</i> (1987).....	p. 339
7.2. <i>Écritures dramatiques</i> e la collana “Répliques”.....	p. 345

Bibliografia

INTRODUZIONE

Il presente studio inquadra le connessioni tra la grande svolta culturale dell'anno-tournant 1968 e il teatro di innovazione francese e ha il fine di indagare con quali modalità e producendo quali effetti la rivolta sociale e la rivoluzione culturale si siano incontrate e scontrate con lo spettacolo contemporaneo, sostanziandosi in prassi durature e rigenerative di elementi testuali.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, infatti, nella Francia reduce dalla rivolta, il rapporto tra prassi teatrali e testualità si rideclina secondo articolazioni che non concepiscono più i due poli – teatrale e drammaturgico – come antagonisti, connettonoli in dialettiche positive che ammettono compenetrazioni e reciproci allargamenti prospettici.

Lo studio che segue traccia linee di connessione tra Storia, Teatro e Test, individuando in particolar modo gli effetti delle loro dinamiche relazionali sul contesto spettacolare del ventennio 1967-1987.

La scelta delle date che delimitano l'arco temporale indagato è dovuta a una serie di eventi di grande pregnanza. Tra il 1967 e il 1968 vengono pubblicati in Francia alcuni dei testi-chiave della rivolta culturale. Il *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* di Raoul Vaneigem viene edito per la prima volta nel 1967, come *La société du spectacle* di Guy Debord, mentre *L'Homme unidimensionnel* di Herbert Marcuse – uscito per la prima volta nel 1964 negli Stati Uniti – viene pubblicato in Francia proprio nel 1968. Nel 1967, inoltre, si verificano i primi scontri presso le sedi dell'Università di Nanterre e durante la XXI edizione del Festival d'Avignon si pongono le basi per la contestazione che seguirà l'anno successivo. Nel 1987, invece, viene pubblicato *Le compte rendu d'Avignon*, bilancio conclusivo di un'inchiesta diretta da Michel Vinaver sullo stato della letteratura drammatica francese negli anni Ottanta che raccoglie testimonianze di autori, registi, attori, editori, professori universitari, spettatori specializzati e non. Il valore del rendiconto risiede nel suo farsi punto d'arrivo e di partenza, spartiacque tra decenni e concezioni della testualità.

Con l'espressione “l'altra civiltà del testo”, invece, si vuole mettere in evidenza la divaricazione tra la tenace concezione metonimica per cui una parte – il dramma – rappresenta la totalità dell'insieme e una diversa concezione originata dai retaggi culturali dell'anno-tournant. Tale divaricazione sfocerà, come vedremo, in una dinamica e fattiva interazione tra teatro e storia.

Da un'inchiesta sui repertori dei teatri pubblici durante la stagione 1966-67 Émile Copfermann, in un prezioso articolo dal titolo *Il teatro continua: ma dove?*, ci informa che, nella stagione in questione, sono state messe in scena 287 opere in 89 teatri o luoghi di rappresentazione. Di queste 65 sono testi classici, 78 commedie leggere e vaudeville, 34 commedie drammatiche e drammi, 45 pièce di teatro detto nuovo o d'avanguardia – di cui 12 di Ionesco, 5 di Arrabal, 4 di Beckett –, 12 pièce politiche o di teatro-documento – di cui una di Brecht – 13 pièce a carattere sociale, 4 pièce a tesi, 22 pièce poetiche, 14 satire¹. La fotografia del patrimonio drammatico messo in scena

¹ É. Copfermann, *Il teatro continua: ma dove?*, in A. Lazzari (a cura di), *La traversée du desert*, Parma,

nella stagione teatrale che precede l'anno-tournant è estremamente eloquente. La civiltà del testo che la rivolta sessantottesca contribuisce a modificare è una civiltà tradizionalmente testocentrica in cui, dopo la grande stagione del nuovo teatro, detto dell'assurdo, i repertori sembrano non far altro che riproporre opere classiche o drammi recenti già diffusamente collaudati sulla scena. Pochi autori, in sintesi, scrivono testi nuovi che sappiano dare struttura e contenuto ad una rappresentazione del reale contemporaneo. Dopo gli anni Cinquanta, infatti, si è assistito a una progressiva museificazione delle opere di Ionesco e Beckett i quali, però, dopo aver distrutto alcune strutture drammatiche, dopo aver sovvertito alcune delle leggi fondamentali che regolano la comunicazione tra la scena e la platea e dopo aver liberato la drammaturgia contemporanea dal suo logocentrismo mostrandone i limiti e dirottandola verso una scrittura della scena, hanno smesso di comporre o hanno cominciato a dedicarsi alla regia delle proprie e di altre opere teatrali. Sintetizza, a tale proposito, Bernard Dort: «Così questa drammaturgia del rifiuto delle forme letterarie stabilite ci offre ora l'immagine di un teatro chiuso su se stesso, che si consuma a invocare e a rifiutare una impossibile trascendenza»². Lo studioso, nello stesso articolo, elenca le diverse tendenze della drammaturgia della seconda metà degli anni Sessanta. Quello descritto è, secondo Dort, un panorama di tentativi senza seguito compiuti da autori che non sono in grado di confermare o riaffermare l'autonomia e l'originalità dello statuto testuale nel sistema spettacolare contemporaneo. Il critico individua, in particolare, alcune tipologie drammatiche che raccolgono gli autori contemporanei francesi in insiemi compendiarî.

1. Georges Soria (1914-1991); Pierre Halet (1924-1996); Gabriel Cousin (1918-2010) scrivono testi in cui Dort rintraccia lo sforzo comune di «portare di nuovo sulla scena i grandi temi dell'epoca, come Sartre o Camus avevano fatto dopo la Liberazione»³, in un tempo, quindi, in cui la celebrazione degli eventi e delle tematiche della Storia sembrava ancora possibile.
2. I testi di Philippe Ardien (1939-) e Georges Michel (?-2011) tentano, brechtianamente, di «evocare, a partire dagli stereotipi dell'esistenza quotidiana, un universo più largo offerto alla comprensione e alla rivolta dello spettatore»⁴, ma, mettendo in scena la ripetitività della vita di tutti i giorni, essi non fanno altro che mostrare il momento della scelta del personaggio, non i suoi effetti.
3. Arthur Adamov (1908-1970), passata la sua fase del teatro cosiddetto dell'assurdo, negli anni Sessanta, mostra la sua aspirazione brechtiana, e, rimanendo fedele ad alcune strutture drammatiche tradizionali, affronta il tema dell'usura e della degradazione umana e storica, mettendo in crisi

Guanda, 1969, pp. 90-91.

² B. Dort, *La separazione o lo sfasamento? Riflessioni sulla drammaturgia francese attuale*, in A. Lazzari (a cura di), *La traversée du desert*, cit., p. 17.

³ Ivi, p. 18.

⁴ Ivi, p. 20.

un'idea definita di realizzazione scenica di stampo naturalista.

4. Il teatro panico di Ferdinando Arrabal (1932-) porta in scena contestazioni e provocazioni (in pieno spirito sessantottesco), ma sconfinando nell'elegia e riduce la rappresentazione del testo a fenomeno straordinario e unico.
5. Armand Gatti (1924-) concepisce il teatro come un mezzo per cambiare il mondo, ma propone drammaturgie dai risvolti ideologizzanti che mostrano il loro valore solo nell'immediato presente.

Conclude Dort:

Eccoci dunque al punto essenziale: quello dello statuto dell'autore drammatico, della sua integrazione nell'attività drammatica di oggi, della modalità del suo lavoro con registi, attori, scenografi. (...) in una certa misura il drammaturgo francese resta, oggi ancora, ciò che è stato, un uomo di studio che nel suo angolo compone pièces su un certo modello (la "forma" classica) e che aspetta, poi, di vedere realizzato sulla scena ciò che egli ha concepito nell'isolamento e nel silenzio del suo studio.⁵

Questo è il contesto della drammaturgia contemporanea presentato da Dort sul finire degli anni Sessanta. L'isolamento che lo caratterizza, e che verrà più volte ripreso nel corso di questo studio, verrà superato solo allorché la pratica e lo statuto stesso dell'autore drammatico e del testo si contamineranno con le istanze provenienti dal sistema teatrale, nel nome di una ridefinizione dei criteri della creazione artistica *tout court*.

Se le avanguardie letterarie degli anni Cinquanta – in particolare con Beckett – avevano addirittura confermato il valore metonimico del dramma, contraendo verbalmente la concretezza scenica⁶, le dinamiche dell'anno-tournant rivalutano la relatività del testo e dell'autore, il loro essere componenti determinanti, ma instabili, dell'organicità teatrale.

Negli anni che precedono la svolta culturale, la funzione registica interviene a colmare i vuoti lasciati dalla funzione drammaturgica e si articola in diverse tipologie che possono essere sintetizzate nei seguenti punti, seguendo il già citato contributo di Émile Copfermann:

1. una regia tipica del teatro di rappresentazione di matrice naturalistica in cui «il testo viene recitato in una proiezione semplificata che ne accentua il lato decadente in modo da far apparire con più forza il rovesciamento finale»⁷;
2. una regia come scrittura di secondo grado (o «contro-scrittura») di matrice stanislavskiana che muove dal testo per farne emergere alcune verità nascoste;
3. una regia come pura tecnica al servizio dell'autore, che fornisce una serie

⁵ Ivi, pp. 28-29.

⁶ Si vedano, a questo proposito, gli studi di L. Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003 e L. Mucci, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore*, Roma, Bulzoni, 2004.

⁷ É. Copfermann, *Il teatro continua: ma dove?*, cit., p. 80.

di letture possibili del testo preventivo, offrendo un ventaglio di possibili trasposizioni sceniche;

4. una regia che, da una sostanza tecnica, muove verso l'acquisizione di strumenti che le permettano di assurgere a contro-scrittura. In questo caso, chiarisce Copfermann, «Le soluzioni sceniche non nascono dal lavoro preventivo sulla pièce, ma dai prestiti esterni che trovano nella pièce un semplice supporto»⁸;
5. una regia che fonda la sua notorietà sulla trasposizione dei classici. La messa in scena di opere classiche – soprattutto francesi – è uno dei criteri di sovvenzione ministeriale e diventa, di conseguenza, un dovere per i registi dei teatri pubblici o per coloro che aspirano a diventare tali. Allo stesso tempo, però, «scegliere un classico significa, in qualche modo, dare un giudizio sul teatro antico; significa, attraverso di esso, illuminare il proprio atteggiamento sul teatro contemporaneo, sul modo del suo sviluppo. Significa, insomma, prendere posizione sulla natura del “culturale” di ieri e di oggi»⁹. Da questa categoria deriva una sottocategoria alla quale appartengono alcuni dei registi più noti del panorama francese degli anni Sessanta. Sono tutti figli della politica di decentralizzazione nata con Jeanne Laurent negli anni Cinquanta, ma appartengono a due diverse generazioni: Jean Vilar, da un lato, Roger Planchon, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, Jacques Lassalle, dall'altro. La regia viene concepita da questi esponenti come una scrittura scenica che risponde alle esigenze del nuovo esprimendosi attraverso la riletture dei classici.

Nel complesso, le diverse tipologie registiche descrivono l'emergere di una nuova autorialità che riempie il vuoto lasciato da una drammaturgia prevalentemente isolata e disgiunta dalle pulsioni al cambiamento sistemico.

Conclude Copfermann, a proposito della regia che precede all'anno-tournant:

Quando avremo detto che le ricerche sulla regia si sono rifugiate da una quindicina d'anni nei teatri sovvenzionati: che esse si sono sviluppate nel senso del monumentale, dello spettacolare, ci imbatteremo nella contraddizione che sta alla base del teatro francese dopo maggio 1968. (...) Queste pressioni determineranno senza dubbio una forma di rappresentazione in cui l'allusione avrà il primo posto; si svilupperà l'arte della litote, si accentuerà la messa in codice della rappresentazione.¹⁰

A questi sintetici panorami sul teatro precedente e contemporaneo all'anno-tournant, va aggiunto un ulteriore tassello: l'influenza sul mondo dello spettacolo contemporaneo francese di due grandi maestri del Novecento, Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Il teatro epico del primo si somma alle istanze proposte dal secondo aprendo la strada a

⁸ Ivi, p. 90.

⁹ Ivi, p. 91.

¹⁰ Ivi, p. 116.

nuove possibilità di esistenza e di concezione dei prodotti dell'arte legati alla centralità della presenza corporea. Da questo connubio nascono esigenze originali che esplodono, proprio a cavallo del nostro anno-tournant, in un'idea di insurrezione teatrale permanente. Specifica Dort: «(...) queste esigenze non hanno cessato di esasperarsi le une con le altre, fino a trovarsi formate tutte insieme in una confusione e in una tensione straordinarie in maggio e giugno (...) e a culminare nell'immagine di un teatro dell'insurrezione permanente in presa diretta sulla realtà»¹¹. Gli artisti francesi che prendono parte, più o meno direttamente, alla rivolta si interrogano, come i grandi maestri del Novecento, sul ruolo del teatro nella società e sulle modalità attraverso cui la società possa intervenire e modificare il teatro e ritrovano, proprio nelle teorizzazioni di Brecht e Artaud due modelli ai quali aspirare.

(...) anche senza aver mai assistito a una rappresentazione teatrale il lettore di un giornale ha sentito parlare di Brecht ed è, si crede, parlare il linguaggio della propria epoca definirsi per o contro Brecht, per o contro Artaud, nei periodi in cui l'ordine del giorno dell'informazione consiste precisamente nel citarli.¹²

Come nel caso di Beckett o Ionesco, a cavallo dell'anno-tournant, i due Maestri divengono punti di riferimento emblematici di tendenze che caratterizzeranno non solo la temperie teatrale, ma la temperie più generalmente culturale del decennio. Inoltre, anche prima della rivolta, l'arrivo in Francia del Living Theatre – che sarà protagonista dell'occupazione del Théâtre de l'Odéon e capofila della contestazione del Festival d'Avignon – veicola una rilettura di Artaud e Brecht che si rivelerà fondativa per molto del giovane teatro contemporaneo.

La rivolta culturale parallela alla rivoluzione politica e sociale del Maggio 1968 si innesta in questo contesto teatrale e lo modifica, da alcuni punti di vista, irreversibilmente. Per riconoscere e valutare le dialettiche tra l'evento storico e i fenomeni emergenti nel mondo dello spettacolo francese ci è risultato indispensabile suddividere lo studio che segue in quattro diverse sezioni i cui oggetti sono: un inquadramento storico, politico, sociale e culturale della rivolta; i riverberi immediati della rivolta stessa nel contesto teatrale; l'analisi della prassi di lunga durata della creazione collettiva originata dalla svolta culturale; la lettura critica delle riforme di Michel Vinaver nate negli anni successivi alla svolta.

Per fornire una cornice contestuale della rivolta del Movimento studentesco e operaio si sono approfonditi sia i testi ispiratori dell'evento – dei già citati Herbert Marcuse, Raoul Vaneigem, Guy Debord –, che quelli che lo commentano *a posteriori* – di Edgar Morin, Claude Lefort, Jacques Le Goff, Raymond Aron, Michel De Certeau, Jean Duvignaud. In questo primo avvicinamento critico, sono emersi elementi e valori che coniugano la pratica politica della rivolta con la performance: la spontaneità, l'immediatezza, il *détournement* – dirottamento – degli spazi, dei tempi, dei ruoli sociali, l'annullamento delle strutture gerarchiche, la controcultura, la *prise de la*

¹¹ B. Dort, *La separazione o lo sfasamento? Riflessioni sulla drammaturgia francese attuale*, cit., p. 18.

¹² É. Copfermann, *Il teatro continua: ma dove?*, cit., p. 85.

parole. Tali valori permettono una rilettura degli eventi del Maggio in chiave di performance festiva e traghettano verso la seconda sezione della ricerca che riguarda le reazioni strettamente contemporanee nel mondo del teatro.

La contestazione sociale, infatti, si è tradotta anche in una teatralizzazione della mobilitazione, sostanziandosi in tre grandi avvenimenti: l'occupazione del Théâtre de l'Odéon, la contestazione della XXII edizione del Festival d'Avignon, la produzione della Déclaration de Villeurbanne. Nei tre luoghi deputati, l'Odéon, Avignone, Villeurbanne, si tenta di mettere in crisi l'istituzione teatrale – come il Movimento operaio e quello studentesco avevano tentato di scardinare le logiche del settore industriale e di quello accademico. Nelle tre occasioni si manifesta una necessità di liberazione che rivela immediatamente le sue caratteristiche utopiche e, implicitamente, il suo prevedibile fallimento. Rivela ancora Copfermann in un altro articolo: «questa azione (...) rimane incompresa. Essa non tiene assolutamente conto del livello generale delle lotte, essa mette tra parentesi una società che non è ancora affondata e riduce il problema della presa del potere a quello della presa della parola»¹³.

Parallelamente a questi eventi, la contestazione sociale e culturale si incontra con il mondo del teatro producendo effetti duraturi nelle sedi del *théâtre de la jeunesse*. Il Théâtre des Nations, il Festival de Nancy – come, anche se in misura ridotta, il Festival di Caen e di Cassis – diventano per le giovani compagnie, universitarie e non, occasioni di incontro e confronto con il teatro internazionale. Sono luoghi di formazione, prima che di esibizione, e, in quanto tali, luoghi in cui si fondano nuove prassi. La presenza di artisti come Jerzy Grotowski (a Nancy nel 1964 e nel 1965, insieme a Richard Cieslack, per un seminario sull'arte dell'attore, prima che all'Odéon con *Il Principe costante*, nel 1966) e la visione degli esorcismi collettivi del Living Theatre (tra il 1966 e il 1967, al Théâtre des Nations con *The Brig* e *Mysteries*, a Cassis con *Frankenstein*, a Caen con *Antigone*) offrono esempi di spettacolo svincolato dalle logiche della civilizzazione e dalle leggi di mercato, educando il pubblico al nuovo: nuove compagnie, nuove modalità produttive, nuove istanze estetiche, nuovi gusti.

Dal confronto con il teatro internazionale e venendo influenzati da grandi personalità come Jack Lang o Bernard Dort, il teatro universitario e le giovani compagnie prendono atto dei loro limiti, entrano in contatto con modalità performative nuove rispetto a quelle del teatro francese contemporaneo e iniziano a sperimentare modalità espressive che si leghino indissolubilmente con gli avvenimenti della contemporaneità e assumano e sviluppino quanto appreso nelle sedi di formazione. In queste sedi ritroviamo, tra gli altri, Ariane Mnouchkine con l'ATEP – divenuto Théâtre du Soleil nel 1964 – e il Groupe d'écriture dell'École Normale Supérieure diretto da Jacques Nichet, che diventerà Théâtre de l'Aquarium nel 1963. Tutti questi fermenti, analizzati nella seconda sezione dello studio, non producono, nell'immediato, prassi di svolta, ma il loro inquadramento permette una riflessione che si può sinteticamente articolare su due diversi piani. Da un lato, essi indicano le traiettorie di diffusione dei valori culturali

¹³ É. Copfermann, *Qualcosa sta morendo e non è il teatro*, in A. Lazzari (a cura di), *La traversée du désert*, cit., p. 121.

della rivolta che influenzeranno in maniera sostanziale il teatro dei decenni successivi. Da un altro lato, l'analisi della mobilitazione teatrale del maggio-giugno 1968 fa luce su un dato centrale: i protagonisti dell'innovazione teatrale degli anni Settanta e Ottanta attraversano l'anno-tournant avendo alle spalle un percorso estetico e formativo in corso di svolgimento e trovano nei valori espressi dalla rivolta forme di conferma o poli dialettici che, in una direzione o nell'altra, contribuiscono ad alimentare un discorso artistico realmente innovativo.

Nella terza sezione dello studio, infatti, sono stati analizzati i processi formativi e creativi del Théâtre du Soleil e del Théâtre de l'Aquarium – oltre che de la Nouvelle Compagnie d'Avignon, del Grand Magic Circus e del Théâtre Populaire di Lorraine – che, dalla fine degli anni Sessanta, hanno prodotto creazioni collettive. La modalità produttiva-chiave precede, con significativi accenni, il Sessantotto, lo attraversa venendone confermata, e continua, in seguito, a svilupparsi riammettendo nelle prassi creative degli ensemble l'apporto di romanzieri, dramaturg e drammaturghi come Hélène Cixous¹⁴.

Nell'ultima sezione dello studio, l'approfondimento del percorso creativo di Michel Vinaver ha portato ad analizzare le modalità con cui il drammaturgo reagisce alla spinta disgregativa della contestazione globale, attraverso le strutture e i contenuti del suo corpus drammatico e attraverso diverse iniziative – come intellettuale, curatore di collane editoriali e presidente della Commission Théâtre del Centre National des Lettres. In questa seconda veste, infatti, Vinaver aspira ad una “normalizzazione” della concezione del testo teatrale che non si rivela reazionaria o logocentrica, ma assume il portato culturale della rivolta e lo rilancia verso istanze creative che riconfermino l'autonomia del testuale rispetto ai processi di creazione spettacolare. Vinaver, inoltre, sarà tra i più attivi sostenitori di Théâtre Ouvert, organismo che nasce nel 1974, con la missione dichiarata di diffondere la drammaturgia contemporanea e che sarà la sede di nascita di una nuova forma, compiuta e autonoma, di realizzazione scenica: la *mise en espace*.

Il teatro reagisce alla Storia: questa ricerca inquadra le ripercussioni di una grande rivolta culturale sulla concezione della testualità. Tali ripercussioni mostrano come, a partire dagli anni Settanta, emergano alcune linee di tendenza.

Una prima linea, legata alla prassi delle creazioni collettive, rifiuta apparentemente il testo preventivo come prodotto di un autore solitario, pur conservando un'articolata attenzione per l'elemento testuale. Alcuni materiali letterari eterogenei, infatti, si riveleranno fondamentali durante i processi di composizione per coagularsi, poi, in oggetti consuntivi in uscita.

Passata la fase delle creazioni collettive, inoltre, alcuni attori interni alle compagnie si distaccheranno dalle stesse per produrre drammaturgie solitarie mettendo a frutto le competenze compositive acquisite in dinamiche di interazione d'ensemble.

Una terza linea di tendenza, infine, vedrà l'emergere di una modalità di composizione drammatica separata da ensemble e compagnie ma che individua in alcuni performer

¹⁴ Alla fine degli anni Settanta un altro regista trapiantato in Francia accoglierà, tra le fila del suo ensemble, un romanziere e sceneggiatore: si tratta del fortunato sodalizio artistico tra Peter Brook e Jean-Claude Carrière.

della scena contemporanea gli interlocutori elettivi per la costruzione di nuove drammaturgie che assumono, pur nel loro configurarsi come preventive, i germi della scena e un rapporto dialettico con la regia di innovazione. Chiarisce, a questo proposito, Lucien Attoun, direttore di Théâtre Ouvert:

J'ai été de ceux qui estimaient que, par un jeu de balancier, on en reviendrait nécessairement au texte. Non pas, bien entendu, tel qu'on le concevait auparavant. Il ne faut pas négliger l'apport d'homme comme Grotowski ou Julian Beck: *leurs recherches doivent contribuer à l'élaboration d'une nouvelle écriture dramatique* et, assez paradoxalement, de rendre en définitive au texte sa juste place, qui n'est pas privilégiée; *il nous ont rappelé que le théâtre n'était pas que littérature*.¹⁵

Si delinea, così, l'altra civiltà del testo che dà il titolo a questa ricerca e che nasce come reazione inclusiva ad uno specifico momento storico e a una tradizione teatrale che si nutre di innovazioni molteplici.

Michel Vinaver, protagonista dell'ultima sezione dello studio, interrogato sulle ragioni che hanno causato il suo temporaneo allontanamento dalle scene durante il decennio 1959-1969 descrive il momento di svolta dell'anno-tournant come una “traversée du désert” per gli autori teatrali. L'espressione viene utilizzata anche da Bernard Dort a proposito dell'affievolimento dell'influenza brechtiana sul teatro francese degli anni Ottanta. Mentre, Marco Consolini, intitolando un sotto-paragrafo del suo *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese* – nella *Storia del teatro* Einaudi – a proposito di Jean Genet cita nuovamente Dort e parla di un «deserto [che] si sta ripopolando» di attori. L'espressione, dunque, ha una sua pregnanza evocativa e si presta a declinazioni diversificate, scandendo alcune delle fasi principali della storia del teatro francese del Novecento. Arturo Lazzari, critico militante italiano, amico di Paolo Grassi e vicino alle esperienze innovative del Piccolo Teatro di Milano, introduce il suo volume *La traversée du désert*, dal quale sono tratte alcune delle citazioni di questa introduzione, con la descrizione della seguente scena che restituisce una chiara testimonianza del clima teatrale che precede l'anno-tournant:

Planchon (...) ebbe a fare la considerazione che lui, noi, tutti coloro che credevano e credono in un teatro della ragione, anti-psicologico, anti-illusionistico, anti-mistico, *on était tous dans la traversée du désert*. Questa sensazione di stare attraversando un deserto l'abbiamo avuta anche noi, dopo quella sera, assistendo a decine e decine di spettacoli in cui o la regia demoliva il testo, o lo storcava arbitrariamente, in cui gli attori si abbandonavano ad una esasperata espressione corporea, illudendosi, così, di dare libero sfogo al loro io profondo, e invece soltanto facendo una cosa alla moda; in cui i problemi (...) del sesso, della convivenza individuale o sociale, si ammantano del velo obnubilante del rituale, dell'erotico, del falso primitivo.¹⁶

Avignone, Place de l'Horologe, luglio 1967.

¹⁵ Ivi., p. 16.

¹⁶ A. Lazzari, *La traversée du désert*, cit., pp. 7-8. Il corsivo è della scrivente.

I. Il 1968 politico

*«(...) dal 18 al 23 maggio, un mondo si è disfatto,
con una strana dolcezza»*

*(Edgar Morin, *La rivoluzione senza volto*)*

1. Premesse: cultura situazionista e cultura politica

Herbert Marcuse, ne *L'uomo a una dimensione*, a proposito dei bisogni dell'uomo contemporaneo manipolati dalla società industriale, scrive:

Può essere che l'individuo trovi estremo piacere nel soddisfarli, ma questa felicità non è una condizione che debba essere conservata e protetta se serve ad arrestare lo sviluppo della capacità (sua e di altri) di riconoscere la malattia dell'insieme e afferrare le possibilità che si offrono per curarla. Il risultato è pertanto un'euforia nel mezzo dell'infelicità.¹

L'uomo a una dimensione è uno dei testi ispiratori della rivolta studentesca francese del Maggio 1968 e descrive la condizione dell'individuo immerso in una società di massa che, manipolando i suoi bisogni primari, anche attraverso i mezzi di comunicazione, radica un circolo vizioso di meccanizzazione sociale e indebolisce l'azione critica dell'uomo e del cittadino. Il testo è stato scritto nel 1964 e pubblicato in francese (e in italiano) nel 1967. Lo stesso anno, Raoul Vaneigem, filosofo belga, scrive, nel suo *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, a proposito del *bonheur*:

Il volto della felicità ha cessato di apparire in filigrana nelle opere dell'arte e della letteratura da quando si è moltiplicato a perdita d'occhio lungo i muri e le palizzate, offrendo ad ogni passante particolare l'immagine universale in cui è invitato a riconoscersi. *Con Volkswagen, niente più problemi! Vivete senza pensieri con Balamur! Quest'uomo di gusto è anche un saggio. Sceglie Mercedes Benz.* La felicità non è un mito, gioite, Adam Smith e Bentham Jeremy! “Più produrremo, meglio vivremo!”, scrive l'umanista Fourastié, mentre un altro genio, il generale Eisenhower, risponde come un'eco: “Per salvare l'economia, bisogna comprare, comprare, comprare qualsiasi cosa”. Produzione e consumo sono le mammelle della società moderna.²

Sempre nel 1967, viene pubblicato dalla casa editrice Buchet/Chastel di Parigi *La société du spectacle* di Guy Debord. Articolato in 221 tesi, il saggio sintetizza la teoria situazionista nata in seno alla rivista “Internazionale Situazionista” nel 1957³. Debord analizza la società contemporanea come un grande sistema fondato su una spettacolarità generalizzata a sua volta basata sul concetto di separazione (in classi) che impedisce la comunicazione (se non mediandola) tra individui⁴. La tesi 61 recita: «La

¹ H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. it. di Luciano Gallino e Tilde Gian Gallino, Torino, Einaudi, 1967, p. 19 [Ed. orig.: *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London, Routledge & Kegan, 1964]

² R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, trad. it. di Paolo Salvadori, Bolsena, Massari editore, 2004, p. 74. [Ed.orig.: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967]

³ L'“Internazionale situazionista” nasce dall'unione dell'Internazionale letterista, del MIBI (Movimento Internazionale della Bauhaus Immagjinista), del CO.BR.A. (movimento artistico d'avanguardia surrealista europeo) e dal Comitato psicogeografico di Londra.

⁴ «Lo spettacolo si presenta nello stesso tempo come la società, e come strumento di unificazione. In quanto parte della società, esso è espressamente il settore più tipico che concentra ogni sguardo e ogni coscienza. Per il fatto stesso che questo settore è separato, è il luogo dell'inganno visivo e della falsa coscienza; e l'unificazione che esso realizza non è altro che un linguaggio ufficiale della separazione generalizzata», G. Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it. di Pasquale Stanziale, Bolsena, Massari editore, 2002, p. 44. [Ed.

vedette del consumo, mentre è esteriormente la rappresentazione di differenti tipi di personalità, mostra ciascuno di questi tipi come avente ugualmente accesso alla totalità del consumo, dove troverà parimenti la sua felicità»⁵. Poche pagine dopo, con la tesi 65 Debord enuncia: «Dunque, la soddisfazione (...) è immediatamente falsificata per il fatto che il consumatore reale non può direttamente afferrare che una successione di frammenti di questa *felicità mercantile*»⁶.

Appare subito curioso che tre dei sociologi e teorici di ispirazione della rivolta studentesca francese decidano di affrontare il tema della falsa felicità. Quella teorizzata da Marcuse, da Vaneigem, da Debord è, evidentemente, un'euforia mediata, in prima istanza, da una società di massa che si afferma e auto-legittima attraverso una produzione di bisogni diversificati che mascherano l'omologazione di tutti gli individui e, in secondo luogo, da uno spettacolo che si sostituisce alla realtà. Tutto questo produce collettività infelici e passive costituite da spettatori del mondo, soggetti alienati. Scrive ancora Debord:

L'alienazione dello spettatore a vantaggio dell'oggetto contemplato (che è il risultato della propria attività incosciente) si esprime così: più esso contempla meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la propria esistenza e il proprio desiderio. L'esteriorità dello spettacolo, in rapporto all'uomo agente, si manifesta nel fatto che i suoi gesti non sono più suoi, ma di un altro che glieli rappresenta. Questo perché lo spettatore non si sente a casa propria da nessuna parte, perché lo spettacolo è dappertutto.⁷

L'alienazione è il prodotto della frattura interiore di colui che, costretto a giocare un ruolo sociale, a rappresentarsi, a identificarsi in atteggiamenti stereotipati, non è più in grado di esercitare un giudizio critico e partecipa sul vivere sociale:

Cosa riduce la vita di un uomo a una pietosa serie di cliché? (...) È lui stesso, è l'uomo di cui parlo che si sforza di decomporre la sua giornata in una serie di pose scelte più o meno inconsciamente fra la gamma degli stereotipi dominanti. Trascinato a corpo morto e a coscienza perduta in una seduzione di immagini successive, si distoglie dal piacere autentico per ottenere un'ascesi passionalmente ingiustificabile, una gioia inquinata troppo dimostrativa per non essere una facciata.⁸

Nell'ottica di un tipico rovesciamento spettacolare, la felicità apparente, originata dalla produzione e dal consumo di beni, si risolve in una profonda infelicità, in un contesto in cui, secondo alcuni degli intellettuali del tempo, anche i sentimenti vengono mercificati e l'uomo perde qualsiasi aspirazione all'integrità individuale e

orig.: *La société du spectacle*, Pris, Bouchet/chastel, 1967]. «Gli uomini vivono separati gli uni dagli altri, separati da ciò che essi sono negli altri, separati da loro stessi. La storia degli uomini è la storia di una separazione fondamentale che determina e condiziona tutte le altre: la distinzione sociale in padroni e schiavi. Attraverso la storia, gli uomini si sforzano di ricongiungersi a se stessi e di raggiungere l'unità. La lotta di classe non è che una fase, ma una fase decisiva, della lotta per l'uomo totale», R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, cit., p. 133.

⁵ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 68.

⁶ Ivi, p. 70.

⁷ Ivi, p. 52.

⁸ R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, cit., pp. 151-152.

all'integrazione sociale. Alternative a questa ebbrezza inconsapevole sono la spontaneità⁹, l'immediatezza, la partecipazione, le stesse modalità che saranno caratteristiche dei cortei e delle occupazioni del Maggio.

Queste sono alcune delle premesse, desunte dalla cultura situazionista, del Movimento studentesco del 1968, sono le teorie sociologiche e filosofiche che vengono lette dagli studenti delle facoltà umanistiche parigine e non solo.

Ora è bene affiancare ai dati culturali il dato contestuale e politico, individuando le *situazioni* all'interno delle quali e contro le quali si rivoltano i giovani francesi.

Edgar Morin, ne *La rivoluzione senza volto*, descrive la Francia degli anni Sessanta nei seguenti termini:

(...) la decadenza dei valori paterni, la decadenza dei valori dell'autorità familiare, il ritirarsi dei valori religiosi, al di là del mantenimento dell'ordine, nell'intimo delle anime e delle coscienze, tutto questo produce, infine, non solo una società straordinariamente molle e protoplasmica, non corazzata contro profondi colpi di pugnale, ma anche una società dalla debole comunità, un aggregato quasi inorganico, quasi meccanico, che si disfa al primo scossone. Si scopre che la Francia, a dispetto delle affermazioni nazionali al vertice, a dispetto del generale de Gaulle che recita solitario il gioco della Francia-persona sul teatro del mondo, tra l'altro con brio, era una società anonima, un accumulo cibernetico di ingranaggi.¹⁰

Questa è la Francia del 1968 secondo Morin: molle, meccanica, fragile, anonima e priva di una personalità nazionale forte, governata da un Presidente-patriarca-capo liberale, brioso, macchiettistico e autoritario. È una Francia modernizzatrice e riformatrice, in cui rare proteste vengono ridotte a ritardi, provinciali e localizzati, della grande macchina produttiva, in cui non ci sono opposizioni attive al governo in carica e non ci sono tracce di crisi politica o economica evidenti. È la Francia cattolica della Quinta Repubblica con alle spalle una lunga e violenta crisi di decolonizzazione (la liberazione dell'Algeria avviene solo nel 1962¹¹). È una bella società dei consumi inconsapevole della lotta intestina che sta per esplodere¹².

Il 5 ottobre del 1958, tramite referendum, era stata approvata la quinta Costituzione della Repubblica francese che trasformava il sistema parlamentare in un sistema semi-presidenziale: nasceva la Quinta Repubblica e con lei un nuovo modello di cultura politica.

Nicolas Rousseller, nel suo *Cultura politica della Quinta Repubblica, culture politiche nella quinta Repubblica*, elenca le peculiarità della cultura politica *gaullo-étatiste* di

⁹ «Per me la spontaneità costituisce un'esperienza immediata, una coscienza del vissuto, vissuto assediato da tutte le parti, minacciato da ogni sorta di interdetti e tuttavia non ancora alienato, non ancora ridotto all'inautentico (...) Il momento della spontaneità creatrice è il grado più basso della presenza del rovesciamento di prospettiva. È un momento unitario, vale a dire uno e molteplice», Ivi, p. 220.

¹⁰ E. Morin, *Una rivoluzione senza volto*, in E. Morin, C. Lefort, J.-M. Courday, *La comune di Parigi del maggio '68*, trad. it. di Gianfranco Goeta, Renato Pinzhofer, Giovanna Silvestri, Gianni Suglia, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1968, [Ed. orig.: *La Brèche*, Paris, Librairie Fayard, 1968], pp. 87-88.

¹¹ Nel 1962 le elezioni segnarono un'avanzata della maggioranza gollista, mentre le sinistre subirono una forte flessione che cercarono di fronteggiare, nel 1965, appoggiando la candidatura di François Mitterand ma incontrando una nuova sconfitta. Lo stesso anno il sistema parlamentare divenne bipartitico con due schieramenti netti di maggioranza e di opposizione.

¹² E. Morin, *Una rivoluzione senza volto*, cit., pp. 65-66.

quegli anni. Essa:

1. conferisce un nuovo valore al concetto di potere personale con la conseguente preminenza istituzionale del potere esecutivo;
2. mette a punto un nuovo sistema di riferimenti storici: non più solo la Rivoluzione francese ma anche l'epopea della Resistenza;
3. «promuove il ruolo positivo dello stato come agente della modernizzazione e del cambiamento sociale; un'idea di servizio dello stato che ispirerà gli atteggiamenti e i comportamenti dell'insieme dei funzionari e delle grandi imprese del settore pubblico»¹³.

Il carattere dominante della cultura politica della Quinta Repubblica risiede nella riabilitazione dell'autorità e del potere personale e nella promozione di un'idea di stato come garante del benessere sociale.

Gli eventi del Maggio produssero una rivolta di troppo breve durata perché si originasse una reale *rivoluzione* sociale o politica, ma rappresentarono una svolta culturale abbastanza forte da far esplodere il potenziale della *creativité sociale*¹⁴, contro le gerarchie costituite, le autorità, i padri e a favore dell'invenzione di nuove forme di relazione sociale e di nuove fisionomie politiche.

Non è un caso che la vittoria, negli anni Ottanta, del socialista François Mitterand si fondi negli eventi del Sessantotto che rappresentarono quel fenomeno di «contestazione sociale vissuto e interpretato dai suoi protagonisti come un avvenimento politico che ha permesso la trasformazione della sinistra francese degli anni Settanta»¹⁵. La Sinistra, come si vedrà in seguito, non si era dimostrata abbastanza forte, nei giorni della rivolta studentesca e operaia, da gestire e includere le istanze di mutamento di una rivoluzione. Jacques Le Goff nel suo *Mai 68, l'héritage impossible* pone l'accento proprio sull'intima contraddittorietà fra prospettiva politica e impossibilità materiali che contraddistinguono i movimenti sessantottini: come poteva nascere, nell'immediato, una rivoluzione politica da una rivolta utopista che metteva in questione qualsiasi tipo di autorità, di istituzione, di valore sociale e morale e si diceva a favore di tutte le liberazioni? «Il carattere paradossale del Maggio '68 è che i suoi attori si sono riferiti sul piano simbolico a questa visione [la rivoluzione], aprendo la

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ C. Premat, *Mai '68, le conflit des interpretations*, in "Sens public", 16 février 2009, <http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_Heritages_de_Mai_68_CPremat2.pdf>

¹⁵ G. Pasquino, S. Ventura (a cura di), *Una splendida cinquantenne: la Quinta Repubblica francese*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 235. Nel 1971, durante il congresso di Epinay nascerà il nuovo Partito Socialista. Le sue caratteristiche vincenti sul lungo percorso saranno: la coincidenza cronologica tra il suo rinnovamento e l'emergenza della contro-cultura politica; la possibilità di arruolare tra le sue fila esponenti delle classi medie intellettuali, dei quadri diplomatici, delle professionalità del sociale emersi dalla contro-cultura; la contro-cultura stessa come soggetto e oggetto unificatore di tutte le minoranze politiche che hanno partecipato al Movimento operaio e studentesco. Tale contro-cultura politica, sottolinea ancora Roussellier, mutuando la riflessione da Pierre Rosanvallon e Patrick Viveret (in *Pour une nouvelle culture politique*, Paris, Seuil, 1977), si fa portatrice di una triplice rottura: rispetto all'orizzonte della Rivoluzione, rispetto alla concezione del progresso tecnologico, rispetto allo statuto dello stato come solo agente di cambiamento sociale. I tre punti, in sostanza, che caratterizzavano la cultura politica gaullista. «Infine», conclude Roussellier, «la cultura uscita dalla scossa prodotta dal maggio Sessantotto, rilanciata dal partito socialista, trova un potente moltiplicatore nei contenuti e nelle concezioni della politica culturale dello stato, simboleggiata tanto dalle riforme dell'insegnamento in favore di nuove pedagogie antiautoritarie, e ciò anche ben prima della vittoria socialista del 1981, quanto dalla politica culturale in senso stretto perseguita da Jack Lang, ministro della Cultura di François Mitterand», Ivi, p. 238.

strada ad una destrutturazione effettiva dei principi e dei riferimenti dell'azione collettiva»¹⁶.

Le sinistre post-sessantottine, una volta uscite dalla rivolta, rinunceranno ai loro caratteri più estremi – siano essi ideologici, utopici o arcaicizzanti e rituali – e fonderanno il loro nuovo discorso politico su un'identificazione antropologica con le necessità e le problematiche del mondo sociale, acquisendo il consenso necessario all'elezione di Mitterand nel 1981 e alla sua rielezione nel 1988.

Alle spalle dell'effervescente Sessantotto francese, in conclusione, è possibile individuare precise condizioni culturali e politiche. Ricordiamo, in particolare, l'avanzare di una società massificata e conformista – all'interno della quale le giovani generazioni si percepivano come strumentalizzate e irretite dai rigidi modelli di vita proposti dal sistema –, e la mancanza di una classe dirigente forte in grado di contrapporsi al potere personale di de Gaulle.

La rivolta del Movimento studentesco e operaio produsse, nei giorni del Maggio, un momentaneo e sostanzialmente effimero rovesciamento del sistema che non mostrerà i suoi frutti nell'immediato ma farà emergere alcune delle contraddizioni della società francese contemporanea e ne favorirà la ridefinizione sulla lunga durata.

¹⁶ J. Le Goff, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Decouverte 2002, p. 15, citato in G. Pasquini, S. Ventura (a cura di), *Una splendida cinquantenne: la Quinta Repubblica francese*, cit., p. 240n.

2. Gli eventi

I soggetti propulsori della rivolta sono i centoquarantadue studenti universitari di Nanterre-La Folie¹⁷ che il 22 marzo 1968 occupano la Sala del Consiglio della Facoltà di Lettere, solidarizzando con un compagno arrestato a Parigi con l'accusa di aver attentato alla sede dell'America Express durante una manifestazione contro la guerra in Vietnam. In realtà, in quest'occasione, l'M22 (Movimento del 22 marzo che nasce per iniziativa di alcuni esponenti della Lega Comunista Rivoluzionaria, LCR, del partito anarchico guidato da Daniel Cohn-Bendit¹⁸, e che, in un secondo momento, vedrà la partecipazione dei maoisti dell'Unione dei Giovani Comunisti Marxisti-Leninisti, UJCM) non fa altro che politicizzare un malessere pregresso nei confronti dell'istituzione universitaria.

La situation universitaire de 1967-1968 ne se caractérisait donc pas seulement par une crise de croissance: l'absence de réforme dans l'administration et la gestion des universités, comme les réformes pédagogiques entreprises ou projetées pour répondre à la croissance aggravaient la crise et attisaient le mécontentement ou l'inquiétude des étudiants. Or ceux-ci appartenaient à une génération moins soumise, mieux assurée de son autonomie et dont les générations précédentes considéraient avec bienveillance et compréhension les manifestations d'indépendance.¹⁹

Nel 1966, per fronteggiare lo straordinario incremento delle iscrizioni e l'aumento delle specializzazioni universitarie, il Piano Fouchet-Aigrain²⁰ aveva completamente ristrutturato il sistema degli studi imponendo un'organizzazione strutturata in tre cicli e una definizione delle caratterizzazioni di ogni singola area disciplinare attraverso programmi ministeriali obbligatori (in base ai quali gli studenti delle facoltà umaniste venivano preparati soprattutto per il concorso per l'insegnamento, il Capes). Ma, in

¹⁷ «Prima dei fatti di Nanterre, l'università è l'oggetto delle critiche che arrivano da tutte le parti, ma la cui carica politica è oscura e solamente latente», p. 50 e, ancora, «Agitatori capaci di cogliere un'occasione, di sfruttare, nel settore in cui si trovano, la rivolta suscitata dall'oppressione burocratica e di dar pratica dimostrazione del fatto che la stessa rivolta cova negli altri settori della società», C. Lefort, *Il disordine nuovo*, in E. Morin, C. Lefort, J.-M. Courday, *La comune di Parigi del maggio '68*, cit., p. 53.

¹⁸ Cohn-Bendit, allora attivista e politico tedesco, militante nelle fila della Federazione anarchica, fu uno dei capifila della rivolta del '68, almeno fino al quando, il 21 maggio, non gli fu impedito di tornare in Francia, in seguito a un viaggio in Germania. Dal 1984 lo stesso è esponente del partito Europe Ecologie. Nel 2012 è apparsa la sua ultima pubblicazione sul Maggio: *La gouvernance en révolution(s) (entretien)*, Paris, Éditions Charles Léopold Mayer, 2012. Tra i suoi libri sull'argomento si ricordano: con Gabriel Cohn-Bendit, *Le gauchisme, remède à la maladie sénile du communisme*, Paris, Seuil, 1969; *Le Grand Bazar*, Paris, Belfort, 1975; *Nous l'avons tant aimée, la Révolution*, Paris, Barrault-Éditions, 1986; con Georges-Marc Benamou, *Liquidier 68?*. Forum Libération de Grenoble, Fremaux & Associés, 2008.

¹⁹ A. Prost, *1968: mort et naissance de l'Université Française*, in "Vingtième Siècle. Revue d'Histoire", Année 1989, Volume 23, Numéro 23, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1989_num_23_1_2835>, p. 64.

²⁰ Christian Fouchet è stato presidente della commissione incaricata di elaborare il futuro assetto politico della CEE. Il suo Piano, elaborato tra il 1958 e il 1962 e bocciato lo stesso anno, prevedeva un Consiglio dei ministri che deliberava solo all'unanimità, un'Assemblea parlamentare a cui venivano riconosciute particolari prerogative per presentare raccomandazioni al Consiglio, un Comitato dei ministri della difesa ed una Commissione esecutiva. Lo stesso sarà Ministro dell'Educazione dal 1962 al 1967, per poi diventare Ministro degli Interni nel 1967-1968. Aigrain, invece, nel 1966 è Direttore dell'insegnamento universitario e diventerà in seguito Segretario di stato per la ricerca.

sostanza, mentre la riforma si accordava alle necessità del mondo del lavoro, non riformava i metodi di insegnamento e non rispondeva agli interessi degli studenti. Raymond Aron, nel suo *La révolution introuvable*, edito nell'agosto 1968, descrive la situazione nei seguenti termini:

Noi non avevamo in realtà *delle Università*, noi avevamo *una Università*. (...) Ne risultava una uniformità grottesca, curiosamente accentuata nelle facoltà di Lettere dalla riforma Fouchet-Aigrain, anche se l'intenzione di quest'ultima era, a ben vedere, la diversificazione delle facoltà. (...) In realtà, la riforma Fouchet-Aigrain, che prevedeva la sostituzione del programma annuale ai diplomi, ha finito per imporre in tutte le facoltà, almeno quelle di Lettere, per i primi due anni, lo stesso programma ai professori e le stesse prove agli studenti.²¹

La situazione dell'università nel 1968 vede: un ulteriore aumento delle iscrizioni; una struttura amministrativa incapace di fronteggiare tale incremento; la moltiplicazione dei Dipartimenti; una gerarchizzazione tra le Facoltà scientifiche e quelle umanistiche; la minaccia dell'introduzione di prove d'ingresso che regolamentino l'accesso alla formazione di primo e secondo grado; il mancato rinnovamento delle metodiche di insegnamento; l'assimilazione del Dottorato di Terzo ciclo (conseguito in meno tempo e in una singola disciplina) al Doctorat d'État (conseguito in più tempo e tramite concorso nazionale). Tutto questo produce un certo malcontento negli studenti nei confronti delle strutture accademiche e dei saperi che essi trasmettevano, soprattutto nelle Facoltà umanistiche. «Gli studenti che uscivano dalla facoltà di Lettere con una *licence* di Storia, Sociologia o Psicologia non possedevano una formazione che li qualificasse immediatamente per un mestiere definito»²²: aveva così inizio l'annosa diatriba, ricca di contraddizioni, tra le conoscenze e le competenze offerte dall'istituzione accademica. Da un lato, gli studenti lamentavano l'eccessiva uniformità degli insegnamenti, dall'altro pretendevano una revisione del sistema che favorisse l'acquisizione di competenze utili all'ingresso diretto nel mondo del lavoro. Oltre a questo, a Nanterre (sede decentrata della Sorbonne nata proprio per far fronte all'incremento delle iscrizioni), nel 1967, si erano già verificati degli scontri per la conquista di dormitori misti. Alla rivolta, inoltre, non presero parte solo gli studenti ma anche, ricorda Aron,

(...) una piccola borghesia o un semi-proletariato intellettuale. Nel corso degli ultimi anni, nelle Facoltà di Lettere, di Scienze, di Diritto e di Scienze Economiche sono stati assunti in massa assistenti e *maitres-assistants*. Alcuni di loro sono giovani, per lo più allievi della *École Normale Supérieure* o *agrégés*, che in altri tempi avrebbero insegnato nei licei e che hanno nelle facoltà una situazione più piacevole di quella dei loro compagni rimasti nelle scuole superiori.²³

²¹ R. Aron, *La rivoluzione introuvable. Riflessioni sul Maggio francese*, trad. it. di Giulio De Ligio, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2008, p. 55. [Ed. orig.: *La Révolution introuvable. Réflexions sur les événements de Mai*, Paris, Fayard, 1968]

²² *Ibidem*

²³ *Ivi*, pp. 59-60.

C'è una fascia intermedia che separa i professori contestati dagli studenti contestati ed è costituita dagli assistenti giovani e politicizzati che prendono parte alla rivolta: «Durante gli avvenimenti di maggio gli assistenti, per ragioni diverse – politiche, professionali, di solidarietà generazionale –, e talvolta i *maîtres-assistants*²⁴ o i *chargés d'enseignement*²⁵ per ragioni al tempo stesso professionali e politiche, si sono uniti al movimento con più entusiasmo dei professori»²⁶. Si tratta di quelle figure professionali intermedie degli organi accademici che oggi definiremmo precarie e che, indubbiamente, presero parte al movimento per ottenere la modifica di una riforma universitaria che mortificava i loro studi e non garantiva loro alcuna certezza lavorativa.

La risposta del PCF (Partito Comunista Francese) ai fatti di Nanterre fu di assoluta condanna degli studenti e di accusa di estremismo²⁷. Dopo la sospensione delle lezioni nella sede decentrata della Sorbonne, inizia la *fase studentesca* della crisi del Maggio che durerà fino al 12 del mese. Venerdì 3, gli esponenti dell'M22 decidono di organizzare una manifestazione nel cortile della sede principale dell'Università. Il Rettore, Paul Roche, chiama i corpi speciali anti-repressione (CRS) che entrano nel cortile e identificano i responsabili più in vista del movimento. Immediatamente, gli studenti presenti danno inizio a una manifestazione per la liberazione degli arrestati e Roche, per la prima volta dopo l'occupazione nazista, chiude la struttura. Il 4 maggio si forma un comitato d'azione con un rappresentante del sindacato degli studenti (Union Nationale des Étudiants de France, UNEF), uno del sindacato degli insegnanti (Syndicat National des Enseignements de 2^d degré, SNES), uno dell'M22: nasce il MAU (Mouvement d'Action Universitaire). Il 6, dalla Sorbonne, lo scontro tra polizia e studenti si propaga nel Quartiere Latino: i primi lanciano lacrimogeni, i secondi costruiscono barricate, mentre l'agitazione inizia a propagarsi negli atenei di provincia. Il 7 maggio trentamila studenti marciano sugli Champs-Élysées, mentre l'opinione pubblica, vista la repressione violenta della polizia del giorno prima, si schiera a favore dei manifestanti e altri atenei (Lille, Strasbourg, Rennes, Marseille, Tolouse) si uniscono alla rivolta. Lo stesso giorno iniziano i negoziati con le autorità e gli studenti impongono tre condizioni: la liberazione dei compagni arrestati, la riapertura della Sorbonne e l'allontanamento della polizia dal Quartiere Latino, ma, il giorno seguente, l'ala più estrema del movimento punterà nuovamente all'occupazione della sede universitaria (mentre, il 9, Alain Peyrefitte, ministro dell'Educazione nazionale, ne proroga la riapertura). Il 10 maggio, su ordine del Presidente e del Ministro dell'Interno (ancora Fouchet), si verifica una violenta repressione della rivolta²⁸ e le barricate

²⁴ I *maîtres-assistants* si definivano tali per aver acquisito un *Doctorat du troisième cycle* che si poteva ottenere subito dopo la laurea e implicava la discussione di una tesi elaborata durante diversi anni di ricerca. Tale Dottorato risultava inferiore al *Doctorat d'État*. I depositari del titolo di terzo grado erano ben consapevoli del fatto che «Conformemente alla legge, la gerarchia è stabilita non dalla qualità intellettuale o dall'efficacia dell'insegnamento, ma dai titoli ottenuti all'inizio della carriera», Ivi, pp. 60-61.

²⁵ Si tratta di docenti incaricati dell'insegnamento, categoria intermedia tra il professore titolare e il *maître-assistant*.

²⁶ R. Aron, *La rivoluzione introvabile*, cit., p. 61.

²⁷ A Nanterre, il 25 aprile, gli studenti di estrema sinistra guidati da Cohn-Bendit avevano allontanato il deputato Pierre Juquin da una loro manifestazione dando inizio alle tensioni tra l'M22 e il PCF.

²⁸ Poche settimane dopo uscirà *Le livre noir des journées de Mai* (Paris, Editions du Seuil, 1968) in cui si documenta la violenza dell'aggressione delle Crs che lanciarono sui manifestanti gas lacrimogeni e di CB, lo

vengono smantellate (gli eventi vengono seguiti in diretta su Radio Europe I e Radio Luxembourg): è la notte delle barricate. Il 13 maggio inizia lo sciopero generale contro la violenza di Stato: oltre duecentomila persone manifestano contro de Gaulle e gli studenti occupano pacificamente la Sorbonne. Si apre la *fase sociale* del Maggio che si protrarrà fino al 27 del mese. Il 14 è la volta del coinvolgimento degli operai nel grande Movimento: a Nantes viene occupata la sede di Sud-Aviations e vengono sequestrati il direttore e i dirigenti dell'azienda. Il 15 maggio anche le sedi Renault di Cléon, Flins, Sandouville, Boulogne-Billancourt sono sotto assedio. La notte tra il 15 e il 16 maggio, l'occupazione del Théâtre de l'Odéon, viene seguita da quella delle sedi degli ordini professionali di medici e architetti. Il 18 e il 19 maggio gli scioperanti sono arrivati a più di due milioni, i trasporti e i servizi pubblici sono bloccati e, con loro, l'intera nazione. Il 19 viene sospeso il XXI Festival di Cannes²⁹. Il 21 maggio inizia, all'Assemblea Nazionale, il dibattito parlamentare sulla mozione di sfiducia al governo presentata dal PCF che verrà bocciata il giorno seguente. Lo stesso giorno i manifestanti, insieme a scrittori e artisti politicamente impegnati, occupano la sede della Société des Gens des Lettres che tutela il diritto d'autore dell'Hôtel de Massa, lanciando la parola d'ordine dell'autogestione contro un sistema editoriale accusato di essere uno degli ingranaggi della società dello spettacolo³⁰. Alla data del 22 maggio gli impiegati della radiotelevisione, il personale degli aeroporti e dei traghetti della Manica, gli operai della Citroën, gli insegnanti, i funzionari dei ministeri aderiscono allo sciopero anche se i sindacati (Confédération Générale du Travail, CGT, e Confédération Française Démocratique du Travail, CFDT) si rifiutano di proclamare lo sciopero generale. Il 24 maggio Charles de Gaulle si pronuncia pubblicamente contro la rivolta studentesca. Il 25 inizia lo sciopero dei giornalisti e al numero 127 di rue de Grenelle, presso il Ministero degli Affari Sociali, governo, imprenditori e forze sindacali danno avvio alle negoziazioni: il PCF e la CGT assicurano la sospensione degli scioperi e la pace sociale in cambio di incrementi salariali. Il 27 maggio il braccio destro di de Gaulle, Georges Pompidou, insieme a Georges Ségué (Segretario generale della CGT), legge gli accordi stipulati con le associazioni sindacali, ma le assemblee della Renault bocciano le proposte: ha inizio la *fase politica* della rivolta che si concluderà il 23 giugno. Il 28 maggio nove milioni di operai sono in sciopero. Il Partito Comunista che avrebbe dovuto affiancare quello Socialista in un governo di coalizione, boicotta l'iniziativa con un comizio allo stadio Charléty. De Gaulle, con una chiara manovra strategica, scompare da Parigi per riapparire solo il 30 maggio, dopo essersi recato a Baden-Baden, dal generale Massu, e aver ottenuto l'appoggio delle truppe francesi di stanza in Germania in caso di insurrezione popolare. Lo stesso giorno il Presidente pronuncia un altro discorso alla nazione in cui chiama i cittadini alle elezioni e li mette in guardia contro la minaccia rivoluzionaria. La mossa di de Gaulle si rivela vincente e gli garantisce una nuova consacrazione di massa: in provincia nascono spontaneamente una serie di manifestazioni in suo favore, mentre i cittadini moderati e i gaullisti parigini organizzano cortei lungo gli Champs-Élysées.

stesso gas usato in Vietnam.

²⁹ Un gruppo di registi (tra i quali: Louis Malle, François Truffaut, Claude Lelouch, Roman Polanski, Jean-Luc Godard) chiedono la sospensione delle proiezioni per solidarietà con gli studenti e gli operai in sciopero.

³⁰ R. Aron, *La rivoluzione introvabile*, cit., p. 49n.

Alla fine di maggio inizia una lenta ritirata. Il 5 giugno riaprono gli stabilimenti e le aziende pubbliche, mentre gli operai continuano a resistere, nonostante le repressioni della polizia e, in alcuni casi, di gruppi sporadici di lavoratori che vogliono tornare in servizio. L'11 giugno riaprono le sedi della Citroën e della Peugeot. Il 14 viene evacuato l'Odéon. Il 16 ha termine l'occupazione della Sorbonne. Il 17 tornano in funzione tutti gli stabilimenti Renault. È quindi il turno delle scuole e delle università (solo la Scuola di Belle Arti parigina resisterà fino al 27 giugno).

De Gaulle verrà rieletto alla fine del mese successivo, con il 43% dei voti, ottenendo 293 seggi elettorali, a fronte del crollo dei socialisti, dei comunisti e delle altre minoranze, con 194 seggi complessivi³¹.

³¹ Cfr. per la scansione cronologica: M. Flores, A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 71-77 e R. Aron, *La rivoluzione introvabile*, cit., pp. LVII-LXIX.

3. Le interpretazioni

L'occupazione delle università e delle fabbriche, gli scioperi, i cortei, l'invito generalizzato all'autogestione, gli atti simbolici dei manifestanti del Maggio, non sconvolgono il sistema governativo al quale il Movimento si oppone, ma ne indicano la vulnerabilità. La funzione svolta dalla rivolta è stata quella di aprire una breccia «in un gran muro della nostra società»³², di riattivare «un strate profonde de l'imaginaire politique français»³³.

Contro l'euforia inconsapevole e infelice di cui parla Marcuse, frutto di un'orwelliana sottomissione alle leggi che dominano la società industriale spettacolarizzata degli anni Sessanta, i giovani del '68 propongono modelli alternativi e non individuali che attivano collettività partecipi.

È bene sottolinearlo ancora: i manifestanti del Maggio francese avevano bisogno di sentire la loro voce urlare, necessitavano di un momento di disordine, di disturbo ma non sono stati in grado di sovvertire le logiche sistematiche che denunciavano. Anzi, secondo alcune interpretazioni, i lasciti culturali della rivolta avrebbero addirittura finito per legittimarle.

Christophe Premat, nel suo *Mai 68, les conflits d'interprétations*, propone tre diverse interpretazioni del Maggio francese, mutuandole da altrettanti gruppi di studiosi dell'argomento. Secondo Cornélius Castoriadis, Claude Lefort ed Edgar Morin, con la rivolta studentesca emerge una richiesta di autonomia individuale e collettiva dalle forme molteplici. Luc Ferry, Alain Renaut e Gilles Lipovetskyi denunciano la nascita, a partire dal Movimento, di un individualismo edonista privo di una vera ricerca del collettivo. Raymond Aron connette i due punti di vista, insistendo sulle ambiguità del Movimento.

Secondo Premat, primi tre intellettuali, nel loro *Mai 68, la brèche*, sottolineano quanto segue:

Mai 1968 est une revendication d'autonomie face à un pouvoir de plus en plus détaché de la société et manifeste pleinement les contradictions d'une société bureaucratique caractérisée par une séparation accrue de deux couches sociales, les dirigeants et les exécutants. Les dirigeants désignent les personnes qui prennent des décisions ayant des conséquences pour la vie collective; quant aux exécutants, ils appliquent ces décisions.³⁴

La rivolta si definisce, quindi, non solo in generale antitesi con la politica gaullista, ma in antitesi con tutti i tipi di rapporto di potere e chiama a raccolta i cittadini affinché si assumano la responsabilità del loro presente e del loro avvenire: «Le sens de la société n'est plus l'apanage de collectifs exsangues, c'est à l'individu d'inventer de nouvelles formes de relations sociales»³⁵, scrive Premat facendo eco a quando affermavano i situazionisti a proposito della responsabilità individuale nel perpetrare alcune logiche di alienazione sociale.

³² C. Lefort, *Il disordine nuovo*, cit., p. 37.

³³ Si tratta di quella che Pierre Rosanvallon in *Le modèle politique français* (Paris, éditions du Seuil, 2004) definisce «culture de la généralité», citato in C. Premat, *Mai 68 le conflit des interprétations*, cit., p. 5.

³⁴ Ivi., p. 4.

³⁵ *Ibidem*

Luc Ferry e Alain Renaut hanno invece schematizzato, nel loro *La pensée '68*, otto possibili interpretazioni degli eventi del Maggio basandosi sulle tesi di coloro che hanno letto gli eventi *a posteriori*. Le prime tre tesi guardano all'anno-tournant come ad un semplice epifenomeno sociale, «les autres insistent sur la perception d'une transition inachevée»³⁶. Si può leggere la rivolta come:

1. un complotto di sinistroidi anti-gollisti;
2. una crisi delle università³⁷;
3. un eccesso febbrile della gioventù;
4. una crisi di civilizzazione;
5. un conflitto tra classi di nuovo tipo;
6. un conflitto sociale di tipo tradizionale;
7. una crisi politica;
8. una concatenazione di circostanze particolari.³⁸

Dalla scansione dei fatti delle giornate di Maggio dei paragrafi precedenti si comprende bene quanto la protesta studentesca e operaia fosse diventata, in quei giorni, dilagante. Questa aveva trovato nella città di Parigi il suo focolaio principale ma si era estesa anche alla provincia francese, bloccando un'intera nazione. In tale particolare contesto, i sindacati e le forze politiche di opposizione cercano di accreditarsi all'interno (e per mezzo) della rivolta, ma non ci riescono, come dimostrano le elezioni del 30 giugno. Le sinistre, infatti, non danno prova di compattezza: i primi a dare origine alla rivolta, i membri dell'M22, sono iscritti a partiti di minoranza; i sindacati indicano lo sciopero generale solo il 28 maggio³⁹; la posizione del PCF, infine, si rivela fundamentalmente ambigua: da una parte sembra condannare la rivolta, ma, quando il clima si fa caldo e la stessa si propaga, approfitta della situazione per allargare il suo consenso e per definire il suo ruolo nella struttura politica e sociale inglobando quelle stesse minoranze che aveva definito estremiste⁴⁰. Nonostante questo, afferma ancora Premat, «Les troubles de mai 1968 réactivent en ce sens une strate profonde de l'imaginaire politique français: les problèmes concrets se traduisent directement en une *demande*

³⁶ Ivi, p. 9.

³⁷ A questo proposito, va sottolineato che il sistema dell'istruzione, dopo la rivolta, non subì particolari rivolgimenti. Nel tentativo di modificare le gerarchie ai vertici delle scuole e delle università, la rivolta si limitò a confondere i ruoli, come sottolinea lo stesso Luc Ferry che diventerà Ministro dell'Educazione Nazionale: «Contrairement aux conceptions soixante-huitardes, le maître n'est pas en position de domination, mais de transmission. L'autorité du maître est l'instrument nécessaire pour encourager l'élève à se former et à devenir autonome. Les incantations de 68 ont conduit à vouloir supprimer l'idée d'une transmission et à confondre les rôles dans une espèce d'idéal d'autogestion pédagogique», ivi, pp. 7-8.

³⁸ L. Ferry, A. Renaut, *La pensée 68*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 79-126. Il testo è stato ripreso in P. Bénétou et J. Touchard, *Les interprétations de la crise de mai-juin 1968*, "Revue française de science politique", volume 20, 1970, p. 504.

³⁹ Il movimento sindacale non è in grado di tutelare la massa operaia e parte del fallimento della rivolta o della sua mancata trasformazione in rivoluzione «tient à la faiblesse des corps intermédiaires et à ce qu'une des faiblesses les plus spécifiques est la non syndicalisation de la masse des ouvriers qui laisse le champ libre aux minorités en période de crise», C. Premat, *Mai '68, le conflit des interprétations*, cit., p. 11.

⁴⁰ «Da un lato, il sindacalismo francese resta un sindacalismo di minoranza; dall'altro il sindacato più influente è legato al Partito comunista. (...) Il Partito comunista ha avuto costantemente paura di essere scavalcato sulla sua sinistra; ogni volta ha reagito secondo lo stesso metodo: riprendere il controllo del movimento estendendolo. Non ha voluto uno sciopero generale, ma quando ha visto spuntare i primi scioperi con le occupazioni delle fabbriche, ha proclamato grandi scioperi per soffocare le minoranze attiviste», R. Aron, *La rivoluzione introvabile*, cit., pp. 39-40.

sociale abstraite adressée aux organisations existantes»⁴¹.

Parallelamente a questa domanda astratta ma rimessa in questione dopo l'assopimento generato dal gaullismo, e in concomitanza con questa riattivazione dell'immaginario politico, Castoriadis e Lefort, nelle fila della rivista "Socialisme ou Barbarie" (sulla quale scrivono, nello stesso periodo, anche Jacques Lebel e Paul Virilio, i due capofila dell'occupazione dell'Odéon), sottolineano la valenza generalmente anti-burocratica della rivolta che ha permesso la liberazione della parola e mettono in luce come il Movimento studentesco abbia «modifié l'ordre du jour d'une société qui a pris le temps de s'arrêter»⁴². La società si appropria di un tempo per ripensarsi, cercando di innescare un'auto-trasformazione progressiva.

La riflessione di Luc Ferry e Alain Renaut fa emergere un'altra peculiarità del Movimento studentesco del Maggio. Scrive ancora Premat:

(...) la position de Luc Ferry et d'Alain Renaut est de montrer comment le prétendu humanisme de Mai 68 s'est inversé en un anti-humanisme favorisant l'émergence d'une société de consommation. Pour eux, les idées de 68 se distinguent surtout par l'absence de projet de société viable. Le fait de détruire les références à un ordre social a conduit aux exagérations et aux confusions les plus terribles. Tout se passe comme si à cause de cette libération, *il était possible de tout faire et de tout dire*. Mai 68 est l'illustration d'une certaine forme d'*infantilisme social* privilégiant l'esprit de révolte.⁴³

Si esplicita, quindi, una nuova ragione del fallimento della rivolta che non riesce a trasformare se stessa in una rivoluzione: gli studenti, sprovvisti di un progetto preciso, si trovano in uno stato di effervescenza⁴⁴ che confina con l'oltreumano: credono di poter fare e dire qualsiasi cosa e sembrano seguire l'onda in attesa che un Movimento organizzato o uno sbocco risolutivo (che non arriveranno) li guidino o giustifichino. Di questa forma di "infantilismo sociale che privilegia lo spirito della rivolta" parla anche Aron, mettendo l'accento, come Ferry e Renaut, sulla presa di parola che caratterizzò gli eventi del Maggio:

Uno dei fenomeni che più mi ha colpito è stata la *maratona delle chiacchiere*. Gli studenti parigini hanno parlato, parlato e parlato per quasi cinque settimane. (...) Una studentessa di scienze politiche mi ha confidato che aveva scoperto l'esistenza degli operai. E sia. Hanno quindi parlato e hanno trovato nel farlo una gioia estrema, il che mi suggerisce un'idea confermata da tutte le analisi sociologiche:

A questo punto il discorso si ricollega direttamente alle riflessioni sul tema del rapporto tra individuo e collettività di Marcuse, Vaneigem e Debord:

⁴¹ Ivi, p. 5. Il corsivo è della scrivente.

⁴² M. De Certeau, *La prise de parole*, Paris, éditions Desclée de Brouwer, 1968, citato in C. Premat, *Mai '68, le conflit des interpretations*, cit., p. 6.

⁴³ C. Premat, *Mai '68, le conflit des interpretations*, cit., p. 7. I corsivi sono della scrivente.

⁴⁴ «Ognuno ha vissuto questo periodo con le sue emozioni. A mia conoscenza, durante queste settimane, nessuno è rimasto calmo o lucido. Per quanto mi riguarda le ho vissute negli Stati Uniti nella sofferenza e in Francia nell'indignazione. (...) Non conosco un episodio della storia francese che mi dia allo stesso grado il senso dell'irrazionale (...). Questo paese in preda a un delirio è ancora la Francia?», R. Aron, *La rivoluzione introvabile*: cit., p. 22.

gli studenti francesi, soprattutto a Parigi, costituiscono una folla solitaria. Molti di loro soffrono per la solitudine e l'assenza di vita comunitaria.⁴⁵

Ancora sulla relazione individuo-società, sul concetto di solitudine e sul *détournement* carnevalesco, Maurice Blanchot, nel suo *La comunità inconfessabile*, sottolinea:

Il Maggio 68 ha mostrato che, senza progetto, senza congiura, poteva, nell'imprevisto di un incontro felice, come una festa che sconvolgesse le forme sociali ammesse o sperate, affermarsi (afferinarsi al di là delle forme usuali dell'affermazione) la *comunicazione esplosiva*, l'apertura che permetteva a ciascuno, senza distinzione di classe, di età, di sesso o di cultura, di frequentare il primo venuto, come un essere già amato, precisamente perché gli era il familiare-sconosciuto. "Senza progetto": era questa la caratteristica, insieme angosciante e felice, di una forma di società incomparabile, che non si lasciava comprendere, che non era chiamata a sussistere, a insediarsi, anche solo mediante i molteplici "comitati", in cui si simulavano un ordine-disordine, una imprecisa specializzazione. (...) si trattava di lasciare che si manifestasse, al di fuori di ogni interesse utilitaristico, una possibilità di *essere-insieme* che rendeva a tutti il diritto all'uguaglianza nella fraternità, in virtù della *libertà di parola* che esaltava ciascuno. Ciascuno aveva qualcosa da dire, talora da scrivere (sul muro); cosa dunque? Questo importava poco. Il Dire prevaleva sul detto. (...) attraverso espressioni sociologicamente tipiche, come *mascherata*, cioè duplicazione carnevalesca del loro proprio sconcerto: di un comando che non comandava più a nulla, nemmeno a se stesso. Tutto era accettato. L'impossibilità di riconoscere un nemico, di assumere in proprio una forma particolare di avversità, era questo a vivificare, ma precipitava verso lo scioglimento, che, d'altronde, non aveva bisogno di sciogliere nulla, dal momento che l'evento aveva avuto luogo. L'evento? Era forse questo che aveva avuto luogo?⁴⁶

⁴⁵ Ivi, pp. 28-29.

⁴⁶ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, Milano, Imprime Feltrinelli, 1984, pp. 48-49.

4. I caratteri performativi della rivolta

Dalle parole di Aron con cui termina il paragrafo precedente di questa sezione emergono due caratteri principali della rivolta che è bene approfondire, soprattutto perché riguardano sia le svolte teatrali contemporanee ai fatti del '68, sia quelle degli anni successivi: la connotazione generazionale delle istanze innovative, l'aspirazione alla creazione di comunità fondate su nuove regole sociali, oltre che la *prise de la parole* che caratterizzerà i due grandi eventi notevoli dell'occupazione del Théâtre de l'Odéon e della contestazione della XXII edizione del Festival d'Avignon.

Per affrontare il primo carattere, è necessario tornare alle riflessioni dei situazionisti e di Edgar Morin, collocando l'emergenza della nuova classe/categoria sociale dei giovani nel contesto della società di massa degli anni Sessanta.

La controcultura giovanile della rivolta del 1968 nasce in netta antitesi con la cultura di massa che, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, emerge «secondo le norme della fabbricazione industriale di massa; divulgata mediante tecniche di promozione di massa (...); rivolta ad una *massa* sociale, cioè a un gigantesco agglomerato di individui colto al di qua e al di là delle strutture interne della società»⁴⁷. Risulta evidente come la massificazione culturale vada di pari passo con la massificazione dei consumi di cui lo stesso Marcuse lamentava l'inesorabile avanzare e ne condivideva alcuni caratteri fondamentali: il sincretismo e l'omogeneizzazione. Scrive ancora Morin ne *Lo spirito del tempo*:

La cultura di massa è animata da questo duplice movimento: l'immaginario mima il reale, e il reale assume i colori dell'immaginario. Questa duplice contaminazione del reale e dell'immaginario (...), questo prodigioso e supremo sincretismo, si inscrivono nella ricerca di un massimo di consumi, e danno alla cultura di massa uno dei suoi caratteri fondamentali.⁴⁸

Veicolata dai nuovi media, la cultura di massa produce una varietà tale di informazioni ed immagini da far sì che la massa dei consumatori si spartisca e precisi in classi corrispondenti a tali tipologie informative. Si genera un massificato e omogeneo desiderio di consumo che oltrepassa le barriere generazionali e di genere, riguardando uomini, donne, bambini, adolescenti, anziani. Ma, prosegue Morin,

L'omogeneizzazione delle età tende a fissarsi su una nota dominante: la dominante giovanile. (...) Non soltanto i giovani e gli adulti giovani sono i maggiori consumatori di giornali, settimanali, musica riprodotta e trasmissioni radio (...), ma i temi della cultura di massa (ivi compresa la televisione) sono essi stessi dei temi "giovani".⁴⁹

Il grande strumento della massificazione culturale si plasma proprio sui caratteri della nuova categoria sociale dei giovani, ma sarà proprio quest'ultima a tentare di frenare l'avanzata della massificazione stessa. Ciò che il sistema dominante non poteva

⁴⁷ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, trad. it. di Andrea Miconi, Roma, Maltemi Editore, 2002, p. 14. [Ed. orig.: *L'esprit du temps 2. Nevrose*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 1962]

⁴⁸ Ivi, p. 43.

⁴⁹ Ivi, p. 46.

prevedere, infatti, era l'emersione della controcultura che lo stesso Morin definisce una «cultura adolescenziale» (caratterizzata da quell'infantilismo sociale già rilevato da Ferry e Renaut), uno spazio sospeso «tra un'infanzia che non è ancora finita e una maturità non ancora assunta, tra una pre-socialità (apprendistato, studi) e una socializzazione (lavoro, diritti civili)»⁵⁰.

Se sottratta alla sua cornice psicologica, l'adolescenza «sorge come generazione della civiltà del XX secolo»⁵¹ e si fa portatrice:

- di una percezione conflittuale dei rapporti;
- di una ricerca individuale del rito di passaggio non imposto dall'esterno;
- di una profonda indeterminatezza delle forme comportamentali della personalità sociale non ancora definita;
- di una problematizzazione dei valori fondanti;
- di una sensibilità per le forme paradossali dell'esistente e dei suoi dispositivi di disciplinamento.

«Sono i valori di contestazione a cristallizzarsi nell'adolescenza: disgusto e rifiuto dei tabù, dei rapporti ipocriti e convenzionali – al limite, rifiuto del mondo»⁵². Quelli appena enumerati sono tutti fattori che caratterizzeranno la rivolta studentesca.

I giovani del Maggio '68 si contrappongono agli arcaismi della vita universitaria⁵³ e sociale e ingaggiano la loro lotta al sistema in nome di una riforma delle strutture. La rivolta tenta un atto di rovesciamento dell'autorità e di creazione di spazi propri e separati da una società adulta mistificatrice che vive, in questo periodo, una profonda «crisi di credibilità»⁵⁴. Contro un'autorità priva di legittimità e a favore dell'acquisizione di un rinnovato senso di responsabilità, la gioventù chiede di essere iniziata alla vita sociale, eppure ne rifiuta le strutture portanti e non vuole sostituirsi (almeno nelle intenzioni) ai padri-patriarchi che ne sono a capo o vi appartengono.

Il secondo carattere della rivolta studentesca è anche il suo obiettivo. I giovani universitari, oltre ad avere finalità pratiche (la riforma del Piano Fouchet-Aigrain), aspirano alla creazione di comunità, al superamento dell'isolamento, della separazione, dell'impossibilità di comunicazione tra soggetti, malattia endemica della società dello spettacolo già messa in evidenza da Debord e Vaneigem. Proprio quest'ultimo, nel suo *Traité*, sottolinea: «Non c'è di comunitario che l'illusione di essere insieme. Certo l'impulso e l'avvio per una vita collettiva autentica esistono allo stato latente nel seno stesso dell'illusione – non c'è illusione senza rapporto reale – ma la vera comunità resta da creare»⁵⁵.

La nuova idea di collettività assume su di sé tutti i caratteri precedentemente descritti: è costituita da giovani, è il modello che gli stessi hanno come riferimento contro l'idea di massa informe costituita da individui inconsapevoli e si fa motore delle pratiche di

⁵⁰ Ivi, p. 189.

⁵¹ *Ibidem*

⁵² Ivi, p. 190.

⁵³ «(...) inadeguatezza eccessiva tra la crescente produzione di diplomi e la scarsità degli sbocchi; ma anche eccessivo adattamento delle scienze umane – e in modo particolare della Sociologia – a una società in cui esse divengono strumenti ausiliari del potere», E. Morin, *La comune studentesca*, cit., p. 10.

⁵⁴ «(...) fondata sul segreto, sull'assenza di trasparenza e sulla manipolazione dell'opinione pubblica», P. Ortoleva, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 45.

⁵⁵ R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, cit., p. 42.

socializzazione e fraternizzazione alla base del Movimento studentesco. La creazione di una collettività e la sua spontanea creatività sono due dei principali obiettivi della rivolta giovanile poiché solo in esse sembra aver sede quella vera ridefinizione del vivere sociale e delle sue strutture che è il fine ultimo del Movimento e solo grazie ad esse può originarsi quel rito iniziatico di passaggio e di ingresso in società, ancora contro i padri, gli anziani⁵⁶, che traghetta verso l'età adulta. La collettività diventa la famiglia moderna che i giovani sessantottini sentono di non trovare né nella sfera privata né in quella pubblica, essa è un luogo di appartenenza privo di gerarchie, di logiche di identificazione paterna, di tabù e ha una certa aspirazione, ancora una volta euforica e tipicamente giovanile, alla verità contro i livelli finzionali della «debole comunità, aggregato quasi inorganico, quasi meccanico, che si disfa al primo scossone» di cui parlava Morin definendo la società francese contemporanea.

La connotazione generazionale caratteristica della rivolta studentesca sarà una delle peculiarità dell'innovazione teatrale del decennio successivo. I suoi protagonisti, infatti, vivranno rapporti conflittuali con la generazione dei padri e con le logiche sistematiche, ricercheranno nelle nuove forme del teatro e nella messa in questione dei valori della società contemporanea e dei suoi tabù il loro rito di passaggio. Tale rito di passaggio si concretizzerà nell'elaborazione di percorsi di *apprentissage* politico, esistenziale e artistico contro qualsiasi arcaismo, qualsiasi forma di autorità, di isolamento e di separazione sociale e a favore, invece, della creazione di nuove collettività formate da attori e spettatori e di una ridefinizione del vivere e, parallelamente, del creare che problematizzino il presente e le sue dinamiche di aggregazione.

Gli ensemble che praticano la creazione collettiva tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta sono tutti composti da giovani, ricercano nuove formule di rapporto diretto con il loro pubblico, mettono l'attore e la sua creatività al centro dei procedimenti spettacolari, trovano spesso nella Storia francese passata o recente le tematiche di partenza per i loro spettacoli e si organizzano con modalità anomale rispetto alle forme di organizzazione e produzione diffuse all'interno del sistema teatrale creato dal Ministero. Le forme scelte non prevedono, per statuto, un ruolo dominante, ma la compartecipazione di tutti i componenti e l'orizzontalità delle funzioni e degli apporti creativi.

Allo stesso modo, anche se acquisendo e sviluppando caratteri diametralmente differenti, Michel Vinaver, con le sue opere drammatiche e i suoi impulsi come teorico teatrale e come intellettuale, porterà in scena le vite ordinarie di nuove comunità frammentate, vittime di una Storia che massifica le identità e che, da *Par-dessus bord* (1969) in avanti, verrà letta da un'angolazione laterale, non più attraverso la prospettiva verticale dei suoi protagonisti ma attraverso quella orizzontale e multipla delle corallità che subiscono le ripercussioni della diffusione delle logiche capitalistiche. Questi concetti si riversano nelle strutture drammaturgiche dell'autore dando avvio ad una modalità compositiva che non prevede il dipanarsi di una situazione principale né l'articolazione di un conflitto o di un discorso drammatico lineare, ma la

⁵⁶ «L'universale ascesa dei giovani nelle gerarchie, corrisponde all'universale svalutazione della vecchiaia (...) [che] non può aderire ai valori che si impongono in maniera sempre più crescente, quali l'amore, il gioco, il presente», E. Morin, *Lo spirito del tempo*, cit., p. 190.

giustapposizione delle situazioni vissute da personaggi sospesi e privi di identità che non sono più in grado di ascoltare o comunicare. Quella di Vinaver è una drammaturgia fatta di aneddoti senza sviluppi, vissuti da comunità alla deriva che affrontano l'impossibilità dell'aggregazione, voci senza morale, corpi disillusi senza nome e concretezza, intrappolati in processi storici irreversibili.

Molti dei caratteri performativi della rivolta del 1968, quindi, si rispecchiano, deformandosi e, in alcuni casi, amplificandosi, nelle forme create dal teatro di innovazione dei decenni successivi. Nell'immediato, invece, alcuni dei protagonisti dello spettacolo contemporaneo agiranno parallelamente alla rivolta, occupando il Théâtre de l'Odéon, contestando i "padri" e le forme chiuse del Festival d'Avignon, proponendo nuove istanze creative durante la riunione che produrrà la Déclaration de Villeurbanne. Le prassi di lunga durata originate dalla diffusione dei valori culturali del Movimento e gli eventi teatrali immediati, contemporanei alla rivolta, saranno oggetto dei prossimi capitoli di questo studio, ma, prima di addentrarsi in questa complessa rete, è necessario soffermarsi ancora sui caratteri festivi della ritualità collettiva creata dal Movimento studentesco e operaio.

5. Festa e improvvisazione, fra ritualità collettiva e un nuovo canone teatrale

Durante la seconda metà del XX secolo, la gioventù diventa una categoria sociale, trova una «consistenza sociologica»⁵⁷ su scala mondiale, cerca canali alternativi di personalizzazione e li trova nella collettività creativa del Movimento studentesco.

In questa «gestione autonoma e democratica della collettività»⁵⁸, per scongiurare il pericolo di diventare gli spettatori alienati di cui parlava Debord, i giovani, attraverso la rivolta, si autoproclamano attori, soggetti agenti del vivere sociale.

Les murs parlent. Sourtout, l'on est investi par le rassemblement décontracté de groupes qui se côtoient, se rencontrent, vont et viennent, ne regardent personne, se déplacent suivant les lois inconnues d'un étrange mouvement brownien. (...) Personne n'est vraiment *acteur* et personne n'est seulement *spectateur*: de plain-pied s'instaure une "parlerie" et une "gestuelle" qui oublie les formes plus ou moins établies. Cette foire évoque les places italiennes de l'époque des libertés communales, le forum méditerranéen, la kermesse flamande.⁵⁹

Così Duvignaud, nel 1973, descrive l'occupazione della Sorbonne del '68 in *Fêtes et civilisation*, usando un lessico teatrale e contrapponendo implicitamente al freddo spettacolo della società dei consumi il gioioso movimento collettivo che proprio quella società contesta e che fa della partecipazione il suo carattere dominante. Il sociologo, inoltre, individua qui alcuni caratteri performativi del movimento sessantottino: la spontaneità e il gioco del rovesciamento.

L'adesione alla rivolta ha cause diverse ma è ovunque, più o meno consapevolmente, spontanea. I cortei, le occupazioni, gli scontri nelle strade nascono tutti o quasi senza una precisa premeditazione o una preventiva regia sindacale o di partito. Tra gli obiettivi dei giovani manifestanti c'è proprio l'immediatezza dell'esperienza, *l'ici et maintenant* (che diventerà non a caso il titolo di un film girato proprio nel 1968 da Serge Brad⁶⁰), l'autenticità, «l'esperienza vissuta come una sorta di improvvisazione»⁶¹. Scrive Edgar Morin:

Vi è stata una dimensione di gioco permanente che ha costituito il carattere originale di questa "comune giovanile". (...) il gioco-festa che culmina nella grande sfilata entusiasta verso Parigi, e, più intimamente, gioco-guerriglia, gioco-planetario, nel senso in cui alla fine gli avvenimenti permettono di mimare seriamente (come ogni grande gioco) le barricate della storia francese (...). Questo gioco, certo, è occultato dall'ideologia, ma a un amico si può confidare che "ci si diverte come i pazzi" (...). Questo gioco vero e proprio è reso autentico dai rischi reali, compreso il rischio della morte. E qui la dimensione ludica si converte nel suo contrario, che è l'estrema serietà. Perché è anche

⁵⁷ Ivi, p. 191.

⁵⁸ J.-M. Courday, *La rivolta anticipata*, in E. Morin, C. Lefort, J.-M. Courday, *La comune di Parigi del maggio '68*, cit., p. 94.

⁵⁹ J. Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Geneve, Librairie Weber, 1974, pp. 156-157.

⁶⁰ Il regista intitolò provocatoriamente il film *Ici et maintenant* in un chiaro esempio di riflessione meta-cinematografica tipica di quegli anni: poiché il cinema è un medium che presuppone una forma di fruizione mediata, Brad vuole invitare lo spettatore a vivere il momento della visione come momento partecipativo e auto-riflessivo.

⁶¹ R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, cit., p. 220.

con una totale serietà, cioè con la fede nella loro solidarietà e nella loro azione, che i giovani si sono battuti, hanno voluto dar forma al loro mondo e al mondo.⁶²

Desiderando una società comunitaria gli studenti francesi si oppongono alla gerarchia dei ruoli e propongono un immaginario che, in un paradossale gioco linguistico, viene restituito all'immaginazione. «Ricerca l'intensa comunione degli esseri che compongono un gruppo, significa tentare una "autogestione dell'immaginario"»⁶³, scrive ancora Duvignaud.

Interviene, a questo punto, l'altro carattere performativo della rivolta: il gioco dei rovesciamenti. Nelle cronache del tempo e nelle analisi successive del movimento ricorre più volte un termine chiave: il *détournement*⁶⁴, letteralmente "dirottamento", inteso come rifiuto di qualsiasi categoria precostituita, a favore di una ridefinizione della categoria stessa, attivata in base a nuovi criteri e svincolata dal passato. Le categorie teatrali che il Movimento studentesco, nel suo farsi, tenta di dirottare sono: il tempo, lo spazio, i ruoli. Il tempo del Maggio francese è extra-ordinario come quello della festa o del rituale. L'evento sospende il tempo-merce⁶⁵ della produzione della società di massa, blocca letteralmente un'intera nazione che «a pris le temps de s'arrêter», sostenevano Castoriadis e Lefort, è un tempo immobile che vuole rompere il suo legame con il passato. Lo spazio diventa uno spazio di partecipazione poiché «Non esistono», sottolinea Duvignaud in *Le ombre collettive*, «atti collettivi che non implicano l'organizzazione morfologica di uno spazio»⁶⁶. Il Movimento dirotta i luoghi in cui si propaga: alla Sorbonne i muri parlano, la Borsa o i Ministeri diventano spazi simbolici, le strade, le barricate diventano il suolo condiviso da studenti, operai e società civile in cui si creano nuovi agglomerati sociali, il Quartiere Latino è «il luogo d'incontro e di partenza dei cortei che ormai ogni giorno attraversano Parigi; è una zona franca, almeno per ora, protetta da barricate che si formano e riformano notte dopo notte»⁶⁷.

È il caso di ricordare, in questa sede, che Duvignaud con *Le ombre collettive* è protagonista di prima grandezza della storiografia teatrale successiva che, col suo tramite, individua nelle espressioni festive criteri di analisi storiografica.

Le ombre collettive viene pubblicato in una prima versione nel 1965 con il titolo *Sociologie du théâtre: essais sur les ombres collectives*, e, in un'edizione ampliata, nel 1973, con il titolo invertito *Les ombres collectives: sociologie du théâtre*. Claudio Meldolesi, nel suo *Ai confini del teatro e della sociologia*, testo pubblicato sul primo numero della rivista "Teatro e Storia", restituisce un'istantanea dell'opera, definendola

⁶² E. Morin, *La comune studentesca*, cit., pp. 17-18.

⁶³ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, trad. it. di M. T. Consoli, Roma, Officina Edizioni, 1974, p. 586. [Ed. orig.: *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1965]

⁶⁴ Si riportano, di seguito, due definizioni di *détournement*: «(...) il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto che è divenuta citazione (...) è il linguaggio fluido dell'antideologia (...) non ha fondato la propria causa su nulla di esterno alla propria verità come critica presente», in G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 153. «(...) una rimessa in gioco globale (...) il gesto con il quale l'unità ludica si impadronisce degli individui e delle cose congelati in un ordine di parcelle gerarchizzate», R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, cit., p. 303.

⁶⁵ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 125.

⁶⁶ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, cit., p. 17.

⁶⁷ M. Flores, A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, cit., p. 73.

(...) una falsa storia del teatro che si basa, in realtà, sulle aree tematiche ritenute da Gurvich tipiche della sociologia dello spettacolo: l'area tematica variabile del pubblico teatrale, quella delle mutevolissime relazioni fra rappresentazione teatrale e quadro sociale, quella degli attori in quanto gruppo, in quanto compagnia e in quanto professione, quella del contenuto *sociale* dei testi (...), quella delle "funzioni sociali del teatro nei differenti tipi di strutture sociali globali" e quella delle variazioni nel tempo di tali funzioni".⁶⁸

Una falsa storia del teatro, dunque, filtrata attraverso le maschere analitiche fornite dalla giovane sociologia che, pur nei suoi limiti, nota Meldolesi, dota lo storiografo teatrale contemporaneo di strumenti di indagine inediti utili alla lettura dei fenomeni teatrali del passato e del presente, primi tra tutti gli episodi della festa rinascimentale. Leggiamo, a tale proposito, Fabrizio Cruciani che nel 1972 pubblica su "Biblioteca Teatrale" *Il teatro e la festa*⁶⁹:

Il concetto di festa, come sistema complesso di forme espressive autonome trova riscontro in alcune realtà altrimenti contraddittorie (e offre alcune indicazioni metodologiche). (...) Metodologicamente, considerare la festa come insieme di forme espressive autonome, presenti nel loro apogeo, consente di utilizzare più decisamente le condizioni specifiche delle singole forme espressive (...) Ciò che qualifica e unifica le varie forme espressive nella festa è il loro porsi come celebrazione.⁷⁰

Analizzando le forme rinascimentali di espressione spettacolare, lo storico concepisce la festa come una «unità formalizzante del teatro rinascimentale, sistema plurimo di forme espressive autonome, specchio della società che propone se stessa nella propria dimensione ideale, assolutizzandosi»⁷¹. L'evento festivo rinascimentale, analizzato nelle sue declinazioni temporali e spaziali e nel suo radicamento nella società contemporanea – tutti criteri metodologici ereditati dalla lettura de *Le ombre collettive* – diventa metonimia delle forme spettacolari del tempo e specchio del contesto nel quale lo stesso si radica.

Torniamo, ora, alle caratteristiche festive della rivolta del 1968 individuate da Duvignaud. In un tempo straordinario e in uno spazio riqualificato, le gerarchie si annullano nell'ottica della fraternizzazione, di una ridefinizione delle logiche e delle strategie di comunicazione tra individui. «L'immaginario mima il reale e il reale assume i colori dell'immaginario», diceva Morin sottolineando come il rovesciamento del Maggio abbia fatto della rivolta una quasi-rivoluzione⁷². Essa incarna tutte le rivoluzioni sognate, sfida l'ordine costituito, è ricca, folle e geniale, è un'esplosione utopica e ucronica che ha l'obiettivo di far comunicare senza mediazioni tutti gli individui in nome della fraternità, della solidarietà e della generosità, al fine di superare

⁶⁸ C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in "Teatro e Storia", n. 1, ottobre 1986, pp. 95-96.

⁶⁹ L'articolo verrà ripubblicato, con annesso un secondo paragrafo ripreso da un altro articolo del 1985 dei "Quaderni di teatro", in F. Cruciani, D. Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

⁷⁰ Ivi, pp. 37-39.

⁷¹ Ivi, p. 44.

⁷² E. Morin, *La comune studentesca*, in E. Morin, C. Lefort, J.-M. Courday, *La comune di Parigi del maggio '68*, cit., p. 29.

le fratture create in nome della produzione della società di massa. La rivolta sfida, irriverente, le istituzioni che vivono la loro crisi di credibilità nella Francia degli anni Sessanta e si fa beffa del potere costituito. Nel suo carattere utopico e nel suo rifiuto del compromesso essa si rivela, comunque, esemplare, al punto da essere assimilata alla Rivoluzione francese e a quella che Marx definisce una rivoluzione classica: «Marx diceva della rivoluzione francese che era classica, cioè presentava in forma chiara e compiuta i tratti distintivi sui quali si sarebbero modellate in seguito tutte le rivoluzioni borghesi. La comune studentesca di Parigi costituirà forse un modello classico per le future mutazioni d'Occidente»⁷³.

Prefigurando una rivoluzione dal basso, anche Vaneigem parla della necessaria ridefinizione dei ruoli sociali, menzionando alcune delle caratteristiche che Morin attribuiva alla cultura adolescenziale.

Senza presumere di ipotecare ciò che sarà un'organizzazione di rapporti umani aperta senza riserve alla passione del gioco, ci si può aspettare che essa presenti le caratteristiche seguenti:

- rifiuto del capo e di ogni gerarchia;
- rifiuto del sacrificio;
- rifiuto del ruolo;
- libertà di realizzazione autentica;
- trasparenza dei rapporti sociali.⁷⁴

Può apparire riduttivo sottolineare il carattere ludico di una rivolta sedata dalle forze di polizia che trova nella violenza uno dei suoi caratteri costitutivi, ma del Maggio si vogliono qui mettere in evidenza gli aspetti spontaneistici, il suo farsi *vague* coinvolgente, luogo di socializzazione, grande movimento festivo che fuoriesce dai confini prestabiliti, che inventa nuove regole proprie e che si fa espressione di massime potenzialità creative, oltre allo specchio deformante del vivere sociale. Sottolinea Morin: «Da sempre è noto che la società può ribellarsi, vivere giorni, settimane intere, di lucida ebbrezza e di creazione intensa. Il vecchio Michelet scriveva, a proposito della Rivoluzione francese: “Quel giorno, tutto era possibile... l'avvenire fu presente... abolito il tempo, un lampo di eternità”»⁷⁵.

Proprio contro l'esaltazione del carattere festivo della rivolta studentesca, Raymond Aron, in una sorta di rimando di rovesciamenti, parla, non senza ragione, del Maggio 1968 come di uno psicodramma: «Dal 1789 i francesi esaltano sempre retrospettivamente le loro rivoluzioni, immense feste durante le quali essi vivono tutto ciò di cui sono privati nei periodi normali (...). Una siffatta rivoluzione (...) rappresenta la negazione utopica della realtà». Fino a questo punto, se escludiamo la sfumatura sarcastica con cui usa il verbo “esaltare”, Aron sembra concordare con Duvignaud: parla di festa, privazione, negazione utopica del reale. Ma, poco più avanti, chiarisce la sua opinione e accusa gli studenti di strumentalizzare la rivolta: «Gli studenti, per esempio, divengono loro stessi esaminatori. Nessuno ci crede davvero ma

⁷³ Ivi, p. 30.

⁷⁴ R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, cit., p. 296.

⁷⁵ E. Morin, *Una rivoluzione senza volto*, cit., p. 104.

il progetto elimina un sistema che li traumatizza, quello di un esame da parte di una personalità anonima che emette giudizi categorici e impenetrabili»⁷⁶. Aron riconosce le cause del malessere nel Piano Fouchet della riforma universitaria e auspica una controriforma che corregga gli errori commessi dal ministro, ma, espone polemico:

(...) il carnevale non ha niente a che vedere con la costruzione di una società nuova, con un ordine nuovo, anche nell'Università.

*Psicodramma*⁷⁷. Io non sostengo senza sfumature quest'espressione. In ogni caso, durante questo periodo, noi tutti abbiamo recitato una parte.⁷⁸

In realtà, mette in luce Aron, non accettando il ruolo conferito loro dalla società francese contemporanea, i giovani del Movimento studentesco non hanno fatto altro che costruire nuove gerarchie, mimare una rivoluzione con una rivolta, esprimere la propria critica nei confronti di uno spettacolo sociale, mettendone in scena un altro e, implicitamente, legittimandolo.

Al di là dei diversi punti di vista appena esposti, è interessante sottolineare come, tanto nell'analisi appassionata di Duvignaud, quanto in quella più sottilmente critica di Aron, il lessico usato per definire la rivolta del 1968 sia performativo: al fine di ridefinire i ruoli sociali della collettività, il Movimento pratica un *ribaltamento carnevalesco* delle categorie del tempo e dello spazio e inventa nuovi linguaggi espressivi.

Il '68 è leggibile con criteri performativi, cioè è di per sé, anche se non soprattutto, performance collettiva, festa, cerimonia sociale. Definendo gli elementi di continuità tra le cerimonie sociali e le cerimonie drammatiche che sanciscono e rappresentano la vita delle collettività, ancora Duvignaud rileva: «(...) si tratta di preparare e di giustificare una azione che si deve assolutamente incominciare per completare l'opera che la società deve realizzare (...). Tutte le società umane possono trovarsi in questa situazione che implica tanto quanto le cerimonie mitiche una teatralizzazione molto accurata»⁷⁹. Questi momenti di celebrazione sociale, quindi, si manifestano come propedeutici, preparatori ad un mutamento che verrà, ad una modifica di quelle strutture sociali di cui si palesano, nei momenti di crisi, i caratteri inattuali. La cerimonia sociale, ancora secondo Duvignaud, si configura, quindi, come uno slancio verso il futuro che, nel suo tendervi, manifesta caratteri teatrali che esaltano e confermano la coesione di un determinato gruppo.

A questo punto è necessario distinguere due diversi livelli di influenza del Movimento-cerimonia sociale sul teatro dei decenni successivi. Un primo livello riguarda i caratteri performativi della rivolta volti alla modifica di quelle strutture inattuali di cui parlava Duvignaud; un secondo livello concerne, invece, i rapporti tra i profondi lasciti culturali del movimento sessantottesco e il teatro.

Per quanto riguarda il primo punto, si sintetizzano, di seguito, alcune delle caratteristiche esposte nelle pagine precedenti che vanno qui riprese per creare una

⁷⁶ R. Aron, *La rivoluzione introvabile*, cit., p. 29.

⁷⁷ Terapia sociale di gruppo ideata da Jacob Levi Moreno in cui ogni soggetto aspira alla propria liberazione sviluppando la propria spontaneità.

⁷⁸ Ivi, p. 30.

⁷⁹ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, cit., p. 13.

conclusione-ponte per i capitoli che seguiranno.

Duvignaud, a proposito del 1968, ha parlato di festa, di *vague* coinvolgente, di luogo ideale di socializzazione che travalica i confini predeterminati; Raymond Aron ha parlato, invece, di psicodramma collettivo, di carnevale “inconcludente”. La rivolta del Movimento studentesco è perlopiù portata avanti da giovani che dichiarano il loro obiettivo di diventare attori del vivere sociale. Al freddo spettacolo della società dei consumi, la nuova categoria sociale che si proclama collettiva si contrappone come gioiosa e festosa, portatrice di una spontaneità non calcolatrice, una modalità espressiva diretta e immediata, non artificiosa e affettata, che si conferma nell'assenza di precise regie politiche o sindacali, quindi di una definita premeditazione degli eventi. L'esperienza della rivolta viene vissuta come un'improvvisazione, un grande gioco, nelle intenzioni, permanente, secondo la definizione di Edgar Morin. Il gioco del rovesciamento carnevalesco, il *détournement*, costituisce un'ulteriore peculiarità performativa della rivolta: il tempo del Maggio è un tempo extra-ordinario, lo spazio (gli spazi, della città e delle istituzioni) viene riqualificato, divenendo spazio di proiezione e di partecipazione in cui vengono annullate le gerarchie e rifiutati vecchi ruoli (nella sfera pubblica e in quella privata) in favore di una nuova auspicata trasparenza dei rapporti sociali e di una ridefinizione delle strategie comunicative. È in questi caratteri molteplici che il movimento rivela la sua sostanza di cerimonia sociale, esplicitazione di una necessità di mutamento che si esprime attraverso la messa in questione del mondo e l'affermazione di un dinamismo sociale volto alla modifica delle sue strutture portanti e alla creazione di nuove configurazioni.

L'occupazione del Théâtre de l'Odéon, la contestazione della XXII edizione del Festival d'Avignon, la Déclaration de Villurbanne saranno tutti eventi teatrali chiave dell'anno-tournant e tutti si articoleranno come tentativi di sovvertimento, operati da giovani esponenti del teatro e della cultura contemporanei, dei luoghi del teatro istituzionale che verranno trasformati in tribune, nelle sedi di un attacco ai fondamenti dell'arte e, implicitamente, del vivere sociale. Non mancano, in queste forme di contestazione, derive eccessive e giovanilistiche, oltre che prive di un'effettiva progettualità che produca effetti di lunga durata, ma, anche in questa peculiarità, cioè nell'immediatezza di un gesto effimero, si possono rintracciare le caratteristiche performative della festa del 1968. Non a caso Jean-Louis Barrault, riconoscendo i presupposti e le potenzialità dell'occupazione dell'Odéon, saluterà Julian Beck, appena giunto per dimostrare il suo sostegno, con l'espressione: «What a wonderful happening, Julian!». Eppure, insegna Duvignaud, nella società, come nel teatro, proprio questi gesti effimeri sottintendono una necessità di mutamento, la rilevano e la rivelano, forse maldestramente, impostandone un'evoluzione possibile, un cambiamento.

A proposito, invece, del secondo punto citato, riguardante i lasciti culturali del movimento sessantottesco che verranno ripresi dalle prassi dell'innovazione teatrale dei decenni successivi, è necessario sottolineare un primo, fondamentale, carattere notevole: la connotazione generazionale. Anche se non sempre effettiva – alcuni membri del teatro di innovazione sono più anziani di altri e non tutti si sono formati nel contesto del teatro giovanile e universitario – essa si esplicita in una percezione conflittuale dei rapporti, in una ricerca del teatro e in un teatro di ricerca intesi come riti di passaggio, in una generalizzata messa in discussione dei valori dominanti e dei

tabù imposti dalle vecchie strutture nelle quali il nuovo teatro non si riconosce. Parallelamente a questo carattere, se ne può sottolineare un secondo, già citato nei paragrafi precedenti di questo studio: l'aspirazione alla creazione di nuove comunità, non solo sociali, in questo caso, ma teatrali. Si tratta di una reazione all'alienazione e all'isolamento del vivere sociale – peculiarità delle principali professionalità del teatro il regista, l'autore – che produce, in alcuni casi, l'aspirazione alla creazione di nuove collettività teatrali che incentivino la creatività dei singoli individui che vi appartengono o, in altri casi, la presentazione e messa in scena della frammentazione sociale che emerge come oggetto criticabile. Nel tentativo, spesso riuscito, del teatro degli anni Settanta, di creazione di nuove collettività vengono coinvolti, certamente, gli artisti, ma anche gli spettatori, attraverso l'elaborazione di nuove modalità e prassi di presentazione spettacolare in cui i secondi possano sentirsi parte integrante di un processo *in fieri*, o possano rispecchiarsi nelle trasposizioni della vita quotidiana rappresentate. La riproposizione teatralizzata dei grandi eventi della Storia, come la messa in scena di piccole storie individuali sono due degli strumenti principali attraverso cui il teatro di innovazione ricerca, nelle forme dello spettacolo, modalità nuove di relazionalità tra la scena, la platea e il reale. La diffusione, su scala nazionale, dell'animazione teatrale è un altro degli elementi che confermano l'aspirazione alla creazione di nuove comunità composte da attori e spettatori sociali. L'acquisizione e la riproposizione in chiave contemporanea delle forme popolari del teatro come la Commedia dell'arte, il teatro della foire, la clownerie, denotano una ricerca dei fondamenti di un sapere teatrale funzionale ad accorciare le distanze tra la scena e la platea.

La rivolta culturale del 1968, in sintesi, come tutti i più grandi eventi storici, rifonda, sul lungo periodo, il rapporto che il teatro intrattiene con la realtà.

Gli eventi teatrali paralleli all'anno-tournant trovano slancio nella grande onda coinvolgente della festa-cerimonia sociale del Movimento e, pur non producendo risultati nell'immediato, constatano la necessità di un mutamento. Le forme dello spettacolo elaborate nel decennio successivo, invece, riescono a trasformare i valori culturali emersi durante la rivolta in obiettivi – la creazione di nuove comunità, l'acquisizione di strumenti di azione sociale, l'orizzontalità dei rapporti e della comunicazione tra gli individui – e prassi di lunga durata – l'elaborazione delle diverse metodologie della creazione collettiva, la nascita di nuove modalità di organizzazione teatrale, la messa in scena di eventi storici e la loro rilettura in chiave originale e indipendente dalla storiografia ufficiale, l'attenzione costante ai meccanismi di formazione teatrale e, nel caso dell'animazione, culturale e sociale, un rinnovato interesse per i meccanismi del vivere quotidiano e la loro riproposizione in scena.

Nei seguenti capitoli di questo studio verranno inquadrati e interpretati i caratteri degli eventi immediati che toccano il teatro del 1968 e mettono in luce una necessità di rigenerazione, per poi passare alle prassi di lunga durata che hanno caratterizzato gli anni Settanta e Ottanta e che sono state il prodotto originale di una rilettura e di un'attualizzazione dei valori culturali della rivolta.

II. II 1968 teatrale

*«(...) les révolutions (...) sont elle-mêmes,
en tant que crises sociales, des théâtralisations de l'histoire»*

*(Jean Duvignaud, *Spectacle et société*)*

Gli eventi teatrali che caratterizzano il Maggio e i mesi successivi del 1968 affermano, amplificano e, in certi casi, enfatizzano le premesse e le acquisizioni del Movimento studentesco e operaio: la lotta alla società di massa, la spontaneità, l'immediatezza, il *détournement* degli spazi, dei tempi, dei ruoli sociali, la rivolta contro le forme di autorità, il tentativo di annullamento delle strutture gerarchiche. Come si sottolineava nella conclusione del capitolo precedente, tra la performance collettiva che ha caratterizzato il movimento del Sessantotto e la performatività teatrale che seguirà nell'immediato esiste una transività di valori e di pratiche che si rivelerà fondativa.

In questo quadro di rivolta generalizzata, si possono individuare tre eventi centrali che, nel 1968, sconvolgono alcune sedi istituzionali del teatro francese e che saranno oggetto di questo capitolo: l'occupazione dell'Odéon, la contestazione al Festival d'Avignon, la stesura della Déclaration de Villeurbanne.

Un quarto paragrafo, infine, verrà dedicato al *théâtre de la jeunesse* che trova nella politica della decentralizzazione il suo contesto d'origine, prende slancio dalle spinte del Sessantotto e si sviluppa nei decenni successivi.

«Les causes de l'“explosion”, de la “révolution”, du “mouvement” de 1968 (chacun choisira le terme qui lui convient), sont bien antérieures au mois de mai»¹, ma si cercherà di esplorarle a partire dai loro effetti, dai problemi che originano e dalle soluzioni elaborate per risolverli sulla breve e sulla lunga durata.

1. L'occupazione dell'Odéon

1.1 Il luogo, i protagonisti

«Le tournant du théâtre en mai 1968 est donc, d'abord, d'ordre pratique. Il n'est pas le résultat de la volonté première des professionnels du théâtre mais d'un mouvement plus vaste qui, partant du monde étudiant et lycéen, a gagné ces semaines-là la société française»², Émile Copfermann, sottolineando quanto la svolta del teatro francese del Sessantotto sia diretta emanazione degli eventi culturali e sociali del periodo, evidenzia la matrice extra-scenica dei mutamenti teatrali.

Dopo lo sciopero generale del 13 maggio, durante la notte tra il 15 e il 16, un gruppo di manifestanti, guidato da Jean-Jacques Label e di Paul Virilio, occupa il Théâtre de l'Odéon.

Pour ouvrir dans Paris une tribune où il sera possible de réfléchir sur une nouvelle lutte de classes, menée non plus contre le capitalisme mais contre la technocratie, il faut investir un autre lieu public avant que la tradition ouvriériste ne reprenne en main la totalité du mouvement de Mai. (...) Divers bâtiments nationaux à forte charge symbolique, comme l'ORTF ou la Comédie Française sont envisagés, mais c'est le Théâtre de France qui va faire l'unanimité.³

¹ É. Copfermann, *L'avant-Mai: un crise rampante*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 11.

² Ivi, p. 13.

³ M.-A. Rauch, *La prise de l'Odéon*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 69.

I capofila dell'occupazione non hanno un progetto definito. Il 14 maggio convocano, presso il Censier della Sorbonne, un gruppo di artisti e attori (sindacalizzati) per stabilire le condizioni e i dettagli dell'operazione, ma gli attori stessi sono i primi a dichiararsi contrari all'iniziativa «exigent qu'on respect leur outil de travail et qu'on les laisse décider de leur mode de revendication»⁴. Il comitato d'azione decide, quindi, di coinvolgere direttamente il Movimento operaio e studentesco dando comunicazione alla Sorbonne, a Nanterre, alla Scuola di Belle Arti dell'occupazione imminente. «Le mot d'ordre est donné: "Tous à l'Odéon"»⁵.

L'Odéon è un obiettivo accessibile, è all'interno del Quartiere Latino e vicino alla Sorbonne e Jean-Louis Barrault⁶, direttore del teatro, ha già dimostrato una certa apertura nei confronti del movimento non impedendo l'happening organizzato per boicottare una serata dedicata alle avanguardie della poesia americana, il 20 febbraio dello stesso anno, proprio sulla scena del teatro. Ci si vuole appropriare di un Teatro Nazionale e l'Odéon è il più giovane teatro nazionale di Parigi (riconosciuto tale nel 1959), lo si vuole far assurgere a simbolo, come era successo con le accademie, con i Ministeri, con le sedi degli ordini professionali. Diceva Debord a proposito dell'appropriazione e della riqualificazione dei luoghi della società dello spettacolo:

(...) gli individui e le comunità devono costruire i luoghi e gli avvenimenti corrispondenti all'appropriazione, non solo del loro lavoro, ma della loro storia totale. In questo spazio mobile del gioco, e delle variazioni delle regole del gioco liberamente scelte, l'autonomia del luogo può ritrovarsi, senza reintrodurre un attaccamento esclusivo al suolo, e restituire in tal modo la realtà del viaggio e della vita intesa come un viaggio (...).⁷

Il movimento vuole negare il senso stesso del luogo in cui si installa, renderlo accessibile a chiunque, modificarne l'identità: non più teatro, avamposto di una cultura borghese fruita da un pubblico borghese, ma tribuna, luogo di condivisione e dialogo tra persone diverse. Sottolinea ancora Debord, contro la cultura spettacolare e i suoi luoghi: «Nel linguaggio della contraddizione», tipico della società dello spettacolo e della cultura che se ne fa manifesto, «la critica della cultura si presenta unificata»⁸. Alla cultura che divide della società si contrappone, quindi, una cultura unificatrice che fa anche dell'appropriazione dei luoghi un atto di critica condivisa.

Vediamo i profili dei protagonisti dell'episodio. Paul Virilio è un urbanista, esponente

⁴ Ivi, p. 70.

⁵ Ivi, p. 71.

⁶ Sulla complessità della figura di Barrault, i suoi inizi presso l'Atelier di Dullin, la sua stagione da mimo allievo di Decroux, la sua ricerca di un *théâtre total* che integri la parola dei classici e dei contemporanei, e su tutta la sua carriera artistica, oltre ai suoi scritti (*Je suis homme de theatre*, Paris, Éditions. du Conquistador, 1955; *Nouvelles réflexions sur le theatre*, Paris, Flammarion, 1959; *Le phénomène théâtral*, Oxford, The Clarendon press, 1961; *Mise en scene de Phedre de Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; *Souvenirs pour demain*, Paris, Éditions du Seuil, 1972), si consigliano, tra le pubblicazioni più recenti: G. Poli, *Scena francese del secondo Novecento I*, Genova, Il melangolo, 2007; N. Giret, *Jean-Louis Barrault. Une vie pour le théâtre*, Paris, Gallimard, 2010; F. R. Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010; A. Artaud, *Vivere e superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault, 1935-1945*, (a cura di Enrico Badellino), Milano, Archinto, 2011.

⁷ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 138.

⁸ Ivi, p. 154.

del movimento *Architecture oblique* (che nega la verticalità come asse dell'elevazione e l'orizzontalità come piano, riqualificando il valore dell'asse obliquo e del piano inclinato), è vicino al mondo del teatro, anche per un legame familiare con Eugène Ionesco e frequenta il Centre américain di Parigi animato da Lebel.

Jacques Label (figlio di Robert Label, critico d'arte che ha abitato a New York, insieme a Georges Duthuit e André Breton, dal 1940 al 1944) è esponente della corrente anarchica e della contro-cultura, è il capofila dell'happening francese, ha diretto il Festival *Libre Expression* al Centre américain fino al 1967 e ha riunito in questa sede artisti visivi, cineasti, attori indipendenti, tra i quali i membri del Living Theatre⁹. Nel suo libro *Le happening*, edito nel 1966, Lebel cita Marcuse, Debord, Merleau-Ponty e Freud, ancorando il suo discorso sulla nuova forma performativa a quelle stesse teorie sociologiche e filosofiche che avrebbero ispirato il Movimento studentesco. L'artista definisce l'happening come un «combat sur le fond», un attacco alle fondamenta dell'arte e delle sue leggi, per la libertà delle attività di creazione, per la fine dello sfruttamento intellettuale degli artisti e delle loro idee, per l'abolizione della «police culturelle effectuée lucrativement par des chiens de garde», i critici, che si arrogano il diritto di ammettere o rigettare forme artistiche. Per, infine, «le dépassement de l'aberrante relation de sujet à objet (regardeur/regardé, exploiteur/exploité, spectateur/acteur; colonialiste/colonisé, aliéniste/aliéné, légalisme/illégalisme, etc.), séparation frontalière qui a jusqu'ici dominé et conditionné l'art moderne»¹⁰.

L'arte, come la rivolta studentesca, come la generale rifondazione delle gerarchie sociali, si basa, ancora una volta, sull'unificazione degli individui contrapposta alla suddivisione della società di massa in categorie di compratori.

Virilio, che vuole rifondare le gerarchie delle dimensioni architettoniche, e Lebel, che vuole riunire in uno spazio-tempo condiviso i soggetti e gli oggetti, i produttori e i fruitori dell'arte, contro qualsiasi forma di mediazione, militano, fino al 1967, nelle fila del movimento/rivista “Socialisme ou Barbarie”¹¹ i cui fondatori sono proprio quel Castoradis e quel Lefort interpreti della rivolta studentesca citati nel capitolo precedente.

Terzo protagonista della breccia, l'amico che non ha impedito l'happening di protesta, il nemico che rappresenta l'istituzione da dirottare, è il direttore dell'Odéon, Jean-Louis

⁹ Come si vedrà meglio in seguito, la compagnia era già stata ospite, nel luglio del 1966, del Théâtre des Nations con *The Brig* e *Mysteries*, del Festival de Cassis con l'anteprima di una nuova versione di *Frankenstein*, e, nel novembre 1967, di Sigma III a Caen, con *Antigone*. Per approfondire il lavoro della compagnia e l'influenza esercitata sul nuovo teatro italiano, si rimanda a: C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina: l'arte, l'anarchia, il Living theatre*, Milano, Elèuthera, 1995; M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947 – 1970*, Milano, Bompiani, 2000; A. M. Monteverdi, *Frankenstein del Living Theatre*, Pisa, BFS, 2002; M. De Marinis, *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Roma, Laterza, 2004; C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

¹⁰ J.-J. Lebel, *Le happening*, Paris, Danoël - Les Lettres Nouvelles, 1966, pp. 14-15.

¹¹ La rivista è esistita dal 1946 al 1967 e il fondamento della sua filosofia politica prevedeva una critica radicale al regime sovietico in rottura con le tesi trozkiste del Partito Comunista Internazionale, oltre ad una critica del capitalismo burocratico. Nonostante il gruppo stesso si sia sciolto prima del Maggio, le sue idee sulla rivendicazione di un'autonomia individuale e sociale hanno plasmato un'intera generazione. Per approfondire l'argomento, si consiglia la lettura di C. Premat, *A la recherche de l'autonomie: le groupe 'Socialisme et Barbarie' et Mai 68*, in “Sens Public”, 16 février 2009.

<http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_Heritages_de_Mai_68_CPremat1.pdf>

Barrault. Nominato dal ministro André Malraux¹², nel 1959, Barrault, in occasione dell'apertura della sua prima stagione, aveva messo in scena *Tête d'or* di Claudel, che, sottolinea Émile Copfermann, «ce n'est pas seulement Claudel, pas seulement Barrault: c'est Malraux, chantre de de Gaulle parlant par la bouche de Barrault-Claudel»¹³. Émile Copfermann mette in luce che, portando sul palcoscenico dell'Odéon un testo di Claudel, uno degli autori più amati e studiati da Barrault, il regista si pone in perfetta continuità con la missione culturale che il Ministero vuole affidare ai teatri nazionali. Due anni prima della rivolta, nel 1966, lo stesso direttore aveva ospitato e prodotto all'Odéon la prima nazionale dei *Paravents* di Genet per la regia di Roger Blin¹⁴, pièce sulla guerra in Algeria. Lo spettacolo, dopo varie repliche, era stato violentemente contestato dalla cittadinanza, al punto da richiedere l'intervento dello stesso Malraux che, in un discorso pubblico, si era pronunciato in favore dell'autore e della libera

¹² Nel 1959 la politica culturale francese subisce una svolta: André Malraux crea il primo vero e proprio Ministero degli Affari Culturali e una Direzione del Teatro, della Musica, dell'Azione culturale (nel 1961) che affiderà a Joseph Biasini. Sotto la direzione di Malraux nascono due nuove categorie istituzionalizzate e regolamentate con sovvenzioni statali: le Troupe permanente e le Maison de la culture. L'obiettivo è ambizioso: «rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français (...) et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent» (Decreto Ministeriale del 24 luglio 1959). Acquisiscono lo statuto di Troupe permanente: nel 1959, il Théâtre de la Cité, a Villeurbanne, diretto, dal 1953, da Roger Planchon e Robert Gilbert, che nel 1963 diventerà Centre Dramatique; nel 1960, il Théâtre de Bourgogne a Parnand-Vergelesses, diretto da Jacques Fornier; il Théâtre de Campagne a Reims diretto da André Miral; la compagnia La Guilde a Parigi, diretta da Guy Rétoré (che, nel 1966 diventerà Centre Dramatique National e, nel 1971 Théâtre National); la Comédie des Alpes, a Grenoble, diretta (dopo quindici anni di direzione di Jean Dasté) da René Lesage e Bernard Floriet; nel 1962 la compagnia itinerante Tréteaux de France sotto la direzione di Jean Danet (la compagnia ha sede a Parigi, ma, essendo itinerante, nel 1971, acquisirà lo statuto di Centre Dramatique national con il compito speciale di fare tournée solo in quelle sedi di provincia sprovviste di un teatro); nel 1963, in Bassa Normandia, a Hérouville-Saint-Clair, la Compagnie du Théâtre de Caen Jo Théhard, a Caen, e il Théâtre Populaire des Flanders, a Lille, diretto da Cyrill Robichez (che diventerà Centre Dramatique National nel 1975 per poi scomparire nel 1985); nel 1966 il Centre Théâtral du Limousin, a Limoges, diretto da Georges-Henri Régnier e Jean-Pierre Laruy (che diventerà nel 1972 Centre Dramatique National); nel 1967 il Théâtre du Cothurne, a Lyon, diretto da Marcel Marechal. Lo stesso anno della sua elezione Malraux metterà alla direzione dell'Odéon Jean-Louis Barrault. Nel 1963 verranno istituite le DRAC (Diréctions Régionales des Affaires Culturelles) che sopravvivranno fino al 1977. Ad esse verrà affidato il compito di vigilare sull'effettiva messa in pratica da parte delle Maison, delle Troupe e dei Centre Dramatique dei programmi di azione culturale ministeriali. Le strutture e i registi che le animano assumeranno il ruolo di depositari e garanti dell'azione culturale statale, costretti, nella maggior parte dei casi, a sacrificare la loro libertà creativa privilegiando l'animazione culturale. Volendo tracciare un bilancio della politica di Malraux, anche grazie al contributo di Émile Copfermann, nel suo *L'avant-Mai: un crise rampante* (in R. Abirached, *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit.), va sottolineato che tra i vantaggi di questo governo ci sono stati: la costruzione di luoghi teatrali, la definizione di una politica culturale prima inadatta o inesistente, il sostegno a giovani registi e autori (francesi e francofoni), un'attenzione inedita per la formazione del pubblico. Ma tutte le nuove categorie riconosciute dallo Stato divengono ben presto e sotto gli occhi di tutti delle «implantations imposées de l'État dans le Régions». Per approfondire la politica culturale di André Malraux e la sua stessa figura si consiglia la lettura di: A. Malraux, *La création artistique*, Geneve, Skira, 1948; A. Malraux, *Malraux par lui même*, Paris, Éditions du Seuil, stampa 1953; A. Malraux, *Antimemoires*, Milano, V. Bompiani, 1968; S. Morawski, *L'absolu et la forme. L'esthétique d'André Malraux*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972; A. Malraux, *La condition humaine*, Paris, Bordas, 1974; F. de Saint-Cheron, *André Malraux*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1996; J.-F. Lyotard, *Signé Malraux*, Paris, B. Grasset, 1996; A. Malraux, *Sul cinema. Appunti per una psicologia*, Milano, Medusa, 2002.

¹³ É. Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Édition, 1977, p. 340.

¹⁴ Si veda, a proposito di Roger Blin e delle sue messe in scena di Genet e Beckett, R. Blin, L. Bellity Peskine (a cura di), *Artaud, Beckett, Genet e gli altri*, Roma, Dino Audino Editore, 2010.

espressione artistica. Uno degli studenti che avevano creato spontaneamente un servizio d'ordine per proteggere le repliche dello spettacolo e che Barrault riconosce durante i giorni dell'occupazione del Maggio è quello stesso Daniel Cohn-Bendit, anarchico dell'M22, della rivolta di Nanterre.

Barrault, che aveva tentato di istituire una forma di dialogo con i comitati dell'occupazione, resta in una posizione ambigua rispetto alla presa dell'Odéon, finché non interverrà proprio Cohn-Bendit, convocato da Lebel e Virilio, per quietare la massa priva di un obiettivo preciso degli occupanti. Questi, infatti, incita gli occupanti al grido: «Barrault est mort!».

Quarto protagonista dell'occupazione è quello che si potrebbe definire, prendendo in prestito una felice espressione di Castoriadis, il *collectif anonyme*. In un'opera successiva alla rivolta, *Les carrefours du labyrinthe*, il filosofo parla di questo particolare agglomerato, definendolo il soggetto che, attraverso azioni «libres et immotivées»¹⁵, dà origine alle istituzioni della società (norme, linguaggi, leggi, rappresentazioni sociali) e soppesa il loro valore. Il collectif, come essere integrale non riducibile alla singolarità degli individui che lo compongono, agisce, in sostanza, facendo proprio un *imaginaire radical instituant*, un immaginario sociale potenziale, che crea l'*imaginaire social institué* risultante.

Gli occupanti della presa dell'Odéon, in sostanza, non sono attori o professionisti dello spettacolo¹⁶, ma gli stessi studenti e operai che hanno aperto la breccia culturale. Una delle maggiori preoccupazioni dei manifestanti, infatti, è proprio quella di impedire ai professionisti di stabilirsi nel teatro per evitare che l'occupazione venga personalizzata dalla categoria o ridotta ad un atto di promozione personale.

1.2 L'occupazione

La sera del 15 maggio circa tremila contestatori si introducono nel Théâtre de l'Odéon mescolandosi con il pubblico che sta uscendo. Arrivano immediatamente Barrault e Madelaine Renaud (sua compagna e amministratrice del teatro) e trovano sul posto Francis Raison (direttore della Sezione Teatro del Ministero). «Le spectacle de l'occupation de la grande salle les laisse sans voix, avec une seule idée en tête, assuser la

¹⁵ C. Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe. Tome 5. Fait et à faire*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points-Essais, 2008, p. 321.

¹⁶ La stampa del tempo parla di una serie di artisti del cinema e del teatro francese che gravitavano intorno all'Odéon, tutti «partagés entre un élan de sympathie pour les contestataires et l'inquiétude naturelle pour leurs outils de travail». Tra le personalità di spicco si ricordano: Jean-François Adam (attore, regista e assistente di François Truffaut e Jean-Pierre Melville), Antoine Bourseiller (attore, direttore di numerosi teatri francesi nella prima e nella seconda fase della decentralizzazione e collaboratore, fra gli altri, di Samuel Beckett, Jean-Luc Godard, Gérard Philippe e Günter Grass), Michel Creton (attore cinematografico, protagonista di *Un homme de trop* di Costa Gravas), Yves Robert (attore, sceneggiatore, produttore), Edmond Tamiz (attore e regista cinematografico e teatrale), Jean-Luc Godard, Jacques Chérier (attore e regista cinematografico e teatrale, oltre che artista visivo e ceramista), Jean Sorel (attore noto anche in Italia – dove ha collaborato con Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Anna Maria Ferrero, Franco Brusati, Damiano Damiani e Lucio Fulci, Mauro Bolognini, Luchino Visconti, Umberto Lenzi, Carlo Vanzina – e negli Stati Uniti – dove ha collaborato con Sydney Lumet –), Roland Lesaffre (attore feticcio di Michel Carné), Danielle Delorme (attrice e produttrice cinematografica), Suzanne Flon (attrice), Michel Piccoli (attore cinematografico e teatrale, sceneggiatore e produttore, ha collaborato con i più grandi registi del panorama contemporaneo e ha sempre dichiarato la sua fede politica socialista), Michel Lonsdale (attore cinematografico e teatrale franco-inglese). M.-A. Rauch, *La prise de l'Odéon*, cit., p. 75.

sécurité»¹⁷.

Durante la notte, arrivano Julian Beck e Judith Malina, che avevano chiesto alla direzione del Festival d'Avignon, che li ospiterà a luglio, di anticipare il loro soggiorno in Francia, a spese dello stesso Festival, per poter prendere parte ai fatti dell'Odéon. Il dato segnala che questi avevano, evidentemente, un carattere di premeditazione: *l'imaginaire instituant del collectif anonyme* è suscettibile di regia preventive. Barrault saluta l'artista con un'esclamazione che resterà nella storia: «What a wonderful happening, Julian!».

Si riportano, di seguito, i passaggi principali della Dichiarazione per l'occupazione dell'Odéon dello stesso Beck:

...Quel che accade qui è la cosa più bella che io abbia visto in un teatro. Da venticinque anni, noi vogliamo la rivoluzione; e pensiamo che avremo la prova della riuscita del nostro lavoro nel momento in cui comincerà la rivoluzione. (...) Lo scopo della nostra azione è di veder sparire la potenza del governo, la potenza del militarismo, la potenza del capitalismo, la potenza di tutte le forme di sfruttamento. (...) Quel che si è iniziato all'Odéon può proseguire in tutti i teatri (...) Abbiamo bisogno di andare nelle strade! Dobbiamo distruggere questa architettura che separa gli uomini. Dobbiamo andare verso l'uomo nella strada per fargli conoscere le sue possibilità di essere. La rivoluzione continua a maturare nelle sue forme d'amore, nelle sue forme di vera liberazione.¹⁸

Nella sua dichiarazione, Beck sintetizza tutti i motivi della rivolta studentesca e operaia, insiste sul carattere non violento della rivoluzione che trova nell'episodio dell'Odéon un inizio possibile e invita gli artisti, in particolare i teatranti, a cercare nel cittadino l'interlocutore ideale col quale portare avanti un progetto di riqualificazione culturale contro quegli stessi processi di massificazione di cui parlavano Debord e Vaneigem. Poco più avanti in questo documento di “chiamata a raccolta”, Beck si paragona a Barrault e ammette che anche il Living si è dovuto sottomettere al sistema, trovando ospitalità in sedi teatrali istituzionalizzate. Il nemico da contrastare non è il teatro istituzionale, ma lo Stato che lo finanzia e, in generale, le leggi del mercato che costringono anche i teatranti ad una forma di schiavitù economica.

Il direttore dell'Odéon cercherà immediatamente il dialogo con gli occupanti, proponendo loro di stabilirsi nel teatro senza impedire le rappresentazioni durante i giorni dell'occupazione. Il 18 maggio Raymond Rouleau, attore e regista belga molto apprezzato in Francia, sulle pagine di “Paris-Presse”, affermerà:

J'ai investi par sympathie pour le mouvement étudiant dont j'ai trouvé étrêmement

¹⁷ Ivi, p. 72.

¹⁸ Dichiarazione per l'Occupazione dell'Odéon, in F. Quadri (a cura di), *Paradise Now*, testo collettivo del Living Theater scritto da Julian Beck e Judith Malina, Torino, Einaudi, 1970, pp. 60-61. «Eravamo a Parigi durante la Rivoluzione di Maggio (...) e quando gli artisti si riunirono per discutere che cosa avrebbero potuto fare per aiutare gli studenti, tirarono fuori le solite vecchie idee: fare manifesti, stampare poesie, fare spettacoli nelle strade. Al che Judith disse immediatamente: “Fare uno spettacolo lungo le barricate significa degradare le barricate”. L'attualità del teatro là, nelle strade, sorpassava ogni falso teatro», J. Beck, *History Now*, discussione tenuta il 24 settembre 1968 presso l'Experimental Theatre alla Yale School of Drama, citato in C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008, p. 156n.

courageuse (...). Pour ma parte, je suis prêt à faire partie d'une commission tripartite: artistes, travailleurs du spectacle et étudiants, qui mettrait tout en œuvre pour parvenir à une véritable définition de la culture populaire.¹⁹

Nonostante queste dichiarazioni programmatiche, la partecipazione dei professionisti del teatro, come si è precedentemente sottolineato, è minima e gli stessi occupanti non vogliono ridurre la loro azione ad uno sciopero di settore. Intanto, il Comité d'Action Revolutionnaire del Movimento studentesco cerca una giustificazione alla massiccia presenza di tanti giovani presso il teatro. È in questo momento di precaria definizione dell'occupazione che fa la sua comparsa sul palcoscenico dell'Odéon Daniel Cohn-Bendit, spodestando metaforicamente Barrault.

Nessuno vuole assumersi la responsabilità della gestione del luogo: Lebel, Virilio, i membri del Living, lo stesso Cohn-Bendit si sottraggono al ruolo guida che avevano rivestito fino a quel momento e lasciano la gestione dell'organizzazione a un giovane ventiseienne, Patrick Ravignat. Lo stesso atteggiamento viene tenuto anche dalle organizzazioni del Movimento studentesco e sindacale: la SFA (Syndicat français des artistes-interprètes²⁰) e l'UNEF declinano pubblicamente ogni responsabilità sulla presa dell'Odéon. Anzi, i membri del sindacato decidono di occupare loro stessi le sedi dell'Opéra e dell'Opéra Comique per proteggerle. Si decide, quindi, di aggirare il problema: il CAR (Comité d'Action Revolutionnaire) Odéon troverà la sua sostanza e il suo riconoscimento nella sua stessa azione.

Vengono formati un comitato politico e un comitato gestionale, insieme a vari altri gruppi che Marie-Ange Rauch classifica secondo due assi principali. Un asse Animazione-creazione-riflessione artistica, in cui è presente il comitato per il teatro di strada, quello formato dai professionisti dello spettacolo e della musica, quello per il cinema. Un secondo asse, Informazione-diffusione-relazioni esterne, in cui sono presenti i comitati di stampa, di informazioni e relazioni con l'esterno, di sostegno agli scioperanti, di relazione con la provincia, di inchiesta sulle repressioni della polizia.

Ces comités témoignent d'une réelle tentative d'articuler l'occupation de l'Odéon sur les autres comités d'action révolutionnaire qui se sont implantés dans Paris. (...) L'agora de l'Odéon est une brèche au cœur de la capitale où sont exprimés jour et nuit les espoirs et les angoisses de toute une société. Les jugements portés par la qualité des débats varient selon le jour, l'heure et la qualité des orateurs. Les observateurs ont parlé de

¹⁹ "Paris-Presse", 18-05-1968, citato in M.-A. Rauch, *La prise de l'Odéon*, cit., p. 74.

²⁰ Robert Sandrey, attuale direttore del GRISS (Groupement des Institutions Sociales du Spectacle) racconta della nascita del Syndicat e delle cause della sua partecipazione al movimento del Maggio francese. Il Syndicat National des Acteurs à la Libération, nato dalla trasformazione dell'Union des Artistes, aderisce nel 1937 al sindacato nazionale della Confédération Générale du Travail (CGT). Dopo la guerra e negli anni Cinquanta, i membri anziani del sindacato iniziano a limitare i loro interessi a due poli di attività tradizionali: il teatro di boulevard e il cinema. Questo genera dei conflitti interni al sindacato che subisce una svolta radicale nel 1958 per iniziativa di Gérard Philippe che crea il Comité National des Acteurs (CNA). Questo, durante la breccia del 1968, stringe rapporti con la Fédération du spectacle, con la benedizione della CGT. Ma i conflitti interni proseguono, non più tra attori progressisti e attori reazionari, ma contro il gauchisme che portava il Syndicat a farsi rappresentante di questioni politiche e sociali più che tutore della difesa dei diritti della professione. «Ceci explique, au moins en partie, la participation immédiate de la profession au mouvement étudiant», R. Sandrey, *Les acteurs: notes d'un syndicaliste*, in R. Abirached, *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 123.

l'«extraordinaire agora de l'Odéon», mais aussi du «théâtre de la chienlit» pour reprendre l'expression du général de Gaulle.²¹

All'Odéon, non si parla di teatro: esso diventa il luogo neutro (più della Sorbonne o delle fabbriche) in cui l'entrata libera promossa all'unanimità, la presenza di un gruppo eterogeneo (non più solo studenti e operai, ma anche insegnanti, commercianti, residenti del Quartiere Latino) e l'assenza di norme comportamentali possono favorire una riflessione condivisa. L'occupazione del teatro, più che un'occasione per parlare del mondo dello spettacolo contemporaneo, è di per sé uno spettacolo rappresentativo della contemporaneità, che si manifesta tanto in ciò che avviene per le strade, quanto attraverso dibattiti e confronti sulle radici della rivolta. «Il est certain que le spectacle permanent de la tribune libre est parvenu à mettre en scène le malaise de la société française»²².

«Aux divers niveaux de l'expérience sociale ne retrouvons-nous pas ainsi un véritable théâtre spontané?», si domanda Debord nel suo *Spectacle et société* nel 1970:

Un service religieux dans une église ou une synagogue, un anniversaire familial, une séance de tribunal, l'intronisation d'un sorcier ou d'un prêtre, le couronnement d'un roi, l'inauguration d'un pont ne sont-ils pas des actes cérémoniels où les hommes privés viennent jouer des rôles publics? (...) Nos existence à nous, disons celle de la culture, est une représentation jouée des instincts et des pulsion. (...) l'homme est la seule espèce dramatique...²³

L'Odéon, come la chiesa o il tribunale, è un luogo di spettacolarizzazione sociale, e, come qualsiasi altra rappresentazione sociale, definisce i ruoli che concorrono alla sua realizzazione.

In *Théâtre de l'Odéon, 1792-1982*²⁴, di Christian Genty, si legge che il personale e il direttore spodestato rimasero presenti, discreti e con l'obiettivo costante di proteggere il teatro e gli stessi occupanti. Barrault si rifiuterà persino di tagliare l'elettricità e la linea telefonica, disubbidendo all'ordine imposto da de Gaulle. Ma, quando i comitati iniziano a perdere il controllo dello spazio ospite, la prima preoccupazione del direttore è salvare i documenti e gli archivi, «la comptabilité, les films de tournées à l'étranger et des bandes sonores des spectacles, les livres de bord du vieil Odéon, des conduites de mise en scène»²⁵. Lo stesso Malraux, il 23 maggio, si pronuncerà con un comunicato stampa, disapprovando pubblicamente il gesto compiuto dal Direttore e, il 2 settembre dello stesso anno, gli revocherà l'incarico.

La posizione che assumono alcuni esponenti di una certa cultura ufficiale (o istituzionale) nei confronti della rivolta è estremamente interessante. L'atteggiamento di Barrault sarà lo stesso di Vilar ad Avignone: entrambi riconoscono le necessità del

²¹ M.-A. Rauch, *La prise de l'Odéon*, cit., p. 78.

²² *Ibidem*

²³ J. Duvignaud, *Spectacle et société*, Paris, Editions Denoël, 1970, pp. 16-17.

²⁴ C. Genty, *Théâtre de l'Odéon, 1792-1982*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris/Th. National de l'Odéon, Paris, 1983.

²⁵ M.-A. Rauch, *La prise de l'Odéon*, cit., p. 79.

movimento e i moventi dei giovani e cercano di arginare le loro azioni quando stanno per tracimare, ma, in generale, stanno in disparte e si fanno osservatori distaccati dei fenomeni, si ritagliano, nel caos generalizzato, un ruolo tutto particolare, quello di coloro che accettano la critica ma, con sguardo vigile, attendono di verificare, al vaglio dei fatti le idee dei contestatari. Sottolinea Gianni Poli a proposito di Barrault (all'Odéon) e di Vilar (al Festival d'Avignon):

Due istituzioni, due personalità centrali ed esemplari nel rinnovamento della scena francese, sono contemporaneamente contestate. Ciò che appare al momento, nell'esasperata sincerità rivendicativa, nell'incontenibile pressione emotiva, è che la carriera dei maestri ha prodotto l'opera magnifica, reazionaria e delenda, di due rappresentanti del potere. Gli innovatori intransigenti sono capeggiati da Julian Beck e Judith Malina che con il Living Theatre mettono in scena *Antigone* (1967, titolo caro sia a Vilar sia a Barrault) e *Paradise Now* (1968). Il fenomeno è generazionale; ma *se i discepoli li contestano, i maestri in sostanza non hanno seminato invano*.²⁶

Quest'ultima sentenza di Poli mette in luce come, in realtà, i due direttori contestati abbiano riconosciuto nell'avanzata del movimento giovanile quelle stesse domande che anche loro, alle origini delle rispettive carriere artistiche, si erano posti: «(...) perché, per chi, il teatro?»²⁷.

Intanto, come nel caso del Movimento studentesco e operaio, sono gli organi di informazione che, allertati, dai discorsi alla nazione di de Gaulle, danno un segnale contro l'occupazione dell'Odéon. Il 14 giugno, su "Le Monde" Nicole Zand scrive: «Un théâtre n'est ni une caserne, ni un internat, on ne vit pas impunément à cent pendant un mois dans un mouvement historique»²⁸.

In seguito a vari scambi e accordi con il comune e le istituzioni e a svariate dichiarazioni d'intenti, il Théâtre de l'Odéon viene sgomberato pacificamente il 15 giugno, ma l'occupazione, sottolinea Rauch, fa emergere due diverse correnti: il *gauchisme* - la nuova sinistra - e la *contre-culture*. Il *gauchisme*, approfondito da David Cauter nel suo *Mai 1968 dans le monde*²⁹, si caratterizza per un'opposizione, oltre che alla cultura *geaulloétatiste*, alla sinistra parlamentare tradizionale e per un'idea di democrazia della partecipazione nelle università nella società civile. «Questa cultura della *deuxième gauche* (...)», sottolinea Roussellier, «ha anche trovato delle leve potenti che le hanno consentito di divenire la nuova cultura politica dominante in seno alla società francese». In particolare, lo storico dell'Institut d'Études Politiques di Parigi allude alla «trasfusione della cultura del Sessantotto in seno alle pratiche sociali, come nel caso dell'evoluzione della condizione femminile, delle diverse trasformazioni della struttura familiare e dei modelli educativi o ancora del management delle imprese»³⁰. Anche sul suolo dell'Odéon e durante il tempo dell'occupazione, emerge e si afferma la

²⁶ G. Poli, *Scena francese del secondo Novecento I*, Genova, Il melangolo, 2004, pp. 217-218 (Il corsivo è della scrivente)

²⁷ Ivi, p. 217.

²⁸ "Le Monde", 14-06-1968, citato in A.-M. Rauch, *La prise de l'Odéon*, cit., pp. 80-81.

²⁹ D. Cauter, *Mai 1968 dans le monde*, Paris, Robert Laffont, 1988 (in particolare il cap. 3 *La nouvelle politique de la jeunesse*, pp. 38-42).

³⁰ G. Pasquino, S. Ventura, *Una splendida cinquantenne: la Quinta Repubblica francese*, cit., pp. 237-238.

cultura politica di sinistra oggetto del primo capitolo, intesa come strumento di personalizzazione e partecipazione individuale e collettiva, non più come mezzo arcaico e simbolico di trasformazione economica e sociale.

Il termine *contre-culture*, invece, sottolinea ancora Caute, ricopre

(...) une pléthore de manifestations disparates: drop-out (étudiants vivant aux hippies), obscenité du langage, trip d'acide (LSD), films et journaux underground, théâtres alternatif accompagné de happenings, anti-universités, interventions politiques de rue de type surréaliste, autosuffisance communautaire, musique rock et folk heurtant les oreilles habituées à Beethoven ou au Palm Court Orchestra, cultes mystiques, sexualité agressive, mode vestimentaires flamboyante, lucidité écologique, rejet de l'ambition et du carriérisme.³¹

L'occupazione dell'Odéon è stata una vetrina nazionale, conclude la Rauch, in cui si è prodotto un movimento politico-utopista di denuncia della statalizzazione della cultura – in base alla quale la cultura è espressione di valori nazionali condivisi e la sua trasmissione dev'essere garantita dall'educazione offerta dallo Stato – e di esaltazione della democrazia culturale – che, contro la massificazione culturale, aspira allo sviluppo delle capacità e della creatività del singolo individuo inserito nel gruppo sociale³². Anche all'Odéon, come per l'occupazione delle altre sedi nazionali, è stato messo in scena il tentativo di incrinare l'ordine prestabilito diffondendo i temi della *contre-culture* ma non si è dato inizio a un dibattito fondato sul mondo dello spettacolo presente e futuro.

³¹ D. Caute, *Mai 1968 dans le monde*, cit., p. 11.

³² Da qui nasce la contrapposizione tra il concetto di creatività (che valorizza il processo di un'attività) e quello di creazione (che valorizza il prodotto della creazione). Per approfondire l'argomento si rimanda a M. Simonot, *La culture en débat*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., pp. 23-35.

2. Il Festival d'Avignon

2.1 Le premesse: l'edizione del 1967

Paul Puaux, co-direttore del Festival³³, racconta i giorni del luglio 1968 nel suo *Avignon 68*, restituendo un quadro della grande confusione che ha sconvolto la città e l'ha trasformata in un luogo di manifestazione permanente. Puaux descrive le due edizioni precedenti, del 1966 e del 1967 che, sottolinea, «nous paraissent prémonitoires et semblent répondre par avance aux préoccupations de 1968»³⁴.

Dal 1966 il Festival non è più gestito dal TNP (diretto da Robert Wilson, dopo le dimissioni di Vilar del 1963) e vengono invitati Roger Planchon, Jorge Lavelli e Antoine Bourseiller, noti esponenti della più giovane generazione registica francese. Alla Cour d'honneur du Palais des Papes, luogo privilegiato e storico degli spettacoli, vengono aggiunte altre sedi più piccole (la Cloître des Carmes, la Cloître des Célestins, la Salle Benoît XII e alcune cappelle della cittadina). Si aggiungono alla programmazione spettacoli di danza, di teatro musicale, proiezioni di film ed eventi radiofonici, dal momento che, «Le Festival est un lieu de création artistique (...) et nous devons saisir cette création tout aussi bien à travers d'autres disciplines que le théâtre»³⁵. Il Festival intensifica la sua collaborazione con l'amministrazione cittadina e proprio Paul Puaux, avignonese, viene coinvolto nella nuova formula di co-direzione con Vilar. Il 1967 è il perfetto risultato delle aperture avvenute durante l'anno precedente ma, sottolinea ironico Puaux, «n'a-t-on pas mesuré assez l'avertissement du film de Godard, *La Chinoise*, présenté en première vision dans la cour du Palais des Papes»³⁶.

Duvignaud, nel settembre del 1967, su “La Quinzaine Littéraire” aveva scritto un articolo dal titolo *Avignon, Bayreuth pour vacancier?*

In sintesi, Puaux sostiene che con le edizioni del 1966 e del 1967 la direzione del festival aveva in parte risposto anticipatamente alle preoccupazioni che emergeranno solo l'anno successivo, Duvignaud, al contrario, accusa la direzione stessa, in particolare Vilar, di aver perpetrato il processo di massificazione culturale che condurrà agli avvenimenti del Sessantotto.

Fin dal titolo si nota la sfumatura sarcastica e corrosiva che caratterizzerà l'intero articolo del sociologo che esordisce definendo il Festival «très sage», cioè anacronisticamente sobrio, pacifico, tranquillo. Quindi, critica il repertorio drammaturgico offerto nel 1967: le drammaturgie proposte sono successi assicurati, non c'è alcuna promozione né sperimentazione del nuovo.

(...) il n'y a aucune risque à ravalier les façades du *Tartuffe* de Molière ou du *Triomphe de la sensibilité* de Goethe. Billedoux n'a pas besoin d'être lancé (...). Tout le monde sait que Mlle Dagret est excellente dans les pièces de *Le Roi Jones* présentées depuis

³³ Direttore del Festival alla morte di Vilar e direttore della Maison Jean Vilar di Avignone fino al 1998.

³⁴ P. Puaux, *Avignon 68*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 93.

³⁵ Ivi, p. 94.

³⁶ *Ibidem* L'allusione ironica di Puaux fa riferimento alla trama del film di Godard che racconta la ribellione di un gruppo di giovani studenti maoisti parigini.

longtemps à Paris. Il faut le talent de Suzanne Flon et d'Annie Noël pour que la pièce de P. Adrien ne nous ramène pas à douze ans en arrière, aux débuts de Jean Tardieu et de Ionesco.³⁷

Il sociologo passa, quindi, a dileggiare uno dei più attesi ospiti del Festival, Jean-Luc Godard e il suo seguito di giovani cineasti («jeunes snobs de dix-huits à vingt ans dont le moins que l'on puisse dire est que la culture cinématographique, pour fanatique qu'elle soit, reste assez sommaire. Car Godard, bien sûre, c'est la gloire»³⁸).

Duvignaud affronta, quindi, il tema dell'educazione del pubblico. A questo punto l'articolo si rivela di grande interesse, non solo perché sintetizza gran parte delle teorie sociologiche ricordate nel capitolo precedente, ma soprattutto perché preannuncia, in termini esatti, quanto accadrà l'anno seguente, nel mondo culturale in generale e al Festival d'Avignon in particolare. Il pubblico del Festival viene definito «L'immense ressemblément confus d'Avignon. (...) un mélange de groupes et d'affinités superficielles momentanément réunis en masse par le rituel d'une célébration théâtrale mise au point depuis quinze ans et quelque peu démodée»³⁹. Non un pubblico consapevole, quindi, ma una massa pronta ad osannare il rituale teatrale appositamente concepito per dilettarla. Il sociologo, analizzando l'offerta proposta dall'edizione del 1967, vede solo nell'opera del coreografo Maurice Bejart⁴⁰ una forma di apertura verso una spettacolarità modernamente pedagogica e influenzata dal Living Theatre. L'educazione del pubblico, in questo caso, risulta dalla provocatoria scelta di lasciare i danzatori in scena alla fine della rappresentazione, interrompendo bruscamente il rituale catartico e falsamente comunitario di cui gli spettatori si sentono protagonisti:

Or, symboliquement Bejart a violé le rituel de masse – ce type d'applaudissements qui entraîne dans la foule rassemblée une émotivité unanime assez proche des salivation du chien de Pavlov. Parce qu'il laisse (comme le fait aussi le Living Theater) ses danseurs en scène à la fin de la représentation, le coréographe de la *Messe* frustre les spectateurs de leur superficielle communion.⁴¹

Il Festival viene indicato da Duvignaud come una delle tante istituzioni spettacolarizzate della società contemporanea e viene accusato di aver sottoposto al suo aggregato informe di spettatori un questionario sociologico superficiale da Club Méditerranée. «Interroger cette “masse” (qui n'est réellement masse qu'au moment où elle applaudit) c'est retrouver les naïvetés de l'enquête d'opinion, procédé qui rend service au Club Méditerranée, peut-être, mais sert assez peu à l'analyse des vocations artistiques collectives»⁴². Duvignaud critica la modalità con cui il Festival sonda la

³⁷ J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., p. 142.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Per un'analisi approfondita della figura coreografo si rimanda a: S. Cirillo (a cura di), *Corpo, teatro, danza*, Brescia, Shakespeare & Company, stampa 1981; M.-F. Christout, *Maurice Bejart*, Paris, Chiron, Association Danse-Sorbonne, 1988; E. Vaccarino, *Maurice Bejart. L'ossessione della danza*, Milano, Costa & Nolan, 2000; M. Bejart, *Lettere a un giovane danzatore*, Torino, Lindau, 2011.

⁴¹ J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., p. 144.

⁴² *Ivi*, p. 143.

vocazione artistica collettiva e rincara la dose, poche pagine dopo, alludendo ad uno dei grandi temi che hanno caratterizzato il 1968 teatrale: l'animation culturelle.

On parle beaucoup d'animation culturelle. Mais que serait une *animation culturelle* qui se contenterait de transmettre à des masses passives des valeurs culturelles réduits à des stéréotypes aisément consommables? Une des grandes idées de notre époque réside sans doute dans cet effort pour réparer une injustice éternelle et rapprocher la création artistique de l'existence collective à ses niveaux les plus profondes.⁴³

Il concetto di animazione nasce, in Francia, alla fine degli anni Cinquanta parallelamente all'emergere di nuove categorie sociali intermedie (i ceti medi, la piccola borghesia) sempre più e con forti aspirazioni culturali. Il concetto e la pratica dell'animazione socioculturale sostituiscono progressivamente quelli elaborati dall'educazione popolare nata alla fine del XIX secolo (con la scolarizzazione obbligatoria).

Nel 1968 il concetto di animazione si sdoppia in due diverse accezioni:

- l'*animation socioculturelle* che «proposera des activités dont l'objet est le processus d'expression des participants»;
- l'*action culturelle* che «partira des œuvres pour proposer une familiarisation, une sensibilisation, une diffusion de l'art»⁴⁴.

Non solo i due concetti e le due tipologie di modalità educative ad essi associate sono estremamente diversi, ma si differenziano anche profondamente dal concetto di animazione teatrale diffuso in Italia negli anni Sessanta che si fa, sotto alcuni aspetti, sintesi dei due, ma si lega saldamente, almeno in una prima fase, all'educazione scolastica. Sottolinea Eugenia Casini Ropa nel suo saggio *I percorsi dell'animazione all'interno del volume L'animazione teatrale*:

In una ricerca indirizzata a trasformare il bambino da soggetto passivo a soggetto attivo del processo pedagogico, le teorie sulla creatività che stavano avendo in quegli anni larga divulgazione assumevano il ruolo di concetto guida. La creatività veniva ridefinita come attitudine presente in qualsiasi soggetto, capacità di dare risposte nuove a vecchi problemi usando materiali consueti in modo imprevisto ed inedito, rivalutazione e incoraggiamento di quel "pensiero divergente" finora costantemente represso o emarginato da una scuola impegnata a salvaguardare valori culturali mummificati ma intangibili.⁴⁵

Tra l'animazione teatrale italiana e l'animazione socioculturale francese c'è un evidente carattere comune che riguarda un'impostazione pedagogica che si pone come liberatrice di creatività individuali. Ma, mentre in Francia gli organismi incaricati della diffusione dell'animazione sono le Maison de la Culture e l'adesione alle attività è libera e rivolta a tutti, in Italia l'animatore viene accolto all'interno della scuola

⁴³ Ivi, p. 146.

⁴⁴ M. Simonot, *La culture en débat*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 27.

⁴⁵ G. Scabia, E. Casini-Ropa, *L'animazione teatrale*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1978, p. 27.

pubblica e la sua azione è indirizzata soprattutto a bambini e ragazzi.

Duvignaud, nel passo citato, si riferisce evidentemente all'*action culturelle* e sottolinea che il Festival d'Avignon dovrebbe avere il compito di formare i suoi fruitori, liberandone la creatività individuale attraverso un processo condiviso di presa di coscienza mediato da una serie di attività organizzate. Ma, esattamente come nel caso delle istituzioni accademiche o pubbliche,

(...) s'agit-il simplement de pédagogie? L'éducation des masses est toujours dogmatique et créatrice de fanatisme aveugle, parce qu'elle ne fait pas appel à la liberté mais à la respectueuse passivité de groupes artificiellement rassemblés. L'animation culturelle, pour avoir un sens devrait aller à contre-courant de cette tendance à la "massification" qui caractérise la société industrielle mais qui ne la définit heureusement pas.⁴⁶

Duvignaud tocca in questo passaggio il punto nodale della rivoluzione teatrale del 1968, una rivoluzione che avverrà durante l'edizione di quest'anno del Festival d'Avignon ma anche a Villeurbanne e, negli anni successivi, anche se in maniera diversa, all'interno degli ensemble che praticano la creazione collettiva in nome di un'educazione non massificata del pubblico. Vilar, durante gli anni della rifondazione del TNP parlava di un teatro d'arte per tutti⁴⁷, ora il sociologo, dopo quasi vent'anni, giudica fallito quel progetto e ne propone uno alternativo che parta dal basso: l'animazione della spontaneità dei gruppi che condurrà ad un teatro per tutti realizzato da tutti.

Ciò che accadde nei giorni di luglio durante la XXII edizione del Festival realizza l'idealità e i valori del progetto del 1967 di Duvignaud.

2.2 Avignon XXII

La programmazione del 1968 prevedeva i seguenti spettacoli: *Le diable et le bon Dieu* di Jean-Paul Sartre messo in scena da Robert Wilson; *Le concile d'amour* di Oscar Panizza, messo in scena da Jorge Lavelli; due spettacoli di danza di Maurice Béjart; *America Hurra* di Jean-Claude Van Itallie e *Crénom* da Beaudelaire messi in scena da Antoine Bourseiller; *Paradise now*⁴⁸, *Antigone* e *Mysteries* del Living Theatre che, da contratto, avrebbe dovuto assicurare diciannove repliche; i concerti di musica contemporanea di Diego Masson, Charles Rivier, Gilbert Amy, Xenakis, Drouet e del

⁴⁶ J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., p. 146.

⁴⁷ Il TNP rinasce simbolicamente (era stato fondato da Férmín Gemier nel 1920) sotto la direzione di Vilar nel 1951. Tale rifondazione prende le mosse dall'esigenza di fare del teatro un servizio pubblico, quindi, una funzione sociale, un punto di riferimento per la comunità composta da cittadini prima che da spettatori. L'intero progetto del regista si sintetizza nel seguente passo: «Le T.N.P. est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. Autre chose: privez le public (...) de Molière, de Corneille, de Shakespeare: à n'en pas douter, une certaine qualité d'âme en lui s'atténuera (...). L'art du 'théâtre populaire' est donc une revolte permanente» (in G. Poli, *Scena francese del secondo Novecento I*, cit., p. 49). Per approfondire il concetto e le pratiche del teatro pubblico in Francia, oltre che la figura di Jean Vilar, si rimanda a: F. Gemier, *Le théâtre*, Paris, B. Grasset, 1925; G.R. Morteo, *Il Teatro popolare in Francia*, Bologna, Cappelli Editore, 1960; G. Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971; J. Vilar, *Le théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975.

⁴⁸ «(...) une création absolue – *Paradise Now* – Le rêve de Beck d'un spectacle proclamant le bonheur et l'harmonie d'un monde utopique», P. Puaux, *Avignon 68*, cit., p. 94.

Groupe de recherche de l'ORTF; la proiezione di *Mister Freedom* di William Klein, *Jaguar* di Jean Rouch e *Baisers volés* di François Truffaut.

Dopo gli eventi del Maggio, Wilson e Bourseillers danno comunicazione alla direzione che non potranno partecipare al Festival e Vilar controbatte: «Le seul moyen de participer aux événements, c'est de jouer»⁴⁹. All'inizio di giugno tutte le compagnie francesi si ritirano e la programmazione si restringe a Bejart, il Living, la musica contemporanea e i film. Intanto, il primo maggio, il Living aveva telefonato alla direzione per chiedere di anticipare il soggiorno in Francia al 15 maggio «(...) tandis que Beck rejoignait les contestataires parisiens à l'occasion de la prise de l'Odéon»⁵⁰.

Al debutto del Festival, vista l'ondata rivoluzionaria che aveva coinvolto le città e i teatri francesi, i direttori decidono di organizzare al Verger delle sedute di discussione permanente sugli eventi contemporanei, mentre alcuni giorni prima del debutto, il 28 giugno, il consiglio direttivo e alcuni membri dell'amministrazione cittadina si erano riuniti per elaborare delle strategie di contenimento di una prevedibile rivolta nei luoghi di spettacolo: «La volonté de notre équipe unanime», sottolinea Puaux, «est de permettre à ce qu'il y avait de généreux dans le mouvement de Mai de s'exprimer, si possible d'une manière constructive et cohérente»⁵¹.

Moltissimi studenti arrivano ad Avignone e la direzione cerca di mediare con i cittadini invitandoli a tollerare quella che viene percepita come un'invasione, per di più, potenzialmente pericolosa. L'11 luglio, alla fine della conferenza stampa, arriva, direttamente dalla Scuola di Belle Arti di Parigi, un gruppo che si presenta come rappresentante del Movimento studentesco e chiede di presenziare agli incontri del Verger per «rendre compte chaque jour des discussions prévues»⁵². La direzione li accoglie, assicura loro ospitalità e ingressi gratuiti per tutte le rappresentazioni.

Nelle parole del co-direttore del Festival c'è evidentemente una certa tendenza giustificatrice nei confronti del lavoro dell'équipe di cui faceva parte in quella estate calda, un atteggiamento che tende a far apparire la direzione come aperta al dialogo e i giovani arrivati ad Avignone per manifestare il loro dissenso come approfittatori, molesti, facinorosi. Jean-Marie Lamblard (scrittore e attore nella Nouvelle Compagnie d'Avignon che sarebbe poi diventato Ispettore generale del teatro e degli Spettacoli al Ministero della Cultura), definisce quegli stessi giovani, di cui faceva parte, nei seguenti termini: «Nous devons être – et les plus jeunes davantage encore – exigeants, ingrats, injustes sans doute. Vilar et le TNP cessant d'alimenter notre désir d'émotions et de poésie, nous aspirons à autre chose et multiplions nos critiques»⁵³.

La testimonianza di Paul Puaux si rivela preziosa perché documenta giorno per giorno l'andamento del Festival e, quindi, si tenterà, in questa sede, di ripulire tale testimonianza delle inevitabili opinioni personali, attenendosi il più possibile al racconto degli avvenimenti.

Il 17 luglio, durante la prima della *Sacre du printemps* di Bejart viene bloccato

⁴⁹ Ivi, p. 95.

⁵⁰ Ivi, p. 97.

⁵¹ *Ibidem*

⁵² Ivi, p. 98.

⁵³ J.-M. Lamblard, *L'imagination n'a pas pris le pouvoir*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 111.

all'ingresso della Cour du Palais des Papes un gruppo di contestatori che si limitano ad apostrofare verbalmente gli spettatori che accedono al luogo di spettacolo. Quest'episodio è un chiaro esempio di una delle caratteristiche dominanti della rivolta al Festival d'Avignon: le forme di contestazione non hanno mai generato episodi violenti, anche grazie al controllo costante della direzione e di un gruppo di macchinisti e operatori formatosi spontaneamente per proteggere le sedi di spettacolo. Nonostante questo, la contestazione si è espressa in più di un'occasione attraverso una particolare forma di veemenza verbale: Cohn-Bendit che, all'Odéon, aveva gridato «Barrault est mort!», i manifestanti di Avignone che infastidiscono gli spettatori paganti con grida e slogan, Beck che proclama «Le théâtre est dans la rue!» di *Paradise Now*, i manifesti (molti dei quali stampati in tipografie milanesi) che si moltiplicano nelle strade di Avignone e che dichiarano guerra alle Maison de la culture definendole «Supermarché de la culture», tutto questo rimanda a quella che Michel De Certeau aveva definito *la prise de la parole* alludendo al carattere spesso più verbale che concreto della rivolta⁵⁴.

Il 18 luglio, a Villeneuve-lès-Avignon, viene vietata dal prefetto la rappresentazione di *La paillasse* di Gérard Gélas. Durante la riunione tra Vilar, Beck e Béjart, indetta immediatamente per discutere dell'accaduto, Beck dichiara che la sua compagnia non darà spettacolo finché il divieto non verrà revocato. Il giorno seguente, il sindaco di Avignone, Henri Duffaut, invita formalmente l'artista a tener fede al suo contratto e, durante la prima di *Antigone*, il 20 luglio, un centinaio di persone senza biglietto assale la zona della regia mentre lo spettacolo prosegue senza ripercussioni.

Parallelamente a questi eventi, due manifestazioni (una in Place de l'Horologe, una in Rue de la République) si sciolgono senza rendere necessario l'intervento dei CRS, comincia a spargersi la voce dell'arrivo di esponenti di estrema destra e la CGT incarica un gruppo di operai della zona di circondare il Liceo dove alloggiano i membri del Living Theatre.

Durante la prima di *Paradise Now*, il 24 luglio⁵⁵, degli spettatori non paganti assalgono la sala, il resto del pubblico la abbandona, mentre i macchinisti cercano di mantenere l'ordine senza riuscirci. L'episodio si ripete di sera in sera, ad ogni replica, fino a raggiungere il suo massimo picco durante la replica in cui Beck decide di proseguire lo spettacolo in piazza, dove resta fino alle tre del mattino arrecando disturbo agli avignonesi.

La confusion la plus totale règne sur Place des Carmes où se tient le véritable spectacle, depuis les groupes qui s'invectivent jusqu'aux filles qui se deshabillent en signe de libération protestataire. Mais il n'y a pas de violence. Lorsque Beck sort pour relancer une manifestation dans la rue, il obéit à Vilar qui lui demande poliment mais fermement de rentrer.⁵⁶

Ancora una volta non c'è violenza per le strade di Avignone ma rumore, disturbo per i cittadini. «Parlons franc», ricorda ancora Lamblard, «pour les Avignonnais du centre-

⁵⁴ Cfr. M. De Certeau, *La prise de parole*, cit.

⁵⁵ La compagnia aveva già ottenuto dall'amministrazione cittadina il pagamento anticipato del prezzo pattuito per l'intero ingaggio.

⁵⁶ P. Puaux, *Avignon 68*, cit., p. 103.

ville, petits commerçants, et classes moyens, les habitués du festival n'avaient pas bonne presse. On n'aimait pas beaucoup “les jeunes”, pas beaucoup ces gens qui venaient de Paris. Alors, le Living!»⁵⁷. Al contrario, per i giovani, attori o studenti presenti ad Avignone, il Living e il suo lavoro volevano dire molto di più, come viene messo in risalto sulla rivista (sulla quale scrivono soprattutto esponenti del partito comunista), “France Nouvelle” nei giorni del debutto dello spettacolo: «[il n'y a plus] de pièce écrite, de rôle, de salle ni de scène. La notion de spectacle est elle-même menacée. Avec *Paradise Now* on se retrouve à la préhistoire. Les comédiens ont répondu par le suicide à une société qu'ils ne savent pas détruire»⁵⁸. Il processo di creazione di *Paradise Now* – al quale molti giovani avevano potuto assistere al Liceo Mistral – veicolava la riscoperta di Artaud e della sua idea di corporeità, rappresentava il primo approccio con un training che sembrava «venir autant des rites initiatiques» e la possibilità di vivere una nuova relazione tra il palcoscenico e la platea che «portait à sa flamboyance l'émotion du corps», guidava l'esperienza di un nuovo tipo di amore, di tenerezza, di comunione spirituale, di liberazione del teatro contro la brutalità della censura dell'amministrazione cittadina e l'austerità di Vilar⁵⁹.

Judith Malina, nel 2008, ha descritto lo spettacolo in una preziosa intervista di Cristina Valenti. Nel passo che segue l'artista elenca alcuni dei caratteri espressivi più forti della creazione, la sua vocazione alla creazione di una comunità, la gioiosità folle e creativa mediatrice di condivisione. La stessa Malina, però, *a posteriori*, applica uno sguardo critico e meno coinvolto sull'evento e ne mette in rilievo i limiti:

(...) il problema fondamentale di *Paradise Now* (...) era come cambiare la natura della relazione tra gli individui e quindi con gli spettatori. Era il '68-'69 e la domanda fondamentale da porci era: chi siamo gli uni per gli altri? *Paradise Now* poteva durare dalle due alle sei ore, noi lasciavamo che andasse avanti (...). Lasciavamo che si realizzasse quella che Julian chiamava “confusione creatrice”, una situazione molto difficile per me ma molto gratificante per lui, al quale sembrava bellissimo lasciare che l'intero spazio diventasse un totale blah blah di gente urlante, salmodiante, in un crescendo emotivo, anche di rabbia, lasciare che tutto si perdesse nel frastuono per poi ricondurlo a uno dei nostri rituali. (...) Se oggi riguardo le immagini rimango stupefatta: l'incandescente gioia paradisiaca con cui uscivamo dal teatro! Eravamo realmente pronti per una gioiosa, estatica frenesia rivoluzionaria, e la gente ha paura della frenesia.⁶⁰

Il giorno seguente, durante una riunione con il sindaco, Beck accetta di rimpiazzare lo spettacolo con *Antigone*, ma, il 28 luglio, un giornalista del “New York Times” telefona alla direzione per comunicare che il regista ha appena inviato una lettera al suo giornale contro il Festival. Nella dichiarazione del gruppo le accuse vengono mosse a Vilar, a Puaux e all'amministrazione municipale, colpevoli di aver proibito *Paradise Now* e tutti gli spettacoli che il Living voleva offrire gratuitamente. Gli artisti si appellano alla giustizia, ai termini contrattuali (rotti, secondo loro, nel momento in cui sono state

⁵⁷ J.-M. Lamblard, *L'imagination n'a pas pris le pouvoir*, cit., p. 113.

⁵⁸ M. Simonot, *La culture en débat*, cit., p. 33.

⁵⁹ Cfr. J.-M. Lamblard, *L'imagination n'a pas pris le pouvoir*, cit., pp. 113-114.

⁶⁰ C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 160.

impedite le recite), alla necessità di portare la loro arte in luoghi più periferici, al senso profondo di *Antigone*: «(...) non si può recitare *Antigone* (in cui una ragazza rifiuta di obbedire agli ordini arbitrari dello stato e compie invece un atto santo) e nello stesso tempo sostituire *Antigone* a uno spettacolo proibito». In continuità con la Dichiarazione per l'Odéon, redatta poche settimane prima e con le affermazioni programmatiche di Lebel nel suo *Le happening*, la compagnia, enumerando le sue ragioni, conclude:

8. Perché è venuto il momento di liberare l'arte e di farla uscire dal tempo dell'umiliazione e dello sfruttamento.

9. Perché è venuto il momento di dire NO prima che siano perduti i nostri ultimi lembi di dignità.

10. Perché la nostra arte non può essere messa più oltre al servizio di autorità i cui atti contraddicono assolutamente quello che noi crediamo.

11. Perché, per quanto ci spiaccia invocare la giustizia e la legge, siamo convinti che il nostro contratto con la città di Avignone sia già stato rotto dall'impedimento a recitare *Paradise Now*. Ci sentiamo dunque completamente liberi di prendere questa necessaria decisione.⁶¹

Il 31 luglio il Living abbandona il Festival dopo aver fatto solo cinque delle diciannove repliche pattuite da contratto ma avendo già riscosso l'intero onorario, mentre un altro grido sconvolge la città: «Vilar, Bejart, Salazar!». Il direttore e l'ultimo degli artisti partecipanti che avevano dichiarato pubblicamente di appoggiare la decisione della compagnia americana vengono assimilati al dittatore portoghese, accusati di abuso di potere, additati come i principali responsabili della repressione di una cultura che si proponeva come libera e partecipativa.

Lo storico direttore del Festival, il 14 agosto, durante la riunione conclusiva con l'intero staff, sottolinea, sintetizzando il clima non solo avignonese di quei mesi:

Nous avons bénéficié de cette présence de la Jeunesse depuis toujours. Il était inévitable qu'à l'heure où elle prend violemment conscience d'elle-même, de ses revendications, elle exprime à Avignon, pacifiquement, ne l'oublions pas, cette prise de conscience et ces revendications. Nous avons tout fait pour que le Festival continue – et, vous le voyez, il continue. Mais nous avons tout fait, aussi bien, pour que nul événement cruel ne ternisse ces manifestations de l'été.⁶²

Vilar, nello svolgimento dei fatti avignonesi, ricopre il ruolo altrove ricoperto dalle istituzioni. La sua identità personale viene offuscata da un cumulo di riferimenti simbolici: è il padre, il passato da contrastare, un dittatore (Salazar). A fronte dell'ideologia contestataria, Vilar riconosce, con la lucidità dell'uomo di teatro, la trasformazione in atto intorno a sé e cerca di fronteggiarla senza declinare le responsabilità legate alla sua posizione. Il Festival doveva continuare anche perché la contestazione potesse emergere e dichiararsi in quanto sua antitesi.

Duvignaud, nelle ultime pagine del suo *Spectacle et société*, dopo aver riportato i passaggi salienti dell'articolo già citato del 1967, tira le somme sulla situazione del

⁶¹ F. Quadri (a cura di), *Paradise Now*, cit., pp. 251-252.

⁶² P. Puaux, *Avignon 68*, cit., p. 105.

teatro prodotta dal movimento del 1968. Il problema di partenza, afferma il sociologo, è la ricerca di una nuova modalità per fare del teatro un servizio pubblico senza che esso diventi un puro oggetto di contemplazione estetica e sottrarlo alle logiche dello spettacolo e della mercificazione culturale che gli sono proprie, permettendo la sua liberazione da qualsiasi logica di civilizzazione. Duvignaud dichiara il fallimento di ogni progetto di riteatralizzazione condotto fino a quel momento: dall'happening⁶³, al teatro di Jean Vilar con il suo «musée des antiquités»⁶⁴, fino al lavoro del Living Theatre. Della compagnia americana il sociologo riconosce la grande capacità innovatrice di creare felici accostamenti tra nuove modalità performative e «culte des héros trasposés», ma accusa i suoi esponenti di non essere riusciti a sottrarsi alle leggi del mercato e a impedire che le loro stesse esperienze venissero ridotte «à des manifestations intégrées au jeu habituel du spectacle»⁶⁵. Infine, lo stesso Duvignaud, riconduce ad un'unica matrice gli eventi culturali, teatrali e sociali che hanno sconvolto il Maggio francese e rileva:

La capacité des groupes à innover en matière d'esthétique n'a évidemment pas été aussi frappante jusque-là que leur pouvoir d'inventer en politique. Mais sans doute est-ce dans cette direction que s'oriente la théâtralisation de notre existence. Durant les événements de Mai, des comédiens et des auteurs cherchèrent à faire un théâtre révolutionnaire... Que leur dire? Que les révolutions n'ont jamais de théâtre (autre que la plate propagande) parce qu'elles sont elle-mêmes en tant que crises sociales des théâtralisations de l'histoire. (...) A quoi bon, donc, chercher à concevoir un théâtre révolutionnaire quand le théâtre est dans la rue?⁶⁶

Non esiste teatro rivoluzionario, sottolinea Duvignaud, in quei momenti storici di crisi e rivolta sociale in cui sono le crisi stesse a farsi espressione teatralizzata del rinnovamento.

⁶³ «Le “happening” détruit des liens mentaux établis depuis des générations et libère en fait les esprits d'une connivence établie par la rigueur victorienne. Mais il reste intérieur à cette civilisation», J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., p. 162.

⁶⁴ Cfr. *Ibidem*

⁶⁵ *Ibidem*, in nota

⁶⁶ *Ivi*, pp. 163-164.

3. La Déclaration de Villeurbanne

Dal 21 maggio all'11 giugno presso il Théâtre de la Cité di Villeurbanne ha luogo la riunione, promossa da Roger Planchon, direttore del teatro, dei «Directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture réunis en comité permanent» che produrrà la Déclaration de Villeurbanne: sintesi di una riflessione condivisa da un alto numero di responsabili di teatri e istituzioni pubbliche.

Il Théâtre Municipal de la Cité de Villeurbanne viene affidato dal sindaco della città, Étienne Gagnaire, a Roger Planchon durante la stagione 1957-1958. Il progetto presentato alla municipalità da Planchon per ottenere la direzione del teatro s'intitolava *Pour retrouver le chemin du théâtre* e dichiarava la sua aspirazione alla creazione del primo teatro pubblico di provincia, sul modello del TNP vilariano. Nel suo ambizioso progetto il regista prevedeva di assicurare un certo numero di produzioni annue, un'offerta teatrale che comprendesse tutti i generi e la presentazione al pubblico della cittadina di grandi classici e di opere contemporanee francesi e straniere. Inoltre, uno dei principi fondanti del programma comportava il contatto costante con le associazioni sindacali e operaie e con i comitati d'impresa: tutti i cittadini di Villeurbanne dovevano poter avere libero e facile accesso al teatro. Tale adesione sarebbe stata garantita anche attraverso la riduzione del costo dei biglietti, l'organizzazione di un apposito servizio di trasporto e il coinvolgimento delle istituzioni scolastiche. Planchon dichiara, nel 1958:

Nous ne voulons surtout pas “faire populaire”. Nous voulons être populaires. (...) nous le serons, non en faisant descendre le théâtre dans le public, mais en faisant du bon théâtre. Un théâtre vaste, ouvert, qui ne néglige rien, ni les conquêtes de l'avant-garde contemporaine, ni les acquisitions classiques, celles-ci revivifiées, celles-là élargies, non vulgarisées mais, en quelque sorte, renforcées.⁶⁷

Fronteggiando quotidianamente difficoltà di ordine finanziario e creativo – al riconoscimento ministeriale seguirà, infatti, un costante controllo censorio da parte delle istituzioni che, in più di un'occasione, tenteranno di limitare la vocazione politica del regista –, Planchon riesce ad organizzare stagioni teatrali innovative, ospitando compagnie provenienti da tutto il mondo, mettendo in scena, come previsto dal suo programma iniziale, pièce classiche e contemporanee (Brecht sarà l'autore contemporaneo più rappresentato) e facendo del Théâtre de la Cité un modello di riferimento per il teatro pubblico francese e ed europeo⁶⁸.

Mentre il Sindacato degli attori promuoveva lo sciopero permanente di tutti gli organi dello spettacolo francesi, Planchon, dalla sera del 21 maggio 1968 accoglie presso il suo teatro i direttori dei teatri nazionali, della Maison de la Culture, del Centre Dramatique National per riflettere, in un momento di grande tensione sociale e

⁶⁷ M. Bataillon, *Un défi en province. Planchon: chronique d'une aventure théâtrale*, Tome 2, Paris, Marval, 2001, p. 30.

⁶⁸ Per un approfondimento della figura chiave del teatro francese della seconda metà del Novecento, si consiglia la lettura di É. Copfermann, *Roger Planchon*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969; É. Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale. Éditions, 1977; A. Demilly, *Roger Planchon*, Lyon, Fondation nationale de la photographie, stampa 1981; R. Planchon, *Apprentissages. Mémoires*, Paris, Plon, 2004; R. Planchon, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2010.

culturale, sulla loro sostanziale inadeguatezza nel portare a termine la missione di cui si sentono depositari: mettere in relazione il più vasto pubblico possibile e i prodotti dell'arte. A Villeurbanne viene stilato un documento di intenti i cui firmatari, dichiarandosi compatti e solidali gli uni con gli altri, riconoscono il fallimento di una certa idea di teatro pubblico e propongono una serie di attività finalizzate al cambiamento. In sintesi, essi tentano di progettare il teatro pubblico del futuro.

Nous le savons désormais, et nul ne peut plus l'ignorer: la coupure culturelle est profonde, elle recouvre à la fois une coupure économique-sociale et une coupure entre générations. Et, dans les deux cas, c'est – au plan qui nous concerne – notre attitude même à l'égard de la culture qui se trouve mise en question de la façon la plus radicale.⁶⁹

I due punti centrali della Déclaration sono la rivendicazione del potere del regista creatore e la nascita della nozione di non-public. Ma, prima di entrare nel merito dei due nodi fondamentali, occorre fare alcune premesse.

I trentaquattro firmatari della Déclaration sono tutti direttori della prima ondata della decentralizzazione nominati da Jeanne Laurent⁷⁰ (Jean Dasté, direttore del Centre Dramatique di Saint-Etienne; Hubert Gignoux, direttore del Théâtre National de Strasbourg; Georges Goubert e Guy Parigot, direttori del Centre Dramatique de l'Ouest; Maurice Sarrazin, direttore del Centre dramatique du Soud-Ouest) o responsabili delle

⁶⁹ Testo della Déclaration de Villeurbanne, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 193.

⁷⁰ Dal 1946 al 1952, la Sotto-direzione degli Spettacoli e della Musica della Direction Générale des Arts et Lettres (diretta da Jaques Jaujard) viene affidata a Jeanne Laurent. Durante questo arco temporale Laurent bandisce una serie di concorsi per giovani compagnie sulle scene di provincia, crea l'Aide à la première pièce, nel 1947, e promuove Jean Vilar a Direttore del T.N.P., nel 1951. Tra le sue iniziative più lungimiranti ci sarà l'istituzione dei primi cinque Centre Dramatique National, nati dall'istituzionalizzazione di cinque compagnie regionali (Società cooperative operaie – SCOP – o imprese private). In Alsazia, a Colmar, nel 1946, nasce il Centre Dramatique de l'Est, diretto per una stagione da Rolad Petri e, dal 1947 al 1952, da André Calvé. Nel 1954 verrà spostato a Strasburgo (dove verrà aperta anche la Scuola del Teatro che diventerà nei decenni successivi una delle sedi privilegiate della formazione degli attori francesi); nel 1968 diventerà Théâtre National de Strasbourg, sotto la direzione di Hubert Gignoux, per poi acquisire lo statuto vero e proprio di teatro nazionale nel 1972. Nella regione Rodano-Alpi, nella Francia sud-orientale, a Saint-Etienne, assume lo status di Centre Dramatique la Comédie de Saint Etienne sotto la direzione, dal 1947 al 1970, di Jean Dasté; in Bretagna, a Rennes, nasce il Centre Dramatique de l'Ouest, sotto la direzione di Hubert Gignoux, Georges Goubert e Guy Parigot. Nel 1956 prenderà il nome di Comédie de l'Ouest e nel 1968 condividerà la stessa direzione della neonata Maison de la Culture. Nella regione dell'Alta-Garonna, a Toulouse, nasce il Centre Dramatique du Soud-Ouest mutuato dalla compagnia Grenier diretta da Maurice Sarrazin (nel 1949 Sarrazin co-dirigerà il centro con Charles Dullin e, nel 1975, con Bruno Bayen); in Provenza, a Aix-en-Provence, nasce il Centre Dramatique du Sud-Est sotto la direzione di Gaston Baty. Nato nel 1952 come Comédie de Provence, in seguito alla direzione di Gaston Baty, verrà diretto, dal 1953 da Georges Douking; nel 1956 da René Lafforgue; nel 1962 da Jacques Fabbri e Philippe Tiry; nel 1965 da Philippe Tiry, nel 1966 da Antoine Bourseiller. Lo Stato riconosce le compagnie, le lega a sé con contratti elaborati sul singolo caso e impone un'azione socioculturale territorializzata, ma non fornisce strutture adeguate alle attività da svolgere. Roger Planchon criticherà la politica di Jeanne Laurent proprio su questo punto: non aver fornito alle compagnie un teatro, costringendole ad un'attività basata sul volontariato e ad un repertorio di stampo francofilo (i testi messi in scena durante i primi anni sono quasi tutti classici francesi). In sintesi, la politica culturale di Jeanne Laurent, che incontrerà non poche opposizioni nel corso del suo mandato, fu la perfetta applicazione di un rapporto stilato da Dullin nel 1937 e finalizzato alla cooperazione tra centri e periferie e alla concretizzazione pratica dell'idea di azione socioculturale che è alla base del dibattito intellettuale degli anni Sessanta.

Maison de la Culture nominati da Malraux⁷¹ (Didier Béraud direttore a Grenoble; Gabriel Garran, direttore ad Amiens; René Jaunneau, direttore a Reims; Guy Retoré, direttore del Théâtre de l'Est parisien). La presenza massiccia di attori storici della decentralizzazione, quindi di teatri e di istituzioni culturali che beneficiano di sovvenzioni statali, fa di Villeurbanne un luogo di riflessione e dibattito, non la sede di una contestazione o di una rivoluzione operata da pionieri del giovane teatro (se escludiamo Patrice Chéreau). La Déclaration, inoltre, riflette il punto di vista e la personalità di un comitato ristretto incaricato di stilare il documento finale di sintesi delle discussioni. A questo sotto-comitato presero parte: Roger Planchon, Hubert Gignoux, Pierre Debauche, Philippe Tiry, Georges Goubert e Francis Jeanson. Quest'ultimo, effettivo redattore finale del documento, filosofo dell'*entourage* di Jean-Paul Sartre, celebre per il suo attivismo contro la guerra in Algeria e popolare esponente dell'intelligentia di sinistra, era stato inviato a Villeurbanne da Jean Fornier direttore del Théâtre de Bourgogne. Nel 1967 Jeanson era stato incaricato dallo stesso Fornier di creare una *cellule d'action culturelle*, sul modello della Maison de la Culture che sarebbe stata presto aperta nel comune vicino di Chalon. Nel descrivere il suo rapporto con Planchon, il redattore ammette che, durante le sedute di scrittura, il regista elaborava le strategie, mentre lui formalizzava la riflessione in termini che potessero incontrare l'unanimità poiché, dichiara Jeanson: «Roger revenait toujours sur ce thème: ne pas se hâter, prendre les décisions à l'unanimité, au prix de ce qu'il appelait la grande

⁷¹ Le Maison de la culture, nate nel 1959 per volere di Malraux, come «cattedrali dell'avvenire» necessitano di particolari accordi tra lo Stato, le municipalità che le ospitano e gli animatori che le dirigono. Esse sono, dal principio, «des cibles de choix pour un public mécontent, une presse critique ou pour une profession en colère...», D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007, p. 27. André Malraux, durante la cerimonia di inaugurazione della Maison di Grenoble, nel 1966, dichiara che, grazie alle nuove strutture, la Francia diventerà nel giro di dieci anni il primo paese al mondo per il sostegno alla cultura, che, grazie alle nuove istituzioni, tutti i francesi (soprattutto i giovani) potranno prendere «contact avec ce qui compte au moins autant que le sexe et le sang, car il y a peut-être une immortalité de la nuit, mais il y a sûrement une immortalité des hommes», B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 244. Bernard Dort, definisce le Maison: «Pour le prix de 25 kilomètres d'autoroute, la France peut, dans les dix années qui viendront, redevenir, grâce aux Maisons de la culture, le premier pays culturel du monde», in *ivi*, p. 243. In realtà, fin dagli esordi, le stesse «cattedrali dell'avvenire» si erano rivelate di difficile gestione: risultava impossibile creare degli statuti *ad hoc* che accordassero gli interessi dello Stato, delle municipalità e delle collettività locali e la libertà creativa degli animatori-mediatori al loro vertice: «intermédiaire entre l'art et la population (...) des animateurs spécialisés dans les relations avec les milieux sociaux particuliers: l'entreprise, l'école, le quartier... (...) on peut dire que l'animation éclate en deux courants ennemis: l'animation socioculturelle et l'action culturelle. L'apparition de deux rôles d'animateurs distincts va aggraver par la suite le conflit entre eux, d'un côté, qui, dans l'action culturelle recherchent leur reconnaissance et leur légitimité du côté de l'art et des artistes, et, de l'autre, ceux qui recherchent reconnaissance et légitimité du côté des élus, des publics. D'où le débat qui se prolongera longtemps entre élitisme et populisme, création et démagogie», M. Simonot, *La culture en débat*, cit., p. 35. Inoltre, nei luoghi in cui erano presenti, sia una Maison che un Centre Dramatique o una Troupe permanente, le prime monopolizzavano le attenzioni e le sovvenzioni statali senza interloquire con i secondi. In realtà, nel progetto originale, dopo una prima fase di assestamento sul territorio, le Maison si sarebbero dovute fondere con i Centre Dramatique, assicurando una certa continuità tra la formazione e la promozione culturale. Ma, come si è detto, un processo di fusione del genere avrebbe dovuto presupporre un accordo perfetto tra lo Stato, le amministrazioni locali e gli animatori dei Centri. In realtà i consigli di amministrazione locali, ai quali non prendevano parte gli animatori, vincolavano l'intera attività dei Centri. Inoltre, sempre nel progetto originale, ad ogni Maison avrebbero dovuto essere associati un centro di formazione per animatori e un Centre National de la Diffusion Culturelle. Per cui, «Les animateur... auraient animé, le CNDC aurait diffusé», É. Copfermann, *L'avant-Mai: une crise rampante*, cit., p. 21.

palabre»⁷². L'impronta di Jeanson sulla dichiarazione è resa evidente dall'orientamento del documento verso una riflessione sull'avvenire della decentralizzazione che non esplicita mai una critica al sistema o alle strutture delle Maison de la culture. «Cela fonde un des futurs malentendus: à Villeurbanne, il n'est pas question de liquider la décentralisation»⁷³, ma di creare un momento di incontro e di riflessione (autocritica) sul concetto stesso di teatro pubblico, una “grande discussione” che prenda le mosse dalla difficoltà generalizzata di conciliare la missione del servizio pubblico (per sua natura educatrice e unificatrice) con i principi di un'arte nuova, aperta, che si rifiuta di portare avanti un'estetica a discapito di un'altra, che si discolpi in maniera definitiva dall'accusa di imborghesimento e che rivendichi il tenore politico delle sue scelte artistiche.

Quello che è stato definito come l'atto di nascita della nozione di non-public, in realtà, si fonda in un dibattito culturale che ha origine negli anni Cinquanta e che riguarda, ancora una volta, la contesa tra *action culturelle* e *action socioculturelle*. Dalle parole della Déclaration emerge, in sintesi, la ricerca di un compromesso tra la libertà creativa dell'artista (direttore della troupe permanente, del teatro pubblico, del Centre Dramatique o della Maison de la culture) e la riqualificazione del ruolo attivo del cittadino nella vita teatrale e culturale.

Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (...); et il y a, de l'autre, un non-public: une immensité humaine composé de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement aux phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas.⁷⁴

I firmatari dichiarano la loro esigenza di formulare una nuova concezione della cultura e dell'azione culturale, favorendo una partecipazione attiva del pubblico non specializzato. Una delle modalità elaborate a tal fine nel corso della riunione di Villeurbanne è una ridefinizione radicale dell'idea tradizionale di cultura come trasmissione di valori condivisi e da condividere, «qui ne se réfère pas *a priori* à tel contenu préexistant mais qui attend de la seule rencontre des hommes la définition progressive d'un contenu qu'ils puissent reconnaître»⁷⁵. Sembra prefigurarsi, in queste parole, un'idea di creazione collettiva a partecipazione allargata, ma, soprattutto, viene esplicitata per la prima volta la necessità dei teatri di costituirsi come delle imprese politicizzate, «c'est-à-dire d'inventer (...) des occasion de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer

⁷² F. Jeanson, *La réunion de Villeurbanne*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 86.

⁷³ M. Denizot, *1968, 1998, 2088: le théâtre et ses fractures*, Article publié en ligne, in “Sens Public”, 16 feb 2009, p. 7 <http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_Heritages_de_Mai_68_MDenizot.pdf>

⁷⁴ Testo de La Déclaration de Villeurbanne, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 194.

⁷⁵ *Ibidem*

ensemble leur propre humanité»⁷⁶. Il colpevole assente che impedisce alla nuova categoria astratta del non-public di farsi produttore e creatore di cultura è la politica culturale contemporanea che, però, come si è detto precedentemente, non viene accusata direttamente dal redattore, né dai firmatari del documento. Tale politica, infatti, impedisce il rapporto diretto tra la nuova idea di teatro pubblico e la nuova idea di cultura attiva partecipativa attraverso l'esercizio di un controllo eccessivo sull'azione dei direttori. Da questo punto essenziale deriva lo slogan della Déclaration: la richiesta del «pouvoir aux créateurs» affinché essi possano trovare le giuste modalità per sintetizzare nel loro operato un'azione che sia, allo stesso tempo, creativa, culturale e formativa. È affascinante sottolineare come l'espressione «pouvoir aux createurs» possa essere letta come un chiasmo de «l'immaginazione al potere» del Movimento studentesco. I creatori e direttori dei teatri pubblici e delle istituzioni culturali francesi rivendicano, come gli studenti del Movimento operaio, il loro diritto all'espressione libera e la necessità di una ridefinizione dei rapporti con lo Stato. A Villurbenne si parla di prassi, si individuano i punti nodali di alcune questioni materiali e si cercano delle risoluzioni, elaborandole in undici punti di *doléances*. I direttori:

- «contestent», la concezione attuale delle Maison de la Culture e richiedono una definizione (o ridefinizione) chiara e coerente dei loro statuti e delle loro missioni;
- «affirment» la necessità dell'aumento delle sovvenzioni della politica culturale dallo 0,43% del budget nazionale al 3%;
- «protestent» contro la disparità delle sovvenzioni tra gli stabilimenti parigini e provinciali e richiedono la concessione di fondi egualmente ripartiti;
- «judgent» necessaria la definizione di criteri adeguati per il sovvenzionamento delle diverse imprese culturali;
- «s'inquiètent» per l'inadeguatezza delle competenze amministrative e delle modalità finanziarie delle politiche culturali statali e delle amministrazioni locali;
- «revendiquent» di essere rappresentati nelle commissioni che orientano l'insegnamento e la gestione della cultura sul territorio;
- «estiment» indispensabile per lo sviluppo della loro azione creativa e culturale un interesse costante della stampa e degli organi di informazione sul loro operato;
- «préconisent» una riforma radicale dei diversi insegnamenti artistici;
- «soulignent» la necessità di includere all'interno delle riflessioni culturali (scolastiche e non) lo studio del teatro per l'infanzia;
- «provoqueront» un'assemblea generale dell'ATAC (Association Technique pour l'Action Culturelle) al fine di riconsiderare le sue funzioni, il suo status, il suo avvenire e le sue modalità di rappresentanza del settore presso gli organi pubblici;
- «décident de maintenir entre eux un lien permanent et mettent dès maintenant

⁷⁶ Ivi, p. 195.

à l'étude outre les problèmes esquissés-ci dessus, les points suivantes: cogestions de leur entreprises, développement des troupes permanentes, status des troupes permanentes, des centres dramatiques, des théâtres nationaux et des tournées non commerciales, conception des lieux de spectacle, fiscalité, aide aux auteurs, création d'un secteur expérimental, monopole de la Société des Auteurs, etc.»⁷⁷.

Come si è precedentemente sottolineato, gli undici punti appena elencati sintetizzano un'idea di ridefinizione del teatro pubblico, ma, in generale, la Déclaration è il documento che chiarifica e ridefinisce una riflessione sui rapporti tra lo Stato e il teatro che ha origine molti anni prima.

Già nel 1964, durante i *Rencontres d'Avignon* (voluti da Jean Vilar e Sonia Debeauvais), aveva avuto inizio una serie di confronti sull'argomento tra artisti, funzionari politici, studiosi di scienze sociali e amministratori locali. Gli incontri dell'anno successivo avevano avuto come tema le relazioni tra scuola e cultura. Nel 1966 il titolo era fin troppo eloquente, *Developpement culturel regional*, e gli incontri erano, ancora una volta, focalizzati sulla problematica della territorializzazione e dell'inclusività della cultura. Il medesimo tema verrà affrontato nel 1967 con un'analisi approfondita delle politiche culturali attive in sette città francesi. «Les rencontres annoncent la prise de la parole de l'artiste» e, sottolineerà lo stesso Roger Planchon, «Il est hereux que l'État reconnaisse la liberté des createurs (...). Les créateurs ne veulent un affrontement direct avec l'État et avec le public (...). Il faut réintégrer le créateur, le poète, dans la société»⁷⁸. Planchon anticipa in questa sede quanto rivendicherà nella Déclaration: il potere culturale del regista creatore.

I direttori riuniti a Villeurbanne, mette in luce Bernard Dort, nel suo *Théâtre réel*,

ne pouvaient que constater la “coupure culturelle” qui sépare les “privilegiés” jouissant d'une culture héréditaire particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise et la masse de leur contoyens “contraints” de participer à la production des biens matériels mais privé des moyens de contribuer à l'orientation même de la démarche générale [de notre société]⁷⁹

Il comitato permanente di Villeurbanne, si rivela, *a posteriori*, un luogo carico di contraddizioni.

Sotto la pressione degli eventi del Maggio francese, sottolinea ancora Dort,

(...) des contradictions jusq' alors soigneusement masquées ont éclaté, la principale étant celle qui tient à une profonde inadéquation entre une idéologie, des méthodes de travail et un public réel (...). seuls Roger Planchon et Patrice Chéreau semblent ne pas en être restés à l'illusion lyrique de la Déclaration villeurbannoise et avoir pris véritablement conscience dans leur travail même, de la nécessité de reconsidérer l'idéologie et les

⁷⁷ Testo de la Déclaration de Villeurbanne, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., pp. 196-198.

⁷⁸ P. Poirrier, *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la culture, La Documentation française, 1997, p. 256.

⁷⁹ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., p. 246.

methodes du “théâtre populaire”.⁸⁰

Viene riconosciuta l'esistenza di un pubblico non specializzato per il quale produrre un tipo di cultura partecipativa ma, allo stesso tempo, i registi e i direttori dei teatri rivendicano il loro ruolo (potere) di creatori depositari dell'arte e il loro diritto a intervenire nelle decisioni delle amministrazioni locali in materia di politica culturale.

In realtà, sottolinea Robert Abirached, a Villeurbanne si è consolidato il potere del regista: «(...) ils ont officialisé leur statut patronal en créant bientôt le Syndéac⁸¹, et ils ont les premiers proclamé la nécessité de tout subordonner aux impératifs de la création (les premières victimes allaient en être les troupes permanentes, jugées obsolètes)»⁸². Presto, gli stessi firmatari della Déclaration, riconosceranno la loro impotenza nella formazione del non-public, «à chacun son métier, et le métier des artistes était de produire des œuvres d'art»⁸³.

Gli stessi registi che lamentano l'inadeguatezza della politica culturale contemporanea e si costituiscono in una corporazione solidale al fine di poter esigere un certo potere decisionale – mette in evidenza Michel Bataillon, nel suo *Un défi en province 1957-1972* –, propongono una visione dell'azione culturale non molto differente da quella proposta da Malraux dieci anni prima⁸⁴.

Quasi nessuno dei firmatari della Déclaration darà le dimissioni, come promesso alla fine di maggio, mentre molti verranno licenziati dalle loro municipalità (come nel caso di Jo Tréhard a Caen). I pochi che lasceranno i loro stabilimenti, inizieranno a portare avanti i loro progetti di azione culturale e politica in luoghi extra-teatrali (come nel caso di Armand Gatti).

Jean-Pierre Thibaudat, saggista, giornalista e storico del teatro francese ed internazionale, a proposito dei direttori firmatari della Déclaration, sottolinea: «(...) les établissements qui leur avaient été confiés sont devenus des châteaux personnels d'où il serait mal venu de le déloger»⁸⁵. Anche il giovane regista Stanislas Nordey, all'inizio degli anni Duemila, denuncia la generazione del 1968 e i direttori di Villeurbanne, accusandoli di non voler condividere, oggi, le istituzioni che loro stessi hanno ereditato, ieri, approfittando del momento di grande rivoluzione culturale e teatrale. Quella sintetizzata da Nordey è una delle eredità più negative del *gauchisme* post-sessantottino: con l'obiettivo di istituzionalizzare ciò che è marginale e lamentando il loro mancato coinvolgimento nell'elaborazione delle strategie nazionali della

⁸⁰ Ivi, p. 251.

⁸¹ Sul sito del Sindacato, si legge: «Fondé en 1971, le Syndicat national des Entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) représente plus de 350 institutions, parmi lesquelles la grande majorité des centres dramatiques nationaux, des scènes nationales, des centres chorégraphiques nationaux, de nombreuses scènes conventionnées, compagnies théâtrales et chorégraphiques, ensembles musicaux, des salles de musiques actuelles, des festivals, des lieux de production et de diffusion des arts du cirque et des arts de la rue, des entreprises travaillant dans le domaine des arts plastiques et graphiques».
<http://www.syndecac.org/index.php?option=com_content&view=section&id=8&Itemid=3>

⁸² R. Abirached, *Le triomphe de la raison*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 139.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ M. Bataillon, *Un défi en province 1957-1972*, cit., p. 316.

⁸⁵ M.-A. Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, Paris, L'amandier, 2008, p. 461.

promozione culturale, i direttori riuniti a Villeurbanne, paradossalmente, riescono ad istituzionalizzarsi, ancora una volta legittimando, *a postesiori*, un sistema che contestavano. Scrive Pascal Ory, nel suo *Introduction à l'histoire culturelle de l'après-Mai*: «Et cette vraie question, posée en termes inadmissibles aux intéressés, a été (grossièrement, en effet, donc très efficacement) résolue par l'institutionnalisation (le subventionnement, la programmation) de ceux qui, à Villeurbanne ou ailleurs, refusaient l'institution»⁸⁶.

A questo punto, risulta utile una veloce panoramica su quanto accade nelle sedi del teatro pubblico nel 1969 per valutare gli effetti nell'immediato della Déclaration de Villeurbanne. Malraux, sotto la presidenza di Georges Pompidou, viene sostituito da Edmond Michelet e, quando questi viene a mancare, da Jacques Duhmael; i responsabili dei teatri e dell'azione culturale sono Pierre Moinot e il già citato Francis Raison; la Direction Générale des Arts et des Lettres viene soppressa; le sovvenzioni vengono rinnovate solo fino al primo ottobre del 1969. Sintetizza Bernard Dort,

Bref, une politique de dix années s'est effondré d'un seul coup comme un château de cartes. (...) On a vraiment le sentiment qu'une époque du théâtre français – celle du T.N.P. de Jean Vilar, de la décentralisation dramatique et de l'apparition des théâtres de la périphérie parisienne touche à son terme, avant, du reste, qu'elle ait atteint une véritable maturité.⁸⁷

I nuovi statuti del TNP e dell'Odéon, concepiti dallo Stato, in parte, sulla falsa riga delle richieste di Villeurbanne, sono pieni di minacce: si svincolano i direttori dalla responsabilità sui loro beni propri nella gestione degli stabilimenti, ma il governo si arroga il diritto di revocare i loro contratti con l'accusa di cattiva gestione o perché le loro direzioni sono ritenute incompatibili con la missione assegnata ai teatri pubblici. A capo delle Maison de la culture non vengono messi uomini di teatro ma animatori specializzati incaricati dell'animazione e della diffusione culturale e crolla il progetto di Villeurbanne di creare una profonda continuità tra la formazione, l'animazione e la creazione. Molte amministrazioni cittadine privano le Troupe permanente e i Centres Dramatiques della possibilità di utilizzare i teatri cittadini e molti comuni decidono di non versare più la loro porzione di sovvenzioni (il 50% del totale del finanziamento pubblico) e di revocare alcuni contratti di direzione (come nel già citato caso di Caen, anche a Bourges e a Toulouse). Nonostante la richiesta del comitato permanente di un aumento delle sovvenzioni dallo 0,43% al 3%, la porzione di budget statale destinato alla cultura diminuisce allo 0,42%. Tra i direttori dei teatri pubblici e delle Maison solo Planchon e Chéreau sviluppano la riflessione elaborata a Villeurbanne, nel tentativo di trovare nuove sintesi tra ideologia e prassi teatrale. A proposito del percorso di Planchon che seguirà la Déclaration, Dort specifica come, attraverso la creazione dello spettacolo *La Contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises "Le Cid" de Pierre Corneille* il regista porti in scena una carrellata critica dei principali stili del teatro e dell'ant-teatro contemporanei, parallelamente ad una

⁸⁶ P. Ory, *Introduction à l'histoire culturelle de l'après-Mai*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 172.

⁸⁷ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., p. 245.

presa di posizione ironica nei confronti del mito del teatro popolare. *L'Infâme*, pièce scritta nel 1970, dallo stesso regista, è, invece, una delle sue opere più compiute, il risultato di un reale confronto con il pubblico di Villeurbanne e il prodotto di una riflessione sulle ideologie populiste e para-rivoluzionarie⁸⁸.

Patrice Chéreau lascia il Théâtre de Sartrouville dopo aver contratto un debito personale di quarantamila franchi e rimette in questione l'idea stessa di teatro popolare. La struttura diretta fino a quel momento si qualificava come teatro pubblico e, in seguito alle vicende di Villeurbanne, il suo direttore aveva tentato di ritrovare il giusto compromesso tra la creazione e l'azione culturale, sempre in relazione con la municipalità e la cittadinanza. Chéreau sarà uno dei pochi registi che ammetteranno esplicitamente il fallimento della politicizzazione dell'azione culturale, mettendo fine alla sua attività a Sartrouville e pubblicando un articolo dal titolo *Une mort exemplaire*, in cui afferma: «Il ne lui reste bientôt plus qu'a mourir. Ce qu'il fait. Aujourd'hui, loin de nous lamenter, nous disons que cette mort était saine, qu'elle était utile et nous la qualifierons d'exemplaire»⁸⁹.

L'ideologia del teatro come servizio pubblico e il sogno di una consacrazione all'arte e alla cultura falliscono, sottolinea ancora Dort, ma non l'idea di un teatro che dialoghi con la collettività né il dibattito sulle modalità specifiche che possano, non più alimentare il mito passatista del teatro pubblico, ma valutare le sue pratiche ragioni d'esistenza e il suo valore sociale.

La crise présente, (...) aura peut-être pour vertu de l'amener à réfléchir sur ses conditions réelles d'exercice, sur son public (à l'opposé du "non-public" dans l'existence duquel les Villeurbannois avaient cru trouver la pierre philosophale), sur ses moyens et ses méthodes d'activité, sur ses pouvoirs et ses limites. Le rêve d'un théâtre oecuménique qui réconcilierait l'homme, la Cité et l'art est belle et bien dissipé. Restent maintenant des théâtres appelés à se redéfinir non plus en fonction d'un mythe mais en tenant compte des réalités qui leur sont particulières.⁹⁰

⁸⁸ Cfr. B. Dort, *Théâtre réel*, cit., pp. 251-252.

⁸⁹ P. Chéreau, *Une mort exemplaire*, in "Partisans", avril-mai, 1969.

⁹⁰ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., p. 254.

4. Un ponte

La crisi della contestazione e della rivolta consente di passare dalla performatività dei gesti pubblici allo studio degli effetti di lunga durata della cultura della svolta sul teatro, le sue ricerche, le sue prassi.

Durante e alla fine dell'occupazione del Théâtre de l'Odéon molti teatri francesi si mobilitano con strategie diverse. Si ripercorrono, di seguito, le tappe fondamentali di tale mobilitazione teatrale:

1. il 20 maggio il personale del TNP occupa i locali del teatro, ma, immediatamente ripreso dal Ministro Malraux, esegue gli ordini di sgombero;
2. il 21 maggio, il Syndicat Français des Artistes-Interprètes indice un'assemblea generale degli attori al Théâtre de la Porte-Saint-Martin, ma l'assemblea si scioglie senza elaborare una strategia d'azione comune;
3. il 22 maggio il Théâtre du Gymnase, la Comédie Française e, nuovamente il TNP, vengono occupati dal personale come misura di sicurezza;
4. il 25 maggio viene resa nota la Déclaration de Villeurbanne;
5. il 30 maggio il TNP (diretto da Robert Wilson) si ritira dal Festival d'Avignon;
6. il 4 giugno il Syndicat Français des Artistes-Interprètes annuncia la fine dello sciopero e la ripresa delle prove in vista dei festival e degli spettacoli estivi;
7. l'8 giugno, a Strasbourg, viene indetta un'assemblea nazionale del personale tecnico, amministrativo e artistico dei teatri. Due giorni dopo, la delegazione raggiungerà il Comitato di Villeurbanne;
8. il 13 giugno il TNP si rifiuta di riprendere le prove di *Le Diable et le bon Dieu* di Sartre;
9. il 25 giugno viene chiusa la Maison de la Culture di Bourges per volere del sindaco della città;
10. il 26 giugno chiude la Maison de la Culture di Caen;
11. il 28 giugno gli allievi del Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNAD) si rifiutano di sostenere gli esami finali.

Passata l'estate del 1968, a settembre, Malraux licenzia Barrault dalla direzione dell'Odéon e «avec eux s'éteint l'héritage du Cartel»⁹¹ e di una certa idea di teatro pubblico. A dicembre viene censurato dal Ministero degli Esteri, per ragioni di politica estera, *La Passion du général Franco* di Armand Gatti che potrà essere ripreso solo dopo la morte del dittatore.

Tutti questi eventi prendono slancio del particolare momento storico della breccia sociale e culturale del Sessantotto e rappresentano l'espressione della volontà generale di riflettere criticamente sulla necessità di una democratizzazione della cultura, sui rapporti tra lo Stato e le azioni culturali, sul *modus vivendi* delle imprese teatrali e sulle relazioni tra i teatri pubblici, la collettività cittadina e il governo. Però, se si ripercorre, ancora una volta, la successione degli avvenimenti, si comprende che, in realtà: all'Odéon va in scena lo spettacolo della società, non un dibattito sul teatro; si producono una serie di tentativi di imitazione dell'occupazione che non hanno seguito

⁹¹ M.-C. Hubert, *Le nouveau théâtre 1950-1968*, Paris, Champion, 2008, p. 28. Si rimanda anche alla nota n. 124 (p. 141) sul teatro pubblico.

perché sedati dal potere politico e dal ministro Malraux in persona o dallo stesso SFA; ad Avignone, come all'Odéon, si teatralizza, per le strade, una mobilitazione sociale e giovanile guidata da quelli che Poli aveva definito «innovatori intransigenti»; a Villeurbanne muore una certa idea di teatro pubblico ma non ne nasce, nell'immediato, una nuova, anzi, da un lato, si sfrutta la situazione per impossessarsi di quelle stesse istituzioni che si contestano, e, dall'altro, le amministrazioni nazionali e municipali non assecondano le richieste dei firmatari.

Dopo questa veloce panoramica, viene spontaneo domandarsi: in quale ambito la contestazione che ha caratterizzato il Sessantotto sociale e culturale si incontra con il mondo del teatro producendo effetti duraturi nelle prassi performative?

Con questa domanda volutamente provocatoria non si vuole assolutamente sottostimare la portata della presa dell'Odéon, né della contestazione di Avignone, né della Déclaration de Villeurbanne, si vuole solo mettere in luce che il cambiamento del mondo dello spettacolo francese che produce effetti nell'immediato e sul lungo periodo non avviene nei luoghi istituzionali, ma in altre sedi: all'interno delle giovani compagnie e del teatro universitario, oggetto del prossimo paragrafo di questo studio, dove si formeranno alcuni degli ensemble che, negli anni Settanta, produrranno creazioni collettive.

5. Il théâtre de la jeunesse

5.1 Il teatro universitario e le giovani compagnie

Pochi anni prima dell'avvento di Malraux, in Francia nascono i primi teatri universitari. Nel 1957 viene fondato, a Parigi, per iniziativa dell'Institut International du Théâtre, il Théâtre des Nations. Nel 1961, viene creata l'Université du Théâtre des Nations da Albert Bobol, che sarà diretta dal 1966 da André-Louis Périnetti. «L'ouverture d'esprit et la recherche de liberté d'expression qui règnent alors au sein de l'Université du Théâtre des Nations encouragent des jeunes metteurs en scène du monde entier à expérimenter des nouvelles techniques, à introduire des nouveaux auteurs»⁹², sottolinea David Bradby.

Nel 1958 Jack Lang fonda il Théâtre Universitaire de Nancy che, nel 1964, diventa Festival de Nancy.

Quello di Jack Lang e quello di Albert Bobol non sono gli unici teatri universitari in Francia. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, quasi ogni università francese possiede almeno un teatro:

1. a Parigi: il Groupe Antique de la Sorbonne; il Théâtre Espagnol, nato nel 1957 presso l'Institut d'Études Hispanique; il Groupe Théâtral des Étudiants en Dentaire, nato nel 1959 per iniziativa di Raymond Gerbal; l'ATEP (Association Théâtrale des Étudiants de Paris) fondato da Ariane Mnouchkine nel 1959, il cui presidente onorario è Roger Planchon; la compagnia di Patrice Chéreau che, con Jean-Pierre Vincent, rimette in piedi la Toupe du Lycée "Louis-Le Grand" fondata nel 1947; il Groupe de Théâtre Italien; il Théâtre de l'École Nationale de l'Aviation Civile, nato nel 1961; la Troupe 45 dell'École Normale Supérieure, nata nel 1963 e divenuta l'anno successivo Théâtre de l'Aquarium diretto da Jacques Nichet;
2. in provincia: a Bordeaux, il Théâtre Universitaire opera dal 1951, a Montpellier dal 1955, a Nantes d'Anger dal 1958, a Clermont-Ferrand dal 1959; il Théâtre Universitaire de Bourgogne nasce nel 1961, quello di Marseille nel 1962, quello di Aix-En-Provence nel 1965, e così a Rennes, Poitiers, Basançon, Grenoble, Pau, Toulouse, Amiens⁹³.

Malraux, nel 1963, riconosce l'esistenza dei teatri universitari accordando un finanziamento di 32000 franchi da suddividere tra tutte le strutture parigine. Il Ministro risponde all'esigenza emersa durante l'Assemblée Générale des Théâtres Universitaires (voluta da Jean-Jacques Hocquard, membro dell'UNEF, e Jean-Pierre Miquel, responsabile del Groupe de théâtre antique de la Sorbonne). Durante l'assemblea viene modificato lo statuto della Fédération Nationale des Théâtres universitaires creata nel 1948, sui seguenti punti:

- la necessità di definire una specificità del teatro universitario: « (...) les répertoires adoptés ne sont pas joués par le théâtre professionnel, ce qui permet une non-concurrence et justifie pleinement l'activité elle-même»;

⁹² D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 42.

⁹³ J.-J. Hocquard, *Le mouvement étudiant et le théâtre*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 42.

- la necessità di un'organizzazione democratica e indipendente: «Les troupes universitaires doivent être dirigées par les étudiants eux-mêmes, sans qu'ils soient soumis à une trop grande dépendance vis-à-vis de l'université ou des techniciens professionnels»;
- una maggiore qualità artistica garantita da una commissione di controllo sui repertori⁹⁴.

Il teatro universitario è evidentemente il primo esempio di teatro giovanile che nasce prima della svolta del Sessantotto e che da essa trarrà slancio per rispondere alle necessità di questa dichiarazione d'intenti: la ricerca di una specificità, di nuove modalità organizzative e produttive, di nuovi repertori.

Scrive Hocquard:

En conclusion, 1968 a été fait de la rencontre *d'une époque* (la fin de la Résistance, la fin de la guerre en Algérie, la fin d'un homme providentiel), *d'un mouvement* (au sens plein de la définition anarchiste, soulevée par une grande utopie), et *des hommes et des femmes* (tous ce Chéreau, Vincent, Hurstel, Mnouchkine, Miquel, et j'en oublie beaucoup) dont l'«entrée dans la vie» (la vie théâtrale) s'est fait à travers le théâtre universitaire et cela parce que l'Université était, à cette époque un vivier riche (plus riche q'aujourd'hui?). Lieu où notre société était perpétuellement remise en cause, mais où ces «jeunes-travailleurs-intellectuels» n'avaient pas à compter avec des perspectives de chômage.⁹⁵

Il teatro universitario è il vivaio, ricorda Hocquard, in cui si formano i teatranti del futuro, quelli che si sottrarranno (almeno in un primo momento) alle logiche della decentralizzazione, del controllo e delle garanzie offerte dallo Stato per cercare altrove una legittimazione della loro arte, delle loro modalità produttive, delle loro scelte repertoriali.

Prima della svolta del 1968, in Francia, si sviluppa anche una moltitudine di piccoli gruppi, giovani compagnie formatesi spontaneamente, le cui origini risalgono ai tempi del Fronte Popolare. Il Ministro dell'Educazione Jean Zay, infatti, tra il 1936 e il 1938, oltre ad essere stato il primo a concedere delle sovvenzioni alle arti e allo spettacolo, aveva raggruppato le sovvenzioni stesse in due grandi tipologie: regolari (alla Comédie Française e ai teatri pubblici) e occasionali, alle giovani compagnie presenti all'Esposizione universale del 1937. Dal 1946 al 1952, la Sotto-direzione degli Spettacoli e della Musica della *Direction Générale des Arts et Lettres* (diretta da Jaques Jaujard) viene affidata a Jeanne Laurent che bandisce una serie di concorsi per giovani compagnie sulle scene di provincia.

Tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, grazie a questi riconoscimenti statali, quindi grazie alla politica di decentralizzazione, aveva iniziato a diffondersi, soprattutto in provincia, la pratica di fondare piccoli gruppi teatrali, inizialmente amatoriali. Molti di essi scompaiono nei decenni successivi, altri, invece, sono in grado di specializzarsi abbandonando l'iniziale spirito filodrammatico e acquisendo il diritto di accedere allo

⁹⁴ Ivi, p. 43. I corsivi sono della scrivente.

⁹⁵ Ivi, p. 49.

statuto di Troupe Permanente⁹⁶.

Al di là della possibilità di istituzionalizzazione offerta dallo Stato, in questa sede, va messa in evidenza la permanenza di una prassi: i giovani fanno teatro nelle università e fuori, trovano in questo particolare linguaggio un veicolo di espressione, di comunicazione, di creazione di comunità, anche prima della svolta culturale del Sessantotto.

Le pratiche adottate da questi giovani teatranti non sono uniformi, ma eterogenee e diversificate. Il carattere unitario del fenomeno ha sede nella sua diffusione generalizzata e, in qualche misura, silenziosa, perché non sempre riconosciuta. Un ulteriore elemento che aiuta a considerare il teatro universitario e le piccole compagnie come appartenenti ad un medesimo grande insieme, quello del *théâtre de la jeunesse*, è la ricerca costante di stimoli e di identità culturali che definiscano una personalità e che sottraggano i gruppi stessi al purgatorio artistico del teatro amatoriale.

Ha origine in questo modo un dialogo ininterrotto durante tutti gli anni Sessanta che vede due interlocutori privilegiati: i giovani teatranti, universitari e non, e i Festival internazionali che si moltiplicano in Francia e che forniscono ai primi le basi conoscitive e formative di modelli di produzione alternativi a quelli del teatro francese conosciuto. Scrive, a questo proposito, Bernard Dort: «Le refus que ce jeune théâtre oppose à toutes les formes reçues de l'activité théâtrale (du "boulevard" au "théâtre populaire") est plus profond que le traditionnel conflit d'une génération avec celle qui la précède. Il ne vise rien de moins que le statut même de l'activité théâtrale»⁹⁷.

5.2 I festival e il teatro internazionale

Nel 1962, Jack Lang⁹⁸, viene invitato al Festival organizzato dall'UNEF a Lille⁹⁹, durante quello che Jean-Jacques Hocquard ha definito: «une rencontre de jeunes de tous les pays, le contact d'un public avec les cultures étrangères, le besoin d'apprendre c'est qui est inconnu, l'échange entre les pays à régimes sociaux différents. On veut accroître cette participation du public à la fête. (...) C'est ça le mot magique, "participer"»¹⁰⁰.

Quella che Lang trova a Lille è un'occasione di incontro tra giovani, caratterizzata da un'offerta teatrale eterogenea ed esterofila, in cui le parole d'ordine sono festa e partecipazione e in cui si origina un propositivo scambio tra gli artisti francesi e internazionali e tra gli artisti stessi e il loro pubblico. Sembra che, spontaneamente, già nel 1962, prima della breccia culturale del Maggio, i giovani dell'UNEF, che, da lì a sei anni, condurranno il Movimento studentesco, anticipino in questo contesto quanto rivendicheranno a Nanterre, a Parigi e nelle altre sedi universitarie francesi.

Da questo incontro e da questi desideri di condivisione e partecipazione nascerà, nel

⁹⁶ Si rimanda alla nota n. 89, p. 30.

⁹⁷ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., p. 256.

⁹⁸ Allora Jack Lang era un giovane studente universitario, giurista, attore amatoriale e personalità nota tra i militanti di sinistra, direttore di una compagnia di teatro universitario e Presidente della FNTU – Fédération Internationale du Théâtre Universitaire.

⁹⁹ La manifestazione si ripeterà nel 1963 a Rouen, nel 1964 a Lyon, nel 1965 a Marseille, nel 1966, per l'ultima edizione, a Parigi.

¹⁰⁰ J.-J. Hocquard, *Le mouvement étudiant et le théâtre*, cit., p. 44.

1963, a Nancy, con il sostegno dell'UNEF, il Dionysies Internationales du Théâtre Étudiant, che diventerà Festival de Nancy nel 1963 e Festival Mondial du Théâtre de Nancy proprio nel 1968. Il suo carattere distintivo, dal 1964 al 1983, sarà l'internazionalità. Béatrice Picon-Vallin, nel suo *Nancy, nouveau "rendez-vous" des théâtres du monde*, ricorda i caratteri comuni del Théâtre des Nations e del Festival de Nancy:

- un'attenzione al rinnovamento delle forme e delle tecniche dello spettacolo e della regia;
- il confronto costante con l'artigianato dei lavoratori dello spettacolo professionale (principalmente al TdN) e amatoriale (principalmente a Nancy);
- lo sviluppo di attività collaterali, parateatrali, culturali, universitarie e pedagogiche;
- la costante relazione tra il teatro e il mondo: «(...) volonté durable d'aider les formes de résistance et de promouvoir un théâtre politique, de contestation»¹⁰¹.

Tra i due Festival, sottolinea ancora la Picon-Vallin, riprendendo quanto affermato nella sua tesi di laurea *L'État et le théâtre*¹⁰² dallo stesso Jack Lang, si sono creati dei momenti di conflitto quasi sempre di matrice politica, ma entrambi sono nati e si sono sviluppati per dare spazio al *théâtre de la jeunesse* che si stava sviluppando negli anni Sessanta e per fornire ai giovani artisti francesi dei momenti di confronto con il teatro transfrontaliero, europeo e mondiale. Perché, sostiene Lang nel 1967, «Il n'est plus concevable à notre époque d'étudier les réalisations scéniques dans le seul cadre de nos frontières en négligeant les merveilles que le Théâtre des Nations nous a révélées... Plus la diversité sera grande, plus la rencontre sera féconde»¹⁰³. Ma la vera differenza tra i due festival è nei criteri che regolano le modalità di ospitalità: mentre il TdN predilige le compagnie professionali, a Nancy vengono accolti anche gruppi sconosciuti e amatoriali.

Il 1965 è un anno di svolta per il Festival: esso si dota di una rivista interna "Théâtre & Université" (come era successo nel caso della rivista "Théâtre Populaire"¹⁰⁴ che nasce inizialmente come emanazione del TNP per poi distaccarsene quasi immediatamente) e, soprattutto, del CUIFERD (Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique). Il Centro ha la missione di favorire un ripensamento dell'insegnamento dell'arte drammatica in Francia e di farlo secondo modalità più partecipative. «Perspectives», sottolinea la Picon-Vallin, «qui annonce l'esprit de Mai 68»¹⁰⁵. Come il Festival, il CUIFERD ha una vocazione internazionale ed è finanziato dalla municipalità e dall'università. Gli insegnamenti si sviluppano come discussioni

¹⁰¹ B. Picon-Vallin, *Nancy, nouveau "Rendez-vous des théâtres du monde"*, in O. Aslan (a cura di), *Paris, capitale mondiale du théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 260.

¹⁰² J. Lang, *L'État et le Théâtre*, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence R. Pichon et R. Durand-Auzias, 1968.

¹⁰³ Note pour le bilan d'une première année au CUIFERD, in "T&U", n. 9, janvier-mars 1967, citato in B. Picon-Vallin, *Nancy, nouveau "Rendez-vous des théâtres du monde"*, cit., p. 261.

¹⁰⁴ Si veda, a questo proposito, M. Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002. [Ed. francese: *Théâtre Populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1998]

¹⁰⁵ B. Picon-Vallin, *Nancy, nouveau "Rendez-vous des théâtres du monde"*, cit., p. 265.

pubbliche e aperte a tutti su alcune grandi aree tematiche (Dramaturgie et Société; Texte et mise en scène dans le théâtre politique contemporain): «Il s'agit, donc, d'une sorte de formation continue pour un public local, ou d'une école du spectateur, en même temps que de la mise en responsabilité des étudiants»¹⁰⁶.

Senza manifesti programmatici e tre anni prima che scoppi la rivolta del Sessantotto, al Festival de Nancy si parla già di educazione del non-public e si dotano i giovani studenti-teatranti di strumenti e sedi per apprendere, discutere e problematizzare le tematiche più attuali del teatro contemporaneo.

Nel 1965 tra gli insegnanti ospiti del CUIFERD sono presenti Bernard Dort, Denis Bablet¹⁰⁷, Jean-Marie Villegier¹⁰⁸ e uno stage di più giornate con Jerzy Grotowski e Richard Cieslack (già ospiti del Festival con delle dimostrazioni di lavoro nel 1964) sull'arte dell'attore e la pratica del training¹⁰⁹. L'anno successivo si aprirà un'aspra contesa tra Jack Lang e Louis Barrault per l'ospitalità de *Il Principe Costante* (lo spettacolo andrà in scena all'Odéon¹¹⁰), ma, nel 1966, Lang scriverà su "T&U" a proposito di Grotowski:

(...) il [Grotowski] lui [CUIFERD] doit d'abord en partie son existence, car c'est à partir des exercices d'acteurs qu'encore inconnu du public européen, Grotowski nous presentait à Nancy, qu'ont été jettées les premières bases de notre institut; il lui doit aussi d'avoir précisé et corrigé ses méthodes de travail, car da la session animée l'an passé à Nancy pendant deux semaines par Grotowski ont résulté une prise de conscience de certaines de nos erreurs et une définition plus claire de notre vocation.¹¹¹

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ Teorico del teatro, entra nel 1953 al CNRS dove scrive la sua tesi *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914* (pubblicata nel 1965). Diventa Directeur de recherche e Direttore responsabile del gruppo Théâtre Moderne. Durante gli anni Sessanta è uno dei più importanti esperti del teatro francese e delle estetiche di artisti stranieri (tra cui Gordon Craig, Josef Svoboda, Tadeusz Kantor).

¹⁰⁸ Allievo dell'École Normale Supérieure, dopo essere stato nominato tra gli insegnanti del CUIFERD, dal 1973 al 1980, è uno dei responsabili del Centre de Dramaturgie de l'Opéra de Paris e si dedicherà poi completamente alla sua professione di regista.

¹⁰⁹ Per approfondire la lezione grotowskiana, la pratica del training e del lavoro con l'attore e l'influenza esercitata sul nuovo teatro italiano, si rimanda a: J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970; J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro, 1959-1984*, Firenze, La casa Usher, 1989; G. Banu (a cura di), *Ryszard Cieslak, acteur—emblème des années soixante*, Arles, Actes Sud, 1992; E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998; T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000; M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000; M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947 – 1970*, Milano, Bompiani, 2000; J. Grotowski, L. Flaszen, *Il teatr laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001; T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 2002; E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, 2005; J. Degler, G. Ziolkowski (a cura di), *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2005; R. Molinari, *Diario dal Teatro delle Fonti. Polonia 1980*, Firenze, La casa Usher, 2006; J. Grotowski, *Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007; F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007; F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009; Z. Osinski, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni, 2011.

¹¹⁰ Ma, nel 1967 il testo dello spettacolo, con un focus dedicato, sarà pubblicato da J. Jourdeuil su "T&U", n. 9, février-mars, 1967, pp. 17 e segg.

¹¹¹ "T&U", n. 12, janvier 1966, citato in B. Picon-Vallin, *Nancy, nouveau "Rendez-vous des théâtres du monde"*, cit., p. 267.

Lang, con grande lucidità e acutezza politica, rileva il valore dell'insegnamento del maestro polacco per le nuove generazioni, ammette le rettifiche avvenute nella didattica del Centro di Nancy a partire dall'impostazione grotowskiana e, tra le righe, rivendica il ruolo centrale del Festival nella trasmissione di un sapere che diventerà fondante per l'arte dell'attore francese.

La presenza di Grotowski a Nancy, sottolinea David Bradby,

affirma que le tâche du festival, ainsi que du théâtre universitaire en général, était de contester toutes formes de théâtre existante pour concourir a créer le théâtre de l'avenir. Ce théâtre concilierait Grotowski et Artaud, en approfondissant la recherche d'un langage physique spécifique au théâtre par sa concentration sur le corps de l'acteur et par son intégration du geste, du mouvement, des masques, de la musique et de la danse.¹¹²

La creazione del teatro dell'avvenire è l'obiettivo principale dei giovani teatranti presenti a Nancy che, nel 1964, potranno assistere alla forza espressiva del Teatro Universitario de Mexico; nel 1966, alla messa in scena dell'università cattolica di Sao Paulo del poema di João Cabral, *Mort et vie de San Severino*; nel 1967 a *Fire*¹¹³ del Bread and Puppet; nel 1968 alla prima apparizione in Francia de El Teatro Campesino¹¹⁴.

Nel 1966, ricorda Jean-Marie Lamblard, nel suo *L'imagination n'a pas pris le pouvoir*, nell'altra sede privilegiata del giovane teatro, il Théâtre des Nations, venivano ospitati anche *The Brig* e *Mysteries*¹¹⁵ del Living Theater, mentre, al Festival de Cassis, la compagnia americana presentava la nuova versione di *Frankenstein*. Sottolinea Lamblard a proposito dello spettacolo: «Nous avons vu, cette nuit-là ce qu'aucune troupe au monde n'était capable d'offrir à nos habitudes de spectateurs français. Un monstrueux exorcisme collectif de cinq heures d'une bouleversante beauté»¹¹⁶. Il Living sconvolgerà nuovamente i giovani francesi nel 1967, a Caen, con *Antigone*¹¹⁷: «l'héroïne modèle du refus, de la désobéissance aux lois civiles, de la contestation du pouvoir d'un monarque», scrive Lamblard, «(...) cette *Antigone* voulait réconcilier

¹¹² D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 39.

¹¹³ «(...) une sorte de mystère laïc au cours duquel un village vietnamien revivait la semaine de la Passion (avec un jour en plus: celui du 'feu' del la destruction) dans un salle du Festival et, dans la rue, jusqu'au beau milieu de la fête foraine», B. Dort, *Théâtre réel*, cit., p. 263.

¹¹⁴ «Nulle trace de mystique communautaire là-dedans.», scrive Dort a proposito del Campesino a Nancy, nel 1968, «Mais le plaisir du jeu ensemble et la volnté d'être efficace. Les termes de référence, ce ne sont plus le Living Theater ou Grotowski, mais les formes les plus anciennes (encore vivants ici et là) d'un théâtre authentiquement populaire et Brecht», Ivi, p. 261.

¹¹⁵ In M. Simonot, *La culture en débat*, cit., p. 32, viene riportato il seguente passo di una critica, apparsa nel settembre del 1967, su "France Nouvelle": «Le Living témoigne de l'état idéologique présent de nombreux intellectuels américains qui commencent à mittere en cause les fondaments de l'État bourgeois, mais (citant Brecht) qui se met à la place du ballon de football peut difficilement concevoir les lois de la gravitations». Simonot cita proprio questo stralcio per sottolineare le contraddizioni ideologiche interne al comitato redazionale della rivista formato da intellettuali militanti nelle fila del partito comunista.

¹¹⁶ J.-M. Lamblard, *L'imagination n'a pas pris le pouvoir*, cit., p. 110.

¹¹⁷ Nella messa in scena del Living «(...) l'area d'azione comprende sia la scena che la sala, ma a ciascuno di questi due elementi è attribuito un proprio significato, la scena rappresenta Tebe, la platea Argo», in C. Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living theatre*, Bari, De Donato, 1977, p. 185.

Brecht et Artaud, la raison et le corps, les deux moitiés de nous-mêmes»¹¹⁸.
«Pour Brecht», si legge sulle pagine della “Nouvelle Critique” dello stesso anno,

le conflit économique, politique qui est montré sur scène doit se répercuter dans la salle; il doit diviser le public, faire éclater ses contradictions. Le Living, au contraire, sur scène et dans la salle ne demande que des conflits physiques. Grâce à des techniques de dynamiques de groupe nées aux USA, les comédiens cherchent à unifier le spectateur dans le terreur, la culpabilité, le spiritualisme... Il s'agit d'une forme pré-théâtrale de représentation.¹¹⁹

Tanto nell'opinione di Jean-Marie Lamblard, quanto sulle pagine della “Nouvelle Critique”, risulta chiara l'operazione attraverso cui la compagnia americana veicola una rilettura di Brecht, rilettura che, in alcuni casi, ribalta completamente alcuni precetti della teoria brechtiana, eppure la rivivifica sui palcoscenici francesi. Il caso più eclatante di tale ribaltamento riguarda proprio il coinvolgimento dello spettatore. Brecht, nella sua famosa tavola sinottica che contrappone la forma aristotelica del teatro a quella epica, scriveva che la seconda «fa dello spettatore un osservatore, però ne stimola l'attività e lo costringe a decisioni, a una visione generale»¹²⁰. Il Living, invece, cerca costantemente il coinvolgimento del pubblico all'interno del grande rito collettivo dei suoi spettacoli, in particolare, di *Antigone* e, soprattutto, *Paradise Now*. Pure in questa grande ritualità a base partecipativa che priva Brecht del suo razionalismo di origine materialista e del concetto di alienazione e lo dirotta verso forme spontaneistiche, le estetiche e le poetiche tanto del Living, quanto del teorico tedesco hanno una medesima finalità: favorire nel pubblico un processo di presa di coscienza.

Robert Abirached, nel 1967, su “Le Nouvel Observateur”, mette in evidenza come la lezione grotowskiana e gli spettacoli del Living, già prima della svolta culturale del 1968, avessero modificato il gusto delle compagnie presenti durante i Festival universitari. Sottolinea a questo proposito Béatrice Picon-Vallin:

C'est par rapport au modèle brechtienne qu'on évalue la nouveauté du travail des jeunes compagnies. R. Abirached constate en 1967 que le style des spectacles des jeunes troupes professionnelles est “à l'exact opposé du brechtisme”, privilégiant jeu corporel et création collective dans la lignée de Grotowski et du Living.¹²¹

Su “T&U” del 1966, esce un approfondimento sulla necessità della rilettura dello stile brechtiano, una rilettura che si fondi sui lavori presentati a Nancy dalle numerose troupe (soprattutto colombiane) ospiti: «Mais, il s'agit là d'un Brecht revisité à la

¹¹⁸ J.-M. Lamblard, *L'imagination n'a pas pris le pouvoir*, cit., p. 111.

¹¹⁹ M. Simonot, *La culture en débat*, cit., p. 33.

¹²⁰ B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 30.

¹²¹ B. Picon-Vallin, *Nancy, nouveau “Rendez-vous des théâtres du monde”*, cit., p. 268. Sulla diffusione, negli anni Cinquanta, del brechtismo in Francia, si rimanda a B. Dort, *Teatro pubblico 1953-1966*, trad. it. di Giuseppe Bartolucci ed Edoardo Fadini, Padova, Marsilio Editori, 1967 [Ed. orig.: *Théâtre public*, Paris, Éditions du Seuil, 1967]; B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960; i numeri degli anni Cinquanta della rivista “Théâtre Populaire”.

lumière de traditions populaires vivantes et d'un contexte politique violent»¹²².

Il Living mette in scena, con *Antigone*, la riconciliazione di Brecht e Artaud, a Nancy viene problematizzata una nuova lettura del modello brechtiano mediata, nella percezione delle giovani compagnie francesi, anche dagli esempi delle compagnie dell'America Latina. Sintetizza a tale proposito, Bernard Dort:

A travers Brecht (...) le théâtre s'est souvenu à la fois de son pouvoir pédagogique et de sa vocation politique. Parallèlement, animé par la volonté de parler à un public plus jeune et plus varié qu'autre fois (...), il a tenté de s'insituer en tribunal des grandes causes historiques et civiques de notre époque (...). Au même moment, la voix d'Artaud a commencé à se faire entendre: contre une "idée piétrifiée du théâtre", ce qu'elle prône, ce n'est rien de moins que la résurrection violente d'un art ou plutôt d'une activité qui "comme la peste, (...) dénoue des conflits, dégage des forces, déclenche des possibilités.

Brecht e Artaud, ci dice Dort, le loro poetiche ed estetiche, per quanto diverse, rappresentano per il teatro francese della seconda metà degli anni Sessanta, le risposte privilegiate ad una diffusa necessità di problematizzazione dell'essenza del teatro e delle sue modalità espressive: pedagogia, vocazione politica e, parallelamente, insurrezione del corpo e rito collettivo che coinvolge simultaneamente scena e sala nella condivisione di valori universali. Negli scritti dei due teorici del Novecento hanno sede le soluzioni nuove che i giovani teatranti non trovano nel teatro istituzionale e, conclude Dort, connettendo tali riscoperte alla svolta del Sessantotto,

(...) ces exigences contradictoires n'ont cessé depuis quelques années de s'exaspérer les unes les autres – jusqu'a se trouver formulées toutes ensamble dans une confusion et un extensions extraordinaires en mai et juin 1968 et à culminer dans l'image d'un théâtre d'insurrection permanente en prise directe sur la réalité.¹²³

Il Festival de Nancy si fa mediatore e propulsore di questo processo anche grazie alla sua missione esterofila: l'obiettivo è far conoscere alle giovani compagnie francesi il teatro estero, ma anche contribuire al riconoscimento del valore di quello stesso teatro nel suo paese di provenienza. Nancy è «*un festival de propositions, pas un enregistreur des goûts des instances culturelles*». Usando la maschera analitica elaborata da Duvignaud, si potrebbe affermare che questa occasione d'incontro tra teatranti e pubblico offrisse ai suoi fruitori un esempio di spettacolo svincolato dalle logiche della civilizzazione e delle leggi di mercato, educando il gusto dello spettatore al nuovo: nuove compagnie, nuove modalità, nuovi gusti.

Le Festival a incité au développement de la création collective avec le thème imposé, il a remis en cause le rapport du spectacle et du spectateur: les spectateurs nancéens, dont beaucoup sont abonnés à l'ensemble de la programmation, sont devenus un public fervent, un public de connaisseurs, un public qu'on dira "redoutable" ...¹²⁴

¹²² Ivi, p. 269.

¹²³ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., pp. 214-215.

¹²⁴ *Ibidem*

Dopo le prime apparizioni in Francia del Living e di Grotowski, dopo la riscoperta di Artaud e la rilettura di Brecht, poco prima e durante la svolta del 1968, il Festival di Nancy sarà fondamentale nell' «avoir défini une nouvelle ligne expérimentale pour le théâtre universitaire en France et avoir invité des compagnies d'étrangères pour bouleverser les idées sur le jeu, et pour alimenter et développer la direction d'expérimentation»¹²⁵. Questo sviluppo in una direzione di sperimentazione, ci dice ancora Dort, va verso un ideale di corporeità mediato dagli esempi di Grotowski, del Living, di Artaud:

Ce même besoin de faire du théâtre le lieu d'une véritable expression corporelle comme l'insuffisance partout ressentie de la formation traditionnelle de l'acteur expliquent l'intérêt soulevé par le travail de Grotowski, par *Le Prince Constant* présenté par le Théâtre-Laboratoire de Wroclow et par les textes, déclarations, conférences et démonstrations que Grotowski ne cesse de prodiguer. Ainsi, face aux théâtres bien établis, de petits groupes de comédiens plus ou moins professionnels se constituent, sous l'invocation d'Artaud et à l'imitation du Living Theatre et du Laboratoire de Grotowski (...) groupes dont la pratique oscille entre le rituel, le happening et le psychodrame.¹²⁶

Nel 1969, a Nancy, una quarantina di giovani compagnie europee e americane mostrano chiaramente che «le jeune théâtre a choisi l'insurrection»¹²⁷, contro le forme considerate arretrate del teatro della generazione precedente, contro un teatro di pura rappresentazione e a favore, invece, di una spettacolarità che si faccia creazione autonoma, che nasca e si sviluppi ai margini delle istituzioni e che torni alla sua essenza.

Nel caso del Living Theatre, inoltre, tale forma di teatralità autonoma, indipendente e che rimette al centro della creazione il processo spettacolare, l'attore e il pubblico, muovendo da un'esigenza di prossimità tra il teatro e la vita, non solo presenterà gli spettacoli-pietre miliari citati nelle pagine precedenti, ma aprirà la strada a una nuova formula, quella della creazione collettiva, portata avanti e sviluppata in modi originali, dalle compagnie oggetto di studio dei capitoli seguenti.

Viene introdotta, a questo punto, una nuova caratteristica peculiare del giovane teatro francese degli anni Sessanta. Grazie all'esempio offerto dai grandi artisti e teorici del Novecento, ma, soprattutto, grazie al proficuo confronto con le compagnie internazionali ospiti, il *théâtre de la jeunesse* prende atto di un dato oggettivo: le sue creazioni spettacolari francesi, perlopiù, a base testuale¹²⁸.

Parallelamente a questa presa di coscienza del teatro universitario, va ricordato che,

¹²⁵ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 40.

¹²⁶ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., pp. 233-234.

¹²⁷ Ivi, p. 256.

¹²⁸ Si riportano, di seguito, alcuni spettacoli presentati nella stagione 1966-1967: la compagnia di Patrice Chéreau, *Les Soldats di Lenz*, in un adattamento di François Séguret; l'Autre Théâtre de Paris, *Phèdre* di Racine; la Nouvelle Compagnie d'Avignon, *Xerxès*, in un adattamento de *I persiani* di Eschilo di André Benedetto; l'Université internationale du théâtre de Paris, *Festin de la sagesse* di Paul Claudel; lo Studio du théâtre universitaire de Strasbourg, *Cigogne*, scritto da Arman Gatti per il laboratorio animato da Jean Hurstel presso la Facoltà di Lettere sul tema del rapporto scena/sala. Cfr. J.-J. Hocquard, *Le mouvement étudiant et le théâtre*, cit., p. 45.

nello stesso periodo, le giovani compagnie dislocate nei territori provinciali si oppongono all'eccessivo controllo sull'azione culturale da parte dello Stato, proponendo un repertorio centrato sulla critica politica e nuovi autori spesso troppo complessi per gli spettatori di provincia. Esse, nella seconda metà degli anni Sessanta, iniziano a percepire l'inutilità della loro azione culturale: gli spettatori della decentralizzazione vedono nel generale de Gaulle e nella sua politica il sintomo della ricostruzione di una certa gloria nazionale perduta e si dimostrano poco propensi ad accettare l'invito degli artisti a mettere in questione lo status quo in cui il paese è stato confinato dal nuovo governo.

Da un lato, quindi, il teatro universitario percepisce lo scarto tra le sue creazioni e quelle delle compagnie straniere ospitate a Nancy e a Parigi, dall'altro, le compagnie provinciali vivono lo scarto tra i temi trattati nei testi proposti e la sensibilità del pubblico provinciale. Siamo in presenza, in sostanza, di una generalizzata frustrazione dei repertori e delle modalità compositive e realizzative. A tale frustrazione il giovane teatro francese risponde con il rifiuto delle eredità culturali precedenti e con l'obiettivo di fare tabula rasa di tutte le acquisizioni del passato. In questa tabula rasa viene coinvolta anche la testualità, ancora una volta, a favore del corpo dell'attore. Ricorda Dort:

C'est non dans un texte, une tradition ou un décor évoquant de façon plus ou moins stylisé la réalité que le jeu théâtral prend sa source: c'est dans le corps même de l'acteur. (...) C'est au corps qu'il revient de créer ou de réinventer le texte, fabriquant des sons comme il produit des gestes et du mouvement. Ainsi le texte n'est plus avant le jeu: il est après, il vient de lui. (...) Le verbe ne devient plus chair; la chair se fait verbe.(...) Au centre du théâtre, voici donc l'acteur. Plus exactement un groupe d'acteurs. La représentation sera création corporelle et œuvre collective. Elle exprimera avant tout le groupe. Ainsi celui-ci pourra échapper à l'alienation qui est le fait des moyens de communication de masse et à la répression qui est la loi de notre société. Le théâtre (...) sera cette liberté même en acte. C'est par là qu'il se définira comme politique et révolutionnaire: non représentation d'une réalité donnée une fois pour toutes, mais contestation de toute réalité autre que la sienne propre.¹²⁹

Nel periodo che fa da prologo alla rivolta del Sessantotto, i giovani (universitari e non) teatranti francesi vogliono liberare il teatro e liberarsi dal teatro esistente: ispirati dagli spettacoli di compagnie internazionali, da Grotowski e i suoi metodi di composizione con l'attore, dal Living e i suoi spettacoli di destabilizzante esorcismo collettivo, da Brecht e la vocazione pedagogica e civile del suo teatro. Contrariamente a quanto succede nei luoghi deputati in cui esplose la contestazione nei giorni di Maggio (l'Odéon e Avignone), che diventano sedi di uno spettacolo della società, al Festival de Nancy, in provincia e nelle sedi accademiche dei gruppi universitari, si riflette sul teatro del presente, sulle sue potenzialità, sui suoi limiti, si elaborano strategie di azione e di coinvolgimento del pubblico, specializzato e non. In sintesi, ci si interroga sulle nuove modalità creative che porteranno al teatro del futuro. L'aspetto più interessante dei festival appena descritti ha sede nel loro essere, prima di tutto, dei luoghi di

¹²⁹ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., pp. 257-258.

formazione che, tenendo conto del contesto contemporaneo, hanno la lungimiranza e gli strumenti per rispondere alle necessità delle nuove generazioni, offrendo loro un ventaglio di possibilità conoscitive. In questi luoghi e in questi tempi, prima della svolta del Sessantotto, si vengono a formare le coscienze e a concretizzare le prime prassi del teatro del futuro, qui, più che altrove, il teatro può trovare la sua emancipazione in prassi che realizzano il sogno utopico di un teatro a base collettiva.

5.3 L'AJT

La déflagration de Mai fera émerger une nouvelle génération issue très largement de cette matrice du théâtre amateur (...) loin des ascensions fulgurantes, d'autres compagnies tentent de se forger un outil de travail dans l'ombre, avec le désir d'un théâtre nouveau, fruit d'un travail collectif entraîné dans la réalité sociale de l'époque, qui aille à la rencontre de nouveaux publics.¹³⁰

Edith Rappoport, nel suo *Le jeune théâtre en quête d'identité*, saggio presente nel prezioso quarto volume, a cura di Robert Abirached, di *La Décentralisation théâtrale*¹³¹, inquadra il fenomeno del giovane teatro nell'arco temporale che va dal 1967 agli anni Settanta. Non fa menzione dei festival e del loro valore formativo per le compagnie oggetto d'analisi, ma descrive accuratamente i passaggi che hanno portato alla nascita dell'Action pour le jeune théâtre, le caratteristiche dell'organismo, i limiti e i fallimenti, ma anche le potenzialità e le linee evolutive che si sono inevitabilmente innestate nel teatro presente tracciando traiettorie possibili per un teatro del futuro.

Ricordiamo, nuovamente, alcuni noti componenti delle giovani compagnie:

- universitarie (Arianne Mnouchkine e Jacques Nichet);
- liceali (Patrice Chéreau e Jean-Pierre Vincent);
- amatoriali (Gildas Bourdet; André Guittier; Jacques Lassalle).

La svolta del 1968 per queste giovani compagnie arriva esattamente nel momento in cui le stesse hanno visto la soppressione dei Jeux Dramatiques d'Arras (festival/concorso per giovani compagnie e autori drammatici creato nel 1961 e terminato nel 1967), del concorso per Jeunes Compagnies¹³², dell'Aide à la création del Ministero degli Affari Culturali. Durante il decennio successivo, le compagnie potranno beneficiare solo dell'Aide du réseau des maisons des jeunes et de la culture. In questo stesso periodo, sottolinea ancora Rappoport, avranno un ruolo determinante per la formazione e lo sviluppo delle giovani compagnie una serie di istituzioni e di grandi personalità i cui nomi, spesso già citati nelle pagine precedenti di questo studio, rimandano immediatamente ad una vicinanza al mondo, alle estetiche, alle poetiche (e, in questo caso, dalle politiche) del teatro: l'Institut d'Études Théâtrales diretto da Bernard Dort; il Théâtre des Nations diretto da André-Louis Perinetti; il Centre d'Art Dramatique de la Seine-Saint-Denis, con José Valverde; il Festival Mondial de Théâtre

¹³⁰ E. Rappoport, *Le jeune théâtre en quête d'identité*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. Le Temps des incertitudes 1969-1981*, Paris, Actes Sud, 2005, pp. 156-157.

¹³¹ Ivi, pp. 155-164.

¹³² Durante l'ultima edizione del 1967, Kateb Yacine aveva presentato *Poudre d'intelligence* e Patrice Chéreau una messa in scena, secondo le cronache, memorabile, di *Soldats* di Lenz.

di Nancy; la Fédération Nationale du Théâtre Universitaire.

Ci sono, inoltre, istituzioni particolarmente vicine alle giovani compagnie e luoghi deputati che favoriranno la loro evoluzione e il loro sviluppo nel contesto del teatro francese contemporaneo. Jean Vilar inviterà, durante l'edizione del Festival d'Avignon del 1969, cinque giovani registi: il Théâtre des Ouvrages Contemporains di Christian Dente con *Le roi nu* di Schwarz e *La Tempesta* montato da Michel Berto; Jacques Guimet con *Tito Andronico*; Jean-Louis Thamin con *Le Baccanti* e il Théâtre du Soleil con *Les Clowns*, uno spettacolo fondante per l'ensemble del quale si parlerà più diffusamente nel capitolo successivo di questo studio, «En faisant confiance à ces jeunes metteurs en scène, on s'adressait non pas à un homme, mais à une équipe»¹³³. È importante sottolineare anche che nell'estate del 1970 nascerà Avignon Off e trenta compagnie di riuniranno all'ombra del festival ufficiale.

Altri luoghi parigini in cui le giovani compagnie troveranno fondazione e occasioni di incontro, saranno la Cartoucherie de Vincennes, la MJC Théâtre des Deux Portes con Christian Dente, il Théâtre de la Cité Internationale fondato da André-Louis Perinetti e, dal 1970, l'Ateliers Théâtre du 20e. In quest'ultima sede Dente, con alcuni ex allievi della scuola Dullin (Hervée de Lafond; Jean-Marie Cornille; Geneviève Yeullaz; André-Marie Lazzarini), organizzerà i primi cicli di rappresentazioni consacrate ad autori inediti e, tre volte a settimana, delle sessioni per attori, registi, scenografi professionisti, durante le quali numerose giovani compagnie avranno l'occasione di acquisire una formazione professionale e troveranno compagni fondamentali per il loro avvenire.

Nella primavera del 1971 nascerà l'AJT (Action pour le Jeune Théâtre), all'interno della quale il Théâtre de l'Unité raggrupperà undici giovani compagnie, tra le quali il Théâtre de l'Aquarium, il Théâtre Populaire de Lorraine, il Théâtre des Habitants, il Théâtre des Ouvrages Contemporains; il Théâtre Populaire de Yvelines. «(...) trois mots d'ordre: - non à la marginalité; - non à l'aumône; - un statut pour le jeune théâtre»¹³⁴.

Dal 22 al 27 giugno dello stesso anno verranno organizzati i *Six jours pour le jeune théâtre* alla Cartoucherie¹³⁵. Qui, dopo un omaggio a Jean Vilar appena scomparso, verranno presentati due spettacoli al giorno, intervallati da dibattiti con alcune istituzioni (SFA, ATAC) su varie tematiche:

- Contexte et situation des compagnies;
- La politique culturelle de l'État et des municipalité;
- L'avenir est-il aux maisons de la culture?;
- Les auteurs;
- Le jeune théâtre se veut marginal?

Refusant les critères estétiques (jamais Mnouchkine n'adhérera à l'AJT pour cette raison), le jeune théâtre se définit comme une longue période d'adolescence économique avant la maturité consacrée par un statut. L'AJT a vocation de rassembler toutes les troupes sans contrat avec l'État, qui entendent travailler à plein temps et vivre de leur métier selon

¹³³ "France Nouvelle", juillet 1991, p. 157.

¹³⁴ E. Rappoport, *Le jeune théâtre en quête d'identité*, cit., p. 159.

¹³⁵ Il Théâtre du Soleil, affittuario principale del luogo, come si vedrà nella prossima sezione, è in tournée con *1789* e permetterà all'organizzazione di risiedere gratuitamente nei suoi spazi.

trois grands principes: - respect des critères professionnels et des conventions collectives; - gestion démocratique; - théâtre de recherche et de service public.¹³⁶

Seguiranno altre due riunioni dell'AJT, nel 1972 al Théâtre des Deux-Portes, nel 1973 al Théâtre de la Commune d'Aubrevilliers, riunioni che Rappoport definisce, non a caso «Événements festif autogéré par les compagnies elles-mêmes»¹³⁷.

(...) l'AJT ne se voulait pas en marge de l'institution, elle ne se voulait pas syndicat mais regroupement d'équipes et elle luttait d'ailleurs pour que les subventions soient versées aux compagnies et non pas à un individu. Contrairement au SYNDEAC fondée la même année, qui subordonnait tout aux exigences de la création, l'AJT défendait la notion de troupe permanente et l'implantation locale, dans le respect des critères professionnels. Le rapport au public constituait une dimension essentielle pour les compagnies.¹³⁸

Nel 1973 il budget ministeriale per le compagnie viene decurtato di un milione di franchi. Bernard Sobel, Jacques Lassalle, Alain Françon, Gildas Bourdet, tra gli altri, firmano una lettera aperta al Ministero (diretto da Paul-Louis Mignon). Nello stesso momento e con gli stessi obiettivi, l'AJT e alcuni professionisti «se regroupent autour d'Ariane Mnouchkine pour célébrer l'enterrement de la liberté de création autour d'un superbe corbillard ancien, tiré par un attelage de cheveaux à travers Paris»¹³⁹. Da questo momento in poi la questione estetica, inizialmente rifiutata dall'organizzazione, si viene ad intrecciare con le questioni politiche, organizzative, istituzionali di cui l'organizzazione stessa si fa sede di dibattito. Lo Stato risponde e, nel 1975, Michel Guy suggerisce l'attribuzione di sovvenzioni non inferiori a 100000 franchi minimi, ma la maggior parte delle, ormai, 111 compagnie aderenti all'AJT riceveranno sovvenzioni inferiori. Il Ministro tenta di incentivare il giovane teatro, inserendo all'interno delle nuove compagnie vecchi pionieri (Bruno Bayen a fianco a Maurice Sarrazin al Grenier di Tolosa, Jean-Pierre Bisson al CDN di Nizza, Georges Lavaudant a fianco a Gabriel Monnet).

Il budget del 1976 continua a stagnare, mentre aumentano a 186 le compagnie sovvenzionate. «Le travail de l'AJT pendant ces années se déploie dans toutes les directions, dans toutes les régions et connaît des moments de paroxysme exaspéré par des situations intenable»¹⁴⁰.

A partire dal 1977 l'AJT comincia a dissolversi per ragioni economiche, perché non incontra nelle istituzioni un atteggiamento incentivante e propositivo che si accordi alle richieste presentate. Nonostante questo, l'esperienza, durata poco meno di un decennio, si rivela fruttuosa. Prosegue l'autrice:

Beaucoup de compagnies après 1968 se posent la question du public, vitale pour elles, puisque l'institution théâtrale leur est très majoritairement fermée. On parle de 'circuit

¹³⁶ Ivi, p. 160.

¹³⁷ *Ibidem*

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ Ivi, p. 161.

¹⁴⁰ Ivi, p. 162.

parallèle', constitué essentiellement sur le réseau des MJC, par des comités d'entreprise partenaires importants, moteurs de certaines productions, ou par des maisons de quartiers e de petites structures associatives. (...) C'est ainsi que fleurissent de nouvelles formes de spectacle nées grace au travail militant de groupes travaillant en relation avec des partenaires sociaux, eux aussi militants.¹⁴¹

In sintesi, il giovane teatro che fiorisce a partire dal 1969 diventerà un bacino di formazione per una serie di future figure centrali del panorama culturale francese. Anche in questo caso, come nel caso dei Festival, non si parla di grandi eventi che hanno segnato la storia del teatro francese contemporaneo, ma di iniziative di mobilitazione e di formazione, apparentemente prive di prodotti concreti e immediati, ma sedi di momenti di apprendimento e di incontro propulsivi per il teatro del futuro. Le linee evolutive dei protagonisti dell'AJT sono molteplici e, in alcuni casi, vedono l'integrazione di quegli stessi promotori dell'organizzazione all'interno delle istituzioni contestate, altre, invece, vedono lo sviluppo di discorsi originali, tanto da un punto di vista estetico, quanto da un punto di vista politico. Conclude Edith Rappoport:

Les uns ont développé (...) des rapports avec l'institution, parfois en s'y intégrant, tandis que d'autres ont réussi à reconquérir un minimum de moyens pour continuer à progresser et pour se faire connaître. On peut songer, en terminant, au propos tenu par Ariane Mnouchkine, qui est restée irréductiblement en marge de tout mouvement organisé, tout en demeurant présente, par son amitié et ses conseils, aux cotés des compagnies en lutte: "Donnez-nous de l'argent, un peut, car il en faut, mais surtout pas de cahier de charges".¹⁴²

Nel chiaro intento del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine di restare all'esterno, *en marge*, di qualsiasi movimento organizzato per perseguire percorsi di emancipazione e di ricerca originali, al di fuori delle istituzioni, al di fuori delle organizzazioni, ha sede uno dei caratteri che differenziano la compagnia dalle altre giovani compagnie nate nello stesso periodo.

Nous sommes à la recherche d'un autre morale, d'un autre théâtre, d'un autre conception du monde et de l'homme, bref d'un engagement solide et précis au sein de la société contemporaine. (...) Le théâtre (...) n'a de place réelle que s'il participe à la connaissance, que s'il devient un certain mode d'information, d'éclaircissement et surtout pas de Culture.¹⁴³

Così, Ariane Mnouchkine sintetizza le spinte etiche ed estetiche che condurranno all'elaborazione della prassi della creazione collettiva, il cui punto d'origine è, com'è evidente, la ricerca di nuove modalità espressive che si leghino indissolubilmente agli avvenimenti della contemporaneità e assumano e sviluppino quanto appreso nelle diverse sedi di formazione appena descritte e che si facciano sede di destinazione dell'elaborazione dei valori e delle spinte culturali dell'anno-tournant.

¹⁴¹ Ivi, pp. 162-163.

¹⁴² Ivi, p. 164.

¹⁴³ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Paris, CNRS&SERDDAV, 1979, p. 41.

III. Le creazioni collettive

*«La forza di un'epoca teatrale
si misura sulla base della sua rapidità di reazione
a ciò che la circonda»*
(Matthias Langhoff, "Libération", 4 aprile 1995)

«Je parle de rénovation et non pas de renaissance»
(Jacques Copeau, *Registres I, Appels*)

1. Premesse

Gli eventi teatrali del 1968 affrontati nel capitolo precedente non sono indicativi di una trasformazione immediata del teatro, mentre rimandano a una svolta culturale e a un periodo di crisi sociale e politica che hanno suscitato determinate forme di prolungamento e di reazione. Il portato culturale dell'anno-tournant si sintetizza in elementi di contrapposizione e svolta che continuano a contrassegnare i fermenti del decennio successivo: nuove tipologie pedagogiche o di auto-formazione infirmano le modalità autoritarie della didattica tradizionale; l'orizzontalizzazione dei rapporti e dei processi sociali contraddice la loro organizzazione verticistica; le riletture del reale alla luce delle sue potenzialità utopiche invalida il sistema di connessioni e modi che struttura le realtà del vivere.

Il Théâtre du Soleil e il Théâtre de l'Aquarium – come la Nouvelle Compagnie d'Avignon, il Grand Magic Circus o il Théâtre Populaire de Lorraine, seppure con modalità diverse – hanno saputo assumere il portato culturale del contesto contemporaneo ricavandone modalità spettacolari rivelatesi, poi, longeve. Gli ensemble oggetto di questa sezione dello studio vengono colti dagli eventi del Maggio in una fase di pieno fermento creativo, nel mezzo, cioè, di un percorso teatrale in corso di compimento e reagiscono agli eventi stessi, da un lato, sviluppando potenzialità interne alla propria ricerca e, dall'altro, concependo prassi coerenti con gli orizzonti culturali e storici schiusi dalla rivolta. L'esito più evidente di queste risultanti della relazione tra la Macro-Storia del mondo sociale e le Micro-Storie degli ensemble sono le creazioni collettive.

Per comprendere come siano nate e si siano evolute le processualità creative che i due ensemble-guida hanno adottato come modalità operativa a partire dalla fine degli anni Sessanta si è scelto di fotografare le compagnie nel pieno della rivolta, per poi individuare le premesse degli approdi sessantotteschi nei loro singoli percorsi di formazione e aprire, successivamente, il discorso ad una lettura degli esiti spesso rigenerativi di motivazioni testuali delle creazioni collettive. A partire dalla fine degli anni Settanta, infatti, nei percorsi del Soleil e dell'Aquarium, ritroviamo la produzione di testi drammatici prodotti dalla relazione tra le prassi collettive elaborate durante il decennio e figure autoriali interne all'ensemble. Di tale sviluppo si rintracciano alcune premesse fondanti nei processi elaborati dalle compagnie negli anni immediatamente successivi alla svolta del 1968 che testimoniano una grande attenzione a forme eterogenee di testualità e una marcata propensione alla loro articolazione in forme di drammaturgia scenica con esiti verbali, mediate, in questa prima fase, dall'ensemble e dal regista con i suoi collaboratori.

Bernard Dort in *Théâtre réel*¹, mette in luce alcuni caratteri del giovane teatro francese alla fine degli anni Sessanta. Gli ensemble oggetto di questa indagine non possono essere del tutto assimilati alla corrente del teatro universitario o amatoriale², ma alcuni dei caratteri individuati dallo studioso francese risultano perfettamente sovrapponibili:

- rifiuto delle forme assestate del teatro esistente;
- rifiuto dei dettami della gerarchizzazione teatrale presente e delle istituzioni;

¹ Cfr. B. Dort, *Théâtre réel*, cit.

² Si veda, a questo proposito, il paragrafo 5 del capitolo II del presente studio.

- rifiuto di un certo teatro di rappresentazione;
- rifiuto delle eredità culturali.

Il contesto teatrale descritto da Bernard Dort e in cui si collocano le compagnie prese in esame è caratterizzato da una generalizzata crisi dei repertori, dal “rifiuto” dell'ordine preconstituito e delle sue declinazioni e dalla ricerca di nuove modalità e linguaggi che facciano del teatro un prodotto culturale del presente.

Esistono dei caratteri comuni ai due ensemble oggetto di questa indagine che è utile enumerare e interpretare in questa sede introduttiva così da creare una cornice funzionale al discorso che si sta avviando. Le due formazioni nascono tutte prima della rivolta culturale, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta; sono composte da giovani; si radicano inizialmente nei contesti del teatro universitario. Inoltre, per passare a questioni di ordine più specificatamente estetico-processuale, il Soleil e l'Aquarium ricercano nuove formule di rapporto diretto con i loro spettatori – in un'ottica restauratrice e, allo stesso tempo, rigenerativa di una certa idea di teatro pubblico, tipica della civiltà teatrale francese che sembrava essere stata apparentemente sconfitta dalla rivolta sessantottina –; mettono l'attore al centro del procedimento creativo³; trovano spesso nella storia francese recente e passata le tematiche di partenza per i loro spettacoli; assumono i caratteri spettacolari di alcune forme popolari del teatro – il teatro della foire, la Commedia dell'arte, la clownerie –; si ispirano ai grandi maestri del Novecento, tra i quali spiccano su tutti Bertolt Brecht⁴ e Jacques Copeau. Il

³ «Il y a un lien entre la démocratisation du théâtre et la création collective (...) Celle-ci est la forme que prend la démocratie directe au théâtre. Elle met fin à la subordination du comédien au metteur en scène; elle lui donne accès au processus créateur. A son terme ultime, elle supprime toute différence entre l'amateur et le professionnel, entre le spectateur et l'acteur. Elle fait de chaque homme le créateur de son propre théâtre», A. Simon, *Le théâtre à bout de souffle?*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 98.

⁴ Alcuni avvenimenti chiave, tra il 1951 e il 1959, avevano segnato la comprensione e l'accettazione dell'opera di Brecht in Francia favorendo, implicitamente, anche il trionfo della regia vilariana. Tra le tappe fondamentali del percorso Bernard Dort ricorda le rappresentazioni del Berliner Ensemble a Parigi (1954, *Madre Courage*; 1955, *Il Cerchio di gesso del Caucaso*) che «obbligarono la critica a riconoscere il fatto brechtiano globalmente e chiarirono al teatro francese il problema della rappresentazione brechtiana, dei suoi principi e delle sue tecniche» (B. Dort, *Teatro pubblico*, cit., p. 236), al punto da far pronunciare al critico André-Paul Antoine le seguenti parole: «la forma di teatro che da tempo aspettiamo, che molti balbuzienti scopritori cercano, da noi, a tentoni. Essa si presenta ai nostri occhi, viva, magistralmente realizzata, unione di realtà e poesia, del più autentico realismo e della più perfetta stilizzazione» (*Ibidem*). Tra il 1955 e il 1956, inoltre, L'Arche Editeur inizia a pubblicare il teatro completo di Brecht e, sulla rivista “Théâtre Populaire”, appaiono lunghi passi del *Breviario di Estetica teatrale* tradotti in francese. Ma, sottolinea ancora Dort, Brecht, scoperto e apparentemente compreso dai francesi, «non è più Brecht: è Shakespeare, è Molière, è tutto e non importa chi» (Ivi, p. 238). In sintesi, Brecht subisce un processo, da un lato, di francesizzazione, che lo porta a essere paragonato ai grandi classici, dall'altro lato, di assimilazione all'avanguardia teatrale contemporanea di Adamov, Ionesco, Beckett che riduce le sue opere a organismi portatori di tematiche come predestinazione e fatalismo. I francesi continuano a non comprendere l'opera drammatica brechtiana né i suoi assunti teorici. Quando Vilar, nel 1951, affronta la regia di *Madre Courage* si ritrova a farlo in un contesto in cui non sono ancora state pubblicate in francese gran parte delle opere del drammaturgo tedesco e con una compagnia di attori dalla recitazione codificata e poco inclini alla comprensione del concetto di straniamento. Solo dopo le tourné parigine del Berliner Ensemble, la messa in scena avignonese del 1959 di *Madre Courage* e la rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* strehleriana nel 1960, il pubblico francese inizierà a comprendere l'opera brechtiana nella sua sostanza autentica e a richiederne una rappresentazione adeguata da parte dei registi francesi. Bernard Dort termina il suo articolo citando un regista che, più di ogni altro, ha saputo capire ed elaborare personalmente la teoria del teatro epico: «In Planchon non vi è né decalcomania, né “superamento” di Brecht (come certi critici si affrettano ad affermare): per raggiungere un simile scopo, Planchon ripercorre le stesse vie. Impara Brecht. Con ciò lo fa imparare al pubblico e lo prepara a riconoscere in tutta la sua ampiezza il fenomeno-Brecht (...) è un regista brechtiano più che un regista di Brecht», B. Dort,

fatto che Brecht e Copeau assurgano a modelli di riferimento, spesso espliciti, degli ensemble oggetto di questo studio denota un'attenzione costante, oltre che alle forme del teatrale, anche alle forme del testuale, concepite dai due registi-dramaturghi degli ensemble come mediatrici di una rifondazione del teatro che, quindi, muove anche dalla creazione di una nuova cultura del testuale.

Ad accomunare le due esperienze ritroviamo anche una certa anomalia nelle modalità organizzative rispetto a forme di organizzazione e produzione più diffuse nel panorama francese contemporaneo⁵. Le strutture del Théâtre National, del Centre Dramatique National e delle Maisons de la Culture erano state create dal Ministero degli Affari

Teatro pubblico, cit., p. 248. Da Vilar a Planchon, l'influenza esercitata dall'opera brechtiana sul teatro francese degli anni Sessanta non può non tenere conto del passaggio dell'*Antigone* del Living Theater per l'approfondimento del quale si rimanda al capitolo precedente di questo studio.

⁵ Richard Monod e Jean-Claude Penchenat, nel loro *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, sottolineano «A cette date», 1960, «une idée a fini de faire son chemin et est passé dans la réalité concrète: il n'y a pas le théâtre, mais plusieurs sortes de théâtre», in D. Couty, A. Rey, *Le Théâtre*, Bordas, Paris 1980, p. 210. I giovani aspiranti attori della classe media che provano ad accedere al mondo del teatro negli anni Sessanta possono farlo attraverso due strade: «Fréquenter en province un conservatoire municipal (...). Ou a Paris, un cours privé. (...) L'autre voie concerne une autre clientèle. Le Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports entretient dans chaque académie des instructeurs qui forment ou aident des groupes amateurs et encadrent des stages (...) ou professeurs d'éducation physique (...) se réclament de Jacques Copeau, de Léon Chancerel et de la décentralisation théâtrale. Ici, on parle de compagnies, d'effort collectif, de mission culturelle», Ivi, p. 211. Si sta toccando tangenzialmente il discorso sull'educazione popolare che esplose negli anni Sessanta affrontato nel primo capitolo di questo studio: personaggi come Dullin, Jouvet, Dasté, Vilar diventano i numi tutelari di una certa idea di creatività e di una serie di modalità produttive che vengono riconosciute e finanziate dalle istituzioni. Nello stesso periodo, infatti, come precedentemente sottolineato a proposito della Francia gaullista, lo Stato si è fatto garante di una politica culturale, creando il Ministère des Affaires Culturelles, la Maison de la culture, il Théâtre National e formando un'intera generazione di teatranti, «(...) une génération de créateurs. Amateurs, semi-professionnels se regroupent un peu partout (en province, en banlieue, ou a Paris même) et après s'être manifestés quelque temps sans moyens, réclament des aides pour survivre et pour se développer», *Ibidem*. Il Ministero, garantisce, in questo decennio, una serie di sovvenzioni a sostegno di queste nuove forme, sovvenzioni che possono essere suddivise in due grandi categorie: 1. randomizzate: agli animatori, alle giovani compagnie, alla creazione; 2. legate alle politiche territoriali, «ce qui suppose des théâtres permanents, implantés avec des chaires des charges» (*Ibidem*): i centri drammatici nazionali. Il Ministero, inoltre, si dota di commissioni impegnate nella verifica delle condizioni di sovvenzione delle compagnie e delle strutture richiedenti. Saranno proprio queste condizioni ad essere contestate durante la rivolta teatrale del 1968, poiché, ci ricordano ancora Monod e Penchenat, «une hiérarchie se dessine déjà, qui distingue, par 'grade' ascendant: troupes permanentes, centres dramatiques, théâtres nationaux (tous les théâtres nationaux sont encore a Paris). Tous apprennent vite à connaître les règles du jeu et les détours du sérail», *Ibidem*. Intorno alla metà degli anni Sessanta il bilancio ministeriale è il seguente: tre teatri nazionali situati a Parigi; otto centri drammatici; nove troupe permanenti. L'obiettivo del Piano Malraux era quello di creare dieci teatri nazionali in provincia e venti centri drammatici o compagnie permanenti. Il teatro pubblico, quindi, in tutte le sue diverse declinazioni, viene tutelato e incentivato in maniera diversificata dallo Stato, ma, si domandano ancora Monod e Penchenat, «Ces théâtres publics, sont-ils populaires?» (*Ibidem*). All'idea di un teatro che risponda alle esigenze di un pubblico di massa, si contrappone un pubblico reale costituito da borghesi. Alfred Simon traccia i confini del sostanziale fallimento di una certa idea di teatro popolare. Jean Vilar aveva incentrato il suo progetto culturale a partire da quella che Antoine Vitez definirà qualche anno più tardi l'*équation vilarienne*: «Trouver la forme nouvelle qui exprime une relation nouvelle entre le public et le théâtre», A. Simon, *Le théâtre à bout de souffle?*, cit., p. 91. In questo contesto, i teatri d'ensemble riadatteranno la formula vilariana e, diversamente dal teatro contestatario, riconosceranno i caratteri vincenti di un certo tipo di teatro popolare che parli al pubblico del presente. Conclude Simon: «Il reste que la décentralisation n'a pas encore entrepris le moindre effort sérieux contre le désert culturel des milieux ruraux et des quartiers urbains, ni contre le nivelage culturel et l'homologénéisation de la masse par les médias», *Ibidem*. Bernard Dort, nel suo *Les Nouveaux théâtres à l'heure du coix*, in *Théâtre public 1953-1966*, cit., ribadisce la contraddizione evidenziata da Simon: con l'obiettivo di creare un teatro per tutti, il teatro pubblico francese non fa altro che offrire ai suoi spettatori prodotti che si rivelano, in sostanza, abituali,

Culturali negli anni Cinquanta per «assurer la diffusion des chefs-d'œuvre du passé» e, sottolinea Bernard Faivre, membro del Théâtre de l'Aquarium, «Il était évident que la pratique théâtrale de l'Aquarium», come quella del Soleil,

fondée sur un travail *collectif*, s'accommodait très mal des structures de l'action culturelle en France, fondées sur des nominations *individuelles* (...) les troupes de création comme le Théâtre du Soleil ou le Théâtre de l'Aquarium restaient dans un “no man's land institutionnel”, qui faisait de leur subventionnement un problème indéfiniment reporté: ces troupes étaient “indéniables”, il fallait donc les aider; mais les aider “trop”, c'était ouvrir une voie que les Affaires Culturelles ne souhaitaient justement pas ouvrir.⁶

Le formule organizzative scelte dalle compagnie oggetto di questa sezione – la SCOOP, Société coopérative ouvrière de production, per il Théâtre du Soleil, la Troupe Professionnelle per il Théâtre de l'Aquarium – basterebbero a confermare la loro rappresentatività rispetto all'anno-tournant: esse, infatti, non possono essere assimilate a nessuna delle strutture concepite dal Ministero per diffondere la cultura francese su tutto il territorio nazionale, secondo la missione della decentralizzazione, e nascono, al contrario, in alternativa alle stesse, perseguendo dichiaratamente un ideale, non privo di motivazioni ideologiche, del teatro, delle sue prassi, delle sue ricadute sul pubblico. Si tratta, quindi, a questo punto, di chiarire il concetto di teatro d'ensemble per valutare in che cosa le compagnie oggetto d'analisi si differenzino dal teatro contemporaneo e quali caratteri dello stesso, invece, assumano e facciano evolvere. Claudio Meldolesi, nel suo *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, si sofferma sulla formula produttiva concependola come una nuova forza di organizzazione teatrale, un «teatro d'autore su base collettiva» che si distingue nel variegato contesto novecentesco assumendo alcune delle forme delle regie storiche e del teatro di gruppo degli anni Sessanta e Settanta ed ereditando alcuni dei principi organizzativi delle compagnie tradizionali. Eppure, sottolinea ancora Meldolesi, nessuna delle tre tipologie – teatro di regia, teatro di gruppo, compagnia tradizionale – risulta perfettamente sovrapponibile al modello dell'ensemble.

L'Ensemble, allo sguardo dello storico, non sembra definibile come un nuovo teatro-studio o d'atelier: queste forme artistico-organizzative, create dalla regia storica in Russia e Francia, attribuivano alla pratica collettiva un valore pedagogico; laddove Brecht, ormai distante dalla teoria dei drammi didattici, considerava la sua compagnia uno strumento essenzialmente elaborativo. (...). Per quanto riguarda il rapporto con la rottura teatrale degli anni '60 e '70, si potrebbe dire sia che *L'Ensemble* anticipò alcune dinamiche

conosciuti, e che si riducono a confermare un certo gusto diffuso, senza educarlo o guidarlo verso nuove frontiere estetiche.

⁶ B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, in “Théâtre Public”, n. 38, 1981, p. 9. Alla “no man's land” di Bernard Faivre sembra far eco Guy Claude François, scenografo del Soleil che, durante un'intervista, afferma: «La différence qu'il y a entre tel théâtre et nous, c'est que dans l'un il y a une notion de consommation qui suppose au départ une connaissance, un certificat et tu vends en quelque sorte ta connaissance. Nous, ça n'est pas pareil, une évolution se fait ensemble et bon, elle se fait dans une direction. Ailleurs, tu es obligé de produire. Ici, tu as l'impression d'acquérir quelque chose, l'impression de vivre, en tout cas. La notion de création, pour moi, est un peu périmée. Au Théâtre du Soleil, j'estime que nous 'créons' plus qu'ailleurs même si nous ne faisons qu'une “création” par an et qu'ailleurs on en produit deux, trois...», E. Copfermann, *Différent*, in “Travail Théâtral”, hiver 1971, p. 28.

del teatro di gruppo, sia il contrario: che, come gruppo, esso continuò ad agire nel rispetto delle “leggi” teatrali. (...) Infatti, anche la derivazione dal teatro di compagnia fu un elemento caratterizzante dell'esperienza, in rapporto col periodo in cui essa si svolse.⁷

In sintesi, il teatro d'ensemble:

1. a differenza di studi e atelier, forme artistico-organizzative della regia storica centrate sulla pedagogia, predilige le declinazioni creative del laboratorio e le sfrutta per elaborare nuove prassi condivise;
2. a differenza dei teatri di gruppo degli anni Sessanta e Settanta, predilige la forma tradizionale della compagnia ma non ha ruoli fissi (piuttosto, collaboratori fissi) e non può contare sull'economia autarchica garantita dal repertorio.⁸

Soleil e Aquarium sono formazione eterogenee, composte, come vedremo, da depositari di saperi eterogenei che si relazionano acquisendo funzioni ibride ed elaborando prassi originali: assumono l'organizzazione per ruoli (collaboratori) fissi della compagnia tradizionale, come Brecht, considerano l'ensemble sede e organismo produttivo di nuove istanze creative e si dichiarano, a più riprese, contro il teatro di gruppo.

Ariane Mnouchkine, parlando degli spettacoli del Soleil, sottolinea:

Opera di tutti non significa opera di nessuno, come credono *i seguaci della mitologia dei gruppi*. Al contrario: è l'opera di ognuno, preso in tutta la sua individualità; è il compimento di una molteplicità di iniziative personali e originali. (...) La creazione collettiva è un mezzo per rendere ognuno responsabile di tutto ciò che deve fare.⁹

Emerge, quindi, una contrapposizione netta e dichiarata nei confronti dei «seguaci della mitologia dei gruppi» – gli emuli del Living Theater e del Teater Laboratorium di Grotowski. I nostri ensemble, infatti, rintracciano e rifiutano, nelle dinamiche del teatro di gruppo della loro generazione, una dialettica sbilanciata a favore del regista. La Mnouchkine, in un altro articolo – tra i meno citati dagli studi sulla compagnia –, *Dal barocco al “popolare”*, pubblicato su “Sipario” nel 1969, sottolinea che la fascinazione estetica alla quale il teatro dei gruppi sottopone lo spettatore impedisce allo spettatore stesso di farsi coinvolgere nel processo creativo e *in fieri*, di nutrimento personale e collettivo, dell'attore e dello spettatore, che il teatro, secondo l'impostazione produttiva e poetica dell'ensemble, dovrebbe garantire.

Vorrei che il teatro desse delle forze a chi lo fa, pubblico compreso. La sua funzione sociale mi pare evidente, nella misura in cui, da un bello spettacolo, voi uscite confermati nelle vostre opinioni o chiariti su altre possibili, delle quali non avete che vagamente una coscienza.

⁷ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 23.

⁸ Cfr. S. Bottirolì, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2012, p. 164, e M. Consolini, *Un modello eretico del teatro pubblico francese*, in “Hystrio”, n. 2, 2009, pp. 50-52.

⁹ A. Mnouchkine, *L'œuvre de tous*, in “L'Arc”, n. 55, 1973, citato in S. Bottirolì, E. Magris, *Mnouchkine par elle-même*, in “Hystrio”, n. 2, 2009, p. 53.

Questa concezione mi taglia fuori da gran parte della drammaturgia contemporanea: io non aderisco alla sua forma aggressiva... Penso che gli spettatori rispondono all'aggressione diretta rifiutandola, ritrovando la loro poltrona. Non parlo di quelli che ne sono già convinti in precedenza, che non ne ricevono che l'aspetto estetico. Da parte mia, vedendo *Il Principe costante* messo in scena da Grotowski, ho professionalmente ammirato l'ottimo lavoro realizzato sugli attori. Pertanto non mi trovavo solo in una posizione di spettatrice, mi distanziavo da qualche cosa che non volevo ricevere.¹⁰

Sopraffatto dall'impostazione estetico-visuale di alcuni prodotti spettacolari, sottolinea la Mnouchkine, o consapevole dei meccanismi che li generano e, di conseguenza, portato a distrarsi, lo spettatore non è in grado di cogliere la forza corroborante che il teatro dovrebbe fornirgli e che, invece, nei casi della "drammaturgia contemporanea", viene presentata e percepita come un' aggressione. Lo spettatore che assiste agli spettacoli del Teater Laboratorium, secondo l'interpretazione della regista francese, può accettare o rifiutare quanto gli viene presentato dalla compagnia, ma non ha una piena consapevolezza dei linguaggi che gli vengono offerti, l'asse della comunicazione verticale scena-platea è sbilanciato. Lorenzo Mango sottolinea confrontando *Il Principe costante* con il testo di Caldéron:

Certo l'impianto narrativo originale è profondamente sfrondata, i nessi logici, i passaggi tra le diverse fasi della trama vengono elisi così che risulta difficile, se non impossibile, ricostruire l'intero dramma, il suo destino di racconto (...). Ma questa mancanza sul piano della narrazione è sentita come una menomazione o come un richiamo intellettuale da parte dello spettatore? Detto in altri termini: siamo portati a percepire lo spettacolo come decostruzione dell'originale calderoniano o lo accettiamo, diversamente, come qualcosa di inedito?¹¹

Lo stesso Grotowski, nel suo *Per un teatro povero*¹², a proposito dell'effetto dei suoi spettacoli sul pubblico parla di confronto, aggressione, lotta:

Ci interessa quello spettatore che nutre autentiche esigenze spirituali e che desideri realmente auto-analizzarsi, per mezzo di un *confronto* diretto con la rappresentazione. Ci interessa quello spettatore che non si arresta ad uno stadio elementare di integrazione psichica, pago della sua angusta, geometrica stabilità spirituale, che sa esattamente ciò che è bene e ciò che è male e ignora il dubbio.¹³

Prosegue, poco più avanti, il maestro del teatro del Novecento: «Perciò il teatro deve *aggreddire* i così detti complessi collettivi della società, l'essenza del subconscio collettivo o forse del superego»¹⁴. E, ancora: «Lo spettacolo impegna una specie di *lotta psichica* con lo spettatore: è una provocazione e un eccesso, che però può

¹⁰ A. Mnouchkine, *Dal barocco al "popolare"*, in "Sipario", n. 278-279, 1969, p. 24.

¹¹ L. Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 153.

¹² *Per un teatro povero* è stato scritto nel 1968 (*Towards a Poor theatre*), pubblicato in Francia nel 1971 con il titolo *Vers un théâtre pauvre*, e vede, tra i suoi contributi costitutivi, un'intervista al maestro del Novecento di Denis Bablet, uno dei principali osservatori critici del lavoro del Théâtre du Soleil.

¹³ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. it. di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970, p. 49. [Ed. orig.: *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin teatres forlag, 1968]

¹⁴ Ivi, p. 51.

generare un effetto solo a condizione che sia basato sull'interesse umano»¹⁵.

Bernard Faivre, descrivendo le creazioni collettive del Théâtre de l' Aquarium, sottolinea: «Je ne parle pas, ici, de certains excès post-livingiens ou post-grotowskiens où le groupe théâtral se fit phalanstère autour de son metteur en scène-gourou»¹⁶. L'affermazione dell'attore risulta estremamente interessante non solo perché rimanda all'attualità del giovane teatro francese contemporaneo, ma anche per la differenza che emerge netta tra ensemble e gruppo. Nel primo non c'è alcuna figura egemone che eserciti scelte per l'intero collettivo, mentre nella seconda tipologia il metteur en scène-gourou ha sulla compagnia un ascendente dominante. Si può parlare della Mnouchkine o di Nichet come di due figure certamente autorevoli che hanno dato agli spettacoli prodotti un contributo autoriale, ma i registi non sono mai stati accusati di un abuso di autorità. I loro apporti ai processi creativi sono sempre stati finalizzati alla crescita artistica degli ensemble, quando non specificatamente volti al confezionamento di un prodotto spettacolare. Se, invece, si pensa, nel caso di Grotowski, alla fase successiva al Teatro povero, quello del Parateatro, si noterà subito come il regista abbia guidato i membri della sua compagnia in un'auto-riflessione sul loro essere individui prima e più che attori, sconfinando dall'arte nella vita.

Il teatro di gruppo, inoltre, nelle parole di Faivre, si rivela perfettamente sovrapponibile proprio a quelle modalità di selezione del sistema teatrale francese, fondato sulle «nominations individuelles» programmaticamente rifiutate dagli ensemble.

Poco più avanti, nel medesimo articolo, Faivre arriverà addirittura ad affermare che la sopravvivenza dell'ensemble è stata possibile proprio perché esso è stato in grado di auto-tutelarsi «contre l'imperialisme du groupe, en prévoyant des contrefeux qui permettent à chacun individu de prendre ses distances à l'intérieur même de la création»¹⁷. Creazione di tutti ma non di nessuno, aveva detto Ariane Mnouchkine; creazione di tutti ma non di una massa egemone, le fa eco Faivre.

Questa tipologia di teatro d'ensemble si configura, in sintesi, come modalità organizzativa che si pone in antitesi con il teatro di gruppo degli anni Sessanta e Settanta e con il teatro istituzionale francese contemporaneo, mentre si richiama di continuo e in modo spesso esplicito a forme relativamente passate del teatro francese e non solo, a quei maestri, come i già citati Brecht e Copeau che, alla ricerca di modalità originali di riteatralizzazione del teatrale, hanno fondato, seppure in tempi e con modalità, sotto certi aspetti, profondamente differenti, una certa idea di teatro di regia a base testuale, strumento al servizio del pubblico e filtro di indagine e interpretazione del reale.

Jacques Copeau, nel 1916, tre anni dopo la fondazione del Vieux-Colombier, ma già prefigurando l'esperienza dei Copiaus in Borgogna, scriveva:

Créer une confrérie de comédiens... Des hommes vivant ensemble, travaillant ensemble, jouant ensemble... Mais j'avais oublié cet autre terme auquel je devais fatalement aboutir: *créant ensemble*, inventant leur jeux tirant d'eux-mêmes et les uns des autres leur jeux... Créer une nouvelle comédie improvisé, avec des types et des sujets de notre temps... On

¹⁵ Ivi, p. 56.

¹⁶ B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 10.

¹⁷ Ivi, p. 11.

commence à faire œuvre collective. Bientôt les personnages se développent tout à fait en dehors de moi. Ils m'échappent complètement. Les scénarios s'engardent d'eux mêmes les uns les autres. Je n'ai plus vis-à-vis d'eux qu'un rôle de critique. La nouvelle comédie est mure. Elle paraît sur scène. Si elle réussit, elle l'emportera sur tous les autres genres... Elle s'enrichira des apports du dehors: apport du public qui achève de modeler les figures qu'on lui présente; *apport des poètes* qui empruntent à la comédie nouvelle des personnages pour les développer.¹⁸

Dalla *comédie nouvelle* di Copeau alla creazione collettiva il passo è breve. Nella citazione si rintracciano tutti i caratteri che la seconda acquisirà dalla prima, le peculiarità che permettono il radicamento di questa nuova modalità produttiva nel presente. Gli attori non recitano solo insieme, ma creano insieme, sottolinea il regista francese, improvvisando su tipi e personaggi del loro tempo. La *comédie nouvelle*, come la creazione collettiva, nasce sulla scena, non prima, e si completa nel rapporto con il suo pubblico; essa, inoltre, riconnetterà, una volta acquisiti gli strumenti per creare insieme, riammetterà l'«*apport des poètes*», esattamente come succederà nel caso del Soleil e dell' Aquarium a partire dagli anni Ottanta. La citazione di Copeau, inoltre, denuncia una filiazione. I teatri d'ensemble e le loro prassi si rivelano in continuità con un'altra grande e longeva forma del teatro francese che fonda le sue origini all'inizio del Novecento e che troverà epigoni fino alla contemporaneità: il teatro popolare francese come servizio pubblico. Una ricostruzione possibile del percorso evolutivo di tale idea muove da *Le Théâtre du Peuple*, saggio del 1903, di Romain Rolland, passa per la fondazione del Théâtre National Populaire (oggi T.N.P.) di Férmín Gémier nel 1920, per lo scritto *Théâtre Populaire* (1941) dello stesso Copeau, fonda la teoria e la prassi della decentralizzazione teatrale e arriva fino alla direzione del T.N.P. di Jean Vilar (1951-1963). In estrema sintesi, in questo ideale di teatro popolare come servizio pubblico spiccano alcuni elementi fondamentali per lo studio dei nostri ensemble: l'attenzione costante ai meccanismi di ricezione degli spettacoli; l'obiettivo quasi sempre esplicito di ricreare un'atmosfera festiva e fraterna e, infine, la scelta di tematiche e fonti testuali che siano in grado di favorire una relazione costruttiva tra la scena e la platea. Tale filiazione, inoltre, in alcuni casi, è dichiarata. La Mnouchkine affermerà a più riprese la sua ammirazione per Copeau, Dullin, Jouvet e si dirà entusiasta di partecipare all'edizione del 1969 del Festival d'Avignon diretto, per l'ultimo anno, da Jean Vilar.

Questo velocissimo parallelismo tra il teatro d'ensemble e il teatro pubblico francese è funzionale all'individuazione di una dialettica storica che è importante mettere in luce: il teatro di innovazione francese non sviluppa i propri processi a partire da una forma di antagonismo con tutte le forme assestate del teatro contemporaneo, ma cerca di creare nuovi percorsi, anche intessendo relazioni – materiali, estetiche, ideali – con alcuni grandi maestri del passato e del presente. In sintesi, la creazione collettiva è per le compagnie oggetto di questa indagine, prima di ogni altra cosa, una modalità di formazione, una disciplina, un sistema educativo che procede su un doppio binario. Una prima dimensione del sistema riguarda la formazione teatrale: le compagnie

¹⁸ J. Copeau, *Appels*, citato in A. Simon, *Un rêve vécu de théâtre populaire*, in “Esprit”, juin 1975, p. 936. Il corsivo è della scrivente.

entrano in contatto con i diversi linguaggi dello spettacolo, se ne appropriano, ne verificano le potenzialità espressive. Una seconda dimensione riguarda, invece, la formazione politica e ideologica: gli attori del Soleil e dell' Aquarium scelgono il teatro come strumento di *apprentissage* per acquisire, attraverso le tematiche trattate e le modalità di ricerca e rappresentazione scenica individuate, degli strumenti di azione sociale che possano contribuire alla creazione di una comunità del futuro. La creazione collettiva, quindi, è anche uno strumento di maturazione alternativo al sistema educativo e di formazione teatrale contemporanei.

Nonostante questi innegabili caratteri di vicinanza tra le due compagnie, verranno evidenziati, nel corso del capitolo, una serie di elementi divergenti che si riscontrano nelle prassi vere e proprie delle loro creazioni. All'approccio storico del Soleil e sociologico dell' Aquarium corrispondono, infatti, due diverse forme di produzione spettacolare.

Nelle pagine seguenti, si ritroverà un inquadramento delle due esperienze che sono nate all'inizio degli anni Sessanta nella Francia gaulista descritta nei capitoli precedenti, si sono evolute sotto il segno della creazione collettiva e hanno proseguito, poi, i loro percorsi in direzioni diverse pur conservando un livello di coerenza e continuità con quanto elaborato contestualmente all'anno-tournant.

2. Il Théâtre du Soleil

2.1 Dalla compagnia universitaria allo “sciopero attivo”

«Non mi sono mai definita in relazione al Maggio '68. Esistevamo già prima, siamo esistiti durante e dopo (...). Ogni volta che mi chiedono “Siete nati nel 1968?”», rispondo “No, siamo nati nel 1964, anzi, nel 1959”»¹⁹. L'espressione chiave della breve sentenza di Ariane Mnouchkine è: «Esistevamo già prima, siamo esistiti durante e dopo» perché restituisce una chiara idea di temporalità, di passaggio, di transitorietà. Il Soleil attraversa l'anno-tournant, avendo alle spalle un'esperienza continuativa di lavoro d'ensemble e maturando, sul piano delle prassi, una serie di scelte che risultano essere in continuità con il percorso precedente e che, allo stesso tempo, rispecchiano la temperie culturale e politica della fine degli anni Sessanta.

Oltre alla data chiave di questo studio, dalla medesima citazione, emergono altri due anni-pietre miliari della storia del Soleil e non solo²⁰: il 1959, anno in cui nasce l'ATEP (Association des Étudiants de Paris) e il 1964, anno in cui la compagnia si costituisce nella forma di Société coopérative ouvrière de production (dal 2010, Société Cooperative et Participative).

Della formazione originale dell'ATEP fanno parte: Ariane Mnouchkine, allora studentessa di Psicologia de la Sorbonne, reduce da un anno propedeutico (il 1957) a Oxford – dove aveva avuto modo di lavorare con John Mac Grath, Ken Loach, in quel periodo regista di due compagnie universitarie, e con Anthony Page²¹ –; Martine Franck, fotografa della compagnia e futura famosa documentarista; France Dijon e Pierre Skira, che lasceranno l'ensemble poco tempo dopo. Il Presidente onorario dell'associazione è Roger Planchon, una presenza chiave che si fa spia di quelle che saranno le eredità brechtiane caratteristiche del percorso della compagnia. Fin da subito, l'ATEP «tente de donner un caractère nouveau au théâtre universitaire français»²². L'associazione nasce, infatti, da Statuto, per «permettre à ses membres non seulement de réaliser un spectacle, mais aussi de participer à toutes les disciplines du théâtre»²³ e si distinguerà per le sue attività tutt'altro che convenzionali: l'organizzazione di corsi di teatro per gli studenti tenuti da professori dell'École Dullin e dell' École Lecoq, di corsi per giovani attori tenuti da Charles Antonietti e Gérard Lorin (che inizieranno gli allievi a grandi classici di drammaturghi come Corneille, Marivaux, ma anche a drammaturgie più attuali come quelle di Beckett, Ionesco, Brecht) e di corsi di scenografia presso il Théâtre Sarah-Bernardt. Inoltre, nel 1960,

¹⁹ S. Bottiroli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., p. 138.

²⁰ Ne *Il nuovo teatro* (Roma, Bompiani, 2000) di Marco De Marinis, il 1959 viene definito l'anno del Preludio del Nuovo Teatro per una serie di eventi chiave: il primo happening di Kaprov; la nascita del Teater Laboratorium di Grotowsky a Opole; l'esordio delle neoavanguardie italiane con Carmelo Bene e Carlo Quartucci. Nello stesso testo, il 1964 viene indicato come l'anno dell'Avvento del Nuovo Teatro, a scandire la nascita del quale ritroviamo: la prima tournée del Living in Europa; la nascita dell'Odin Teatret in Norvegia; il debutto del *Marat-Sade* di Peter Brook; lo spostamento del Teater Laboratorium nella sua sede definitiva di Wrocław.

²¹ La Mnouchkine affianca Page come autoregista per l'*Ulisse* da James Joyce e per il *Coriolano* di Shakespeare.

²² <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/genghis-khan-1961/programme?lang=fr>>

²³ *Ibidem*

l'ATEP promuoverà una conferenza di Jean-Pierre Sartre, invitato dalla stessa Mnouchkine, da titolo *Théâtre épique ou théâtre dramatique*, e ospiterà la compagnia del Guatemala di Popol Vuh.

Parallelamente a queste diversificate attività formative, l'ensemble produce spettacoli e vede allargarsi il suo organico. Nel 1960 l'ATEP mette in scena a Vincennes *Noce de sang* di Federico-Garcia Lorca²⁴. Nel 1961²⁵ è la volta di *Gengis Khan*²⁶ di Henry Bauchau. In questo caso, la Mnouchkine, fino ad ora impegnata nell'associazione come costumista e con ruoli perlopiù amministrativi, sceglie il testo – perché amica dell'autore e affascinata dall'Oriente e dalla critica al colonialismo – e si occupa, per la prima volta, della mise en scène dello spettacolo che debutterà alle Arènes de Lutèce il 23 giugno del 1961²⁷. «Elle, prépare soigneusement les répétitions dans une grande classeur d'écolier où chaque page du texte a pour vis-à-vis les indications de déplacement des acteurs. Elle travaille sur une maquette avec des petites figurines qu'elle déplace comme un général avant la bataille»²⁸. Una delle prime immagini della Mnouchkine-regista che riscontriamo nei documenti è quella di un «général avant la bataille» che definisce in maquette il movimento degli attori sul palcoscenico, legge criticamente, smonta e rimonta il testo di partenza e, *stanislavskianamente*, vi inserisce le sue indicazioni registiche a fronte, guidando gli attori in coreografie sceniche

²⁴ Con Anne Demeyer, Françoise Jamet, Philippe Léotard, Jean-Claude Penchenat, per la regia di Dominique Sérina e Ariane Mnouchkine nel ruolo di costumista.

²⁵ Nel 1961 l'ATEP è composta da: Présidente: Ariane Mnouchkine, Vice-Président: Jean-Claude Penchenat, Administrateur: Dominique Henry, Secrétaire générale: France Djoud, Public-Relations: Martine Franck.

²⁶ Par ordre d'entrée en scène: Timour: Armel Marin. Temoudjin: Jean-Frédéric Brossard. Kassar: Pierre Juliano. Djébé: Yves Elliot. Gengis Khan: Jacques Torrens. Oloune: Solange Royez. Balougha: Pierre Garin. Soubotai: Philippe Léotard. Chigour: Alain Zaresgradsky. Teb Tengri: Gérard Hardy. Tchelou-Tsai: Pierre Garin. Le Roi D'Or: Jean Ricard. Le vieillard: Henri Melon. L'archer: Philippe Léotard. Ogodai: Francis Rousset. Djélal: Farouk el Demer-Dash. Akim: André Sirois. Choulane: Anne Zitouni ou Janine Demeyer. Khien: Jean Ricard. Ahmed: Henri Melon. La Sultane: Solange Royez. Messenger flèche: Alain Zaresgradsky. Nicola Polo: Dominique Henry. Koubilaï: Jean-Frédéric Brossard. Tangout: Gérard Hardy. Gardes Mongols. Alain Zaresgradsky, Michel Barda, Gordon Halperm, Paul Baert, Baudoin Bauchau, Jean-Michel Bousquet, Florentin. Roche, Jean-Frédéric Brossard, Karim. Foules chinoise et perse. Frances Ashley, Paul Baert, Jean-Michel Bousquet, Janine Demeyer, Anne-Marie Ferrieux, Gordon Halperm, Gérard. Hamelat, Gérard Hardy, Dominique Henry, Elizabeth Monod, Elizabeth Pons, André Sirois, Marie-Andrée Thomas, Alain Zaresgradsky, Georges Donzenac, Myrrha Donzenac, Ginny Rust, Pat Ryan. Ont réalisé le spectacle: Administration: Jean-Claude penchenat, Dominique henry. Régie: Chritian havret, assisté par Georges Ernoult, J.C. Penchenat, Alain Zaresgradsky, Frances. Ahsley. Secrétariat général: Frances Ashley. Publicité: Martine Franck, Alain Matheron. Mise en scène: Ariane Mnouchkine. Costumes: Françaises Tournafond, assistée pour la réalisation par: Janine Demeyer, Anne-Marie. Ferrieux, Martine Franck, Frances Ashley, Georges Ernoult, Elisabeth Pons. Dispositif scénique: J.-B. Maistre. Musique de Lasry et Baschet. Masques: Monique Godard, assistée par Gérard Hardy. Accessoires: Dominique Genty, assistée par: Paul Baert, Alain Zaresgradsky, André Sirois, Georges. Ernoult, Maurice Filliatre, Martine Franck. Les enfants des arènes de lutèce. Les tissus ont été gracieusement fournis par la maison Bouchara. Le dispositif scénique a été exécuté par l'entreprise Jean Martin. La sonorisation a été assurée par M. Georges Grandvoinet.

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/genghis-khan-1961/?lang=fr>>

²⁷ Recita il programma di sala dello spettacolo: «(...) quittant l'histoire pour le mythe, certains visages pénètrent dans le patrimoine de nos rêves, de nos frayeurs et de nos désirs. L'homme présent, dans sa puissance accrue, porte une ombre très forte. Cette ombre fait peur. Pour la fuir toute l'attention se porte sur la part humanisée de la personnalité. Là l'esprit, régnant avec plus ou moins de bonheur sur le tumulte primitif, se compose un visage de durée et de mesure. C'est l'univers que j'aimais d'un amour exclusif, celui que j'appellerai ici la Chine intérieure». <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/genghis-khan-1961/programme?lang=fr>>

²⁸ R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 211.

prestabilite.

Ariane lascia temporaneamente l'associazione nel novembre del 1961 per dedicarsi al montaggio cinematografico. Questa attività le permetterà di mettere da parte il denaro necessario per partire per l'India e il Giappone²⁹, oltre a dotarla di competenze assunte dai linguaggi cinematografici (già ereditate dal padre produttore) che riverserà nelle sue regie degli anni successivi.

Nel 1964, dopo il ritorno della Mnouchkine, l'ATEP richiede una License d'Entrepreneur de Spectacle al Ministero, ma, per ottenerla, ha bisogno di organizzarsi in una formazione differente da quella della semplice Association. Viene consultato il Syndicat des Acteurs che non fornisce alcun supporto, ma indirizza la compagnia al Syndicat des Coopératives Ouvrières de Production. Qui, consigliano al collettivo di organizzarsi in forma di cooperativa. Nel 1964, quindi, dieci studenti fondano la Société coopérative ouvrière de production del Théâtre du Soleil³⁰, alla quale ognuno partecipa con l'importo simbolico di 900 Franchi. La tipologia di associazione assicura l'uguaglianza dei salari (raggiunta, però, solo nel 1967) e l'ampia dimensione. Il nome viene scelto per due ragioni: in opposizione con le sigle dei teatri nazionali allora in voga e come forma di omaggio ai cineasti Max Ophuls, Jean Renoir, Georges Cukor.

Participer au maximum, s'enrichir tout en enrichissant les autres de ses propres découvertes, tel est l'idéal vers lequel tend le jeune Théâtre du Soleil. Même si jusqu'en 1968 il maintient les différences de salaires. Dans une société comme la nôtre, bureaucratique et hyperhiérarchisée – où tant de théâtres "officiels" sont figés dans une sclérose stérilisante – c'est aller à contre-courant que de créer une coopérative.³¹

La scelta di organizzarsi in forma di cooperativa fonda la gestione della compagnia sul concetto di collegialità: «un homme vaut une voix. Le principe du fonctionnement

²⁹ Durante questo anno sabbatico, la regista di quello che diventerà il Théâtre du Soleil, scopre l'Oriente e il suo teatro. Durante la messa in scena di *Gengis Khan* l'oriente affascina la Mnouchkine ma in maniera indiretta e naïf, è una costruzione immaginaria, una forma tutelare contro il realismo; dopo il suo viaggio, invece, esso diventerà una strada percorribile, un obiettivo, oltre che un ricordo. Il teatro orientale entrerà nei lavori della compagnia attraverso varie modalità: nei colori e nelle atmosfere di alcuni spettacoli, nell'uso delle stoffe, nel rinvio costante alla dimensione ascensionale (perlopiù negli spettacoli successivi alle creazioni collettive), ma, soprattutto, nella concezione dell'attore e del suo lavoro creativo. «Quindi, dirò che l'attore va a cercare tutto in oriente. Nello stesso tempo il mito e la realtà, l'interiorità e l'esteriorizzazione, questa famosa autopsia del cuore attraverso il corpo. E anche il non-realismo, la teatralità (...). Difficilmente possiamo dire di aver bisogno delle tradizioni. Le abbiamo. Le discendenze esistono e certo ci appartengono, anche al di là delle frontiere», J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, éditions THÉÂTRALES, 1995, citato in S. Bottiroli, E. Magris, *Mnouchkine par elle-même*, cit., p. 54. La Mnouchkine arriverà a dichiararsi discendente del teatro orientale e non sarà, evidentemente, l'unica regista del Novecento a subire la fascinazione delle strutture e delle prassi di questo genere di teatro con la sua potenza metaforica, il suo rapporto con l'interiorità, la missione dell'attore di scovare nell'uomo e per l'uomo le passioni più nascoste, senza mostrarle naturalisticamente, ma disegnandole, «les mette en signes, en formes, en mouvement, en rythmes», J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, cit., p. 13.

³⁰ I membri della compagnia sono tutti studenti di origine borghese incontratisi alla Sorbonne: Georges Donzenac, allenamento corporeo, maestro di educazione fisica; Myrrha Donzenac, attrice, studentessa di Lettere; Martine Franck, fotografa, studentessa all'École du Louvre; Gerard Hardy, attore, allievo attore; Philippe Léotard, attore, studente di Lettere e insegnante; Ariane Mnouchkine, regista, studentessa di Psicologia; Roberto Moscoso, scenografo; Jean-Claude Penchenat, attore (amministratore) studente di Diritto; Jean-Pierre Tailhade, attore, studente di Lettere; Françoise Tournafond, costumista teatrale e cinematografica.

³¹ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, diapolivre, cit., p. 9.

collectif est posé d'emblée»³². Il principio del funzionamento collettivo, alla base della forma della SCOOP, sarà evidentemente fondativo anche per la prassi della creazione collettiva. Il collettivo riduce il soggetto a membro unico ma non indistinto: tutti i componenti sono uguali, ma ricoprono ruoli specifici. Nel 1970, la compagnia verrà riconosciuta dal Ministère des Affaires Culturels come troupe permanente, ma, fin dalle sue origini, conserverà una serie di aspetti che la differenzieranno da qualsiasi altra forma di organizzazione teatrale francese. Tali aspetti vengono sintetizzati nel prezioso articolo di Marco Consolini dal titolo *Un modello eretico del teatro pubblico francese*³³ in cui l'autore enuncia i caratteri fondativi dell'anomalia del Soleil: è una forma di organizzazione teatrale ibrida al confine tra la cooperativa e la troupe permanente, si caratterizza per l'ampia dimensione, fonda le sue economie sul modello autarchico delle vecchie compagnie di giro, senza, però, avere la garanzia di un repertorio fisso e porta avanti processi creativi che richiedono, al contrario, lunghissimi tempi produttivi. Questa tipologia organizzativa sottende una visione orizzontale, democratica, non gerarchica del modo di vivere il teatro.

Costituitisi come cooperativa, i giovani attori del Soleil, guidati da Ariane Mnouchkine, nel novembre del 1964, decidono di mettere in scena *Les petits bourgeois* di Gorki, in un adattamento di Arthur Adamov, presso la Maison Jeune Culture di Montreuil³⁴. Si tratta di un testo del 1902 che appassiona la regista per il tema trattato (la vita di famiglie comuni, la missione di un operaio e la sua lotta contro l'*intelligentia*). «I mezzi erano classici», sottolinea la Mnouchkine per descrivere le fasi del lavoro di messa in scena di questo spettacolo, «lettura attorno a un tavolo, esercizi attinti da Stanislavskij, distribuzioni effettuate tramite (!) audizione»³⁵. L'ensemble inizia a elaborare un metodo di approccio alla materia testuale e al lavoro d'ensemble. Tale metodo viene descritto da Denis e Marie-Louise Bablet nel loro *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*:

(ce processus ne fera que se développer au cours des années):

1. lectures nombreuses sur la période,
2. distribution des rôles (...),
3. exposé de chacun sur son personnage,

³² L. Labrousse, *Ariane Mnouchkine: un parcours théâtral*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9.

³³ M. Consolini, *Un modello eretico del teatro pubblico francese*, cit., pp. 50-52.

³⁴ De Maxime Gorki, adaptation d'Arthur Adamov, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor et costumes de Roberto Moscoso. 29 mai 1964: naissance du Théâtre du Soleil. Création du spectacle en novembre 1964 à la M.J.C. de la Porte de Montreuil, puis 25 représentations en banlieue parisienne: Ivry, Pantin, Noisy-le-Sec, Courbevoie, Vincennes, Levallois-Perret, Maison de la culture de Bourges. Suivies de 26 représentations au Théâtre Mouffetard. Joué jusqu'en novembre 1966. 2.900 spectateurs. Tatiana Vassilievna: Sonia Kachadourian; Polia: Chantal Solca; Piotr Vassilievitch: Jean Sagolce; Vassili Vassilievitch: Pierre Giuliano; Akoulina Ivanovna: Louba Guertchikoff; Stepanida: Cécile Ricard; Pertchikine: Gérard Hardy; Terenti Krisanfovitch Teteriov: Paul Besset; Elena Nicolaievna: Edith Zetlin; Nil Vassilievitch: Philippe Léotard; Maria Tikitchina Tsvetaieva: Cristel Lazarewsky; Chichkine: Claude Merlin; Une paysanne: Natia Carcelli; Mise en scène: Ariane Mnouchkine; Décors et costumes: Roberto Moscoso; Régie: Gérard Hardy; Secrétariat: Myrha Donzenac; Musique: Roger Tessier; Pianiste: Pierre Audon; Affiche: Catherine Legrand. Avec la collaboration de: Georges Donzenac, Jean-Claude Penchennat, Geneviève Penchennat, Jean-Pierre Thailhade, Françoise Tournafond, Baudoin Bauchau, Liliane Léotard. <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-petits-bourgeois-1964/premiere-distribution?lang=fr>>

³⁵ Théâtre du Soleil, *Il nostro metodo*, in "Sipario", n. 303-304, 1971, p. 87.

4. expression corporelle, mime, gymnastique (...),
5. improvisations stanislavskiennes.³⁶

Gli attori improvvisano su e intorno ai personaggi, approfondendone il substrato psicologico attraverso la tecnica del “come se”, mentre la regista che, inizialmente, aveva impostato il lavoro, come nel caso degli spettacoli precedenti, sulla sua maquette, comprende che la concezione della disposizione degli attori sulla scena non ha alcun valore se *a priori*, se elaborata prima dell'instaurarsi di un rapporto effettivo tra gli attori e lo spazio. Tutto lo spettacolo verrà impostato come naturalistico, dalla recitazione degli attori, ai costumi e alla scenografia concepita da Roberto Moscoso – un opprimente interno borghese, delle tende adagiate su dei paraventi e qualche mobile. Siamo in presenza di un chiaro esempio di teatro di regia a base testuale di stampo stanislavskiano: alla realizzazione compiuta e naturalistica del testo preventivo, matrice prima dello spettacolo, si arriva attraverso l'improvvisazione sul personaggio guidata dalla regista.

L'anno seguente, l'ensemble decide di mettere in scena *Le Capitain Fracasse*³⁷, ancora una volta tra la MJC di Montreuil e Parigi. Si tratta di un primo tentativo di lavoro d'équipe e di riflessione sul «teatro di fiera e di baraccone, il teatro nel teatro»³⁸. È interessante, a questo punto, riportare una citazione del testo dei Bablet che fa luce sul lavoro di adattamento del romanzo di Gautier:

Travail en plusieurs étapes: lecture d'un chapitre, improvisations sur les situations, discussions/Ariane Mnouchkine et Philippe Léotard réécrivent la scène inventée/la fois suivante les comédiens la retravaillent/Ariane Mnouchkine prépare la mise en scène/re-répétitions, etc... L'on remet cent fois l'ouvrage sur le métier. On prend des libertés vis-à-vis de l'original sur le plan textuel (...) comme sur le plan mise en scène (des anachronismes, tels que tango, accordéon, semis de paillettes). On s'amuse tout en

³⁶ D. e M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 12.

³⁷ D'après Théophile Gautier, adaptation de Philippe Léotard, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Roberto Moscoso, costumes de Françoise Tournafond. Création le 21 janvier 1966 au Théâtre Récamier (joué jusqu'au 20 février). du 1 au 3 juillet à la maison des jeunes et de la culture de Paris-Charonne. 4.000 spectateurs. Avec, par ordre d'entrée en scène: Pierre: Claude Merlin. Le Baron de Sigognac: François Joxe. Matamore: Gérard Hardy. Hérode: Henry Czarniak. Léandre: Thomas Leiclier. Scapin: Jean-Pierre Tailhade. Zerbine: Emmanuelle Derenne. Isabelle: Chantal Solca. Le Bouvier: Daniel Bart. Les Armures: Yves Beneyton, Marc Roucout. Le Garçon de Piste: François Decaux. Un Valet: Yves Beneyton. Une Caryatide: Hans Stark. Le Marquis des Bruyères: Michel Barcet. L'Accordéoniste: Gilles Lecouty. Chiriguiri: Marcel Robert. Agostin: Jean Caune. Chiquita: Barbara Girard. Des Mannequins: Yves Beneyton, Marc Roucout, Hans Stark, Claude Merlin, Charles Anthony. Le Duc de Vallombreuse: Pierre Giuliano. Merindol: Yves Beneyton. Les Truands: Marc Roucout, Hans Stark. Le Professeur de Gymnastique: Hans Stark. Le Barbier: Marcel Robert. La Première Jeune fille: Daïna la Varenne.. La Seconde Jeune Fille: Bernadette de Beaupuy. Le Marlou: Marc Roucout. Les Ribauds: Yves Beneyton, François Decaux, Marc Roucout, Hans Stark, Claude Merlin. L'Aubergiste: Marcel Robert. Albert: Thomas Leiclier. Mise en Scène: Ariane Mnouchkine. Décors et Accessoires: Roberto Moscoso. Praticable réalisé par: Paul Besset. Accessoires réalisés par: Roberto Moscoso. Costumes: Françoise Tournafond. Costumes réalisés par: Liliane Léotard, Louba Guertchikoff, Françoise Tournafond. Maquillages: Nicole Felix. Musique: Dominique Brial. Paroles: Philippe Léotard. Bastonnades réglées par: Georges Donzenac. Photos: Martine Franck. Affiche et programme: Catherine Legrand. <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-capitaine-fracasse-1965/programme-lilas-2e-distribution?lang=fr>>

³⁸ Théâtre du Soleil, *Il nostro metodo*, cit., p. 87.

voulant amuser.³⁹

La citazione restituisce un preciso quadro del lavoro che veniva svolto dall'ensemble durante le prove e che si ritroverà, identico, nelle prassi dell'Aquarium: lettura di un capitolo del romanzo, improvvisazioni sulle situazioni; discussioni; Mnouchkine e Léotard (attore della compagnia) scrivono la scena e la ripropongono agli attori, e così via in un lavoro ciclico che parte dal romanzo e ne fa un materiale preliminare e di ispirazione dell'improvvisazione attorica che andrà a produrre il testo teatrale finale.

Tra il 1966 e il 1967 Ariane Mnouchkine segue i corsi della scuola di Jacques Lecoq⁴⁰, dove conosce Erhard Stiefel. Questa esperienza ha valore molteplice per la formazione della Mnouchkine e dell'intera compagnia. La prima grande conquista per l'ensemble tutto derivante dalla frequentazione dello stage della Mnouchkine ha sede nell'incontro con Erhard Stiefel. Lo studente della scuola di Lecoq si era formato come mascheraio con Amleto Sartori dal quale aveva appreso il valore dell'oggetto maschera, la logica che esso impone al lavoro attorico, la disciplina, le modifiche alle quali sottopone il corpo. Tutti questi elementi saranno fondamentali per la compagnia (della quale Stiefel diventerà collaboratore fisso dal 1967) e verranno utilizzati tanto nelle improvvisazioni quotidiane, quanto per l'elaborazione di una delle più importanti creazioni collettive del Soleil: *L'Âge d'or*. La regista, durante lo stage, pratica per la prima volta la recitazione con le maschere della Commedia dell'arte e ritrasmette, ogni sera, gli esercizi appresi ai membri della compagnia. «Jacques Lecoq était un maître.», afferma Ariane durante un'intervista di Fabienne Pascaud, «Est-ce que a été “mon” maître? Je ne sais pas si je peux aller jusque-là»⁴¹. Judith Miller, nel suo *Ariane Mnouchkine*⁴², sottolinea come la regista e, di conseguenza, l'ensemble tutto, abbiano ereditato dal maestro un “training vocabulary”: la scrittura del corpo, lo stato dell'attore, la differenza tra i meccanismi del *rejeu* e quelli del *jeu*. Lecoq distingue, infatti, due modalità di approccio alle tecniche di improvvisazione attorica: in una prima fase, racconta nel suo *Le corps poétique*, viene chiesto all'attore di “replicare” nella maniera più semplice possibile alcune situazioni della vita, in silenzio. «Sans aucune transposition, sans exagération, dans la plus grande fidélité au réel, à la psychologie des individus, les élèves font revivre une situation sans souci du public»⁴³. Solo quando l'interprete è ormai consapevole dei frammenti che compongono l'azione può inserire «un rythme, une mesure, une durée, un espace, une forme à son improvisation pour un public»⁴⁴. La discriminante tra le due fasi dell'esercizio, quindi, non riguarda solo un percorso di consapevolezza corporea, ma anche la percezione della presenza di un pubblico e il conseguente orientamento del lavoro in relazione alla sua fruizione. Il fondamento di entrambe le tecniche, specifica lo stesso maestro, è l'ancoraggio al reale. L'approccio pedagogico diventa

³⁹ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 15.

⁴⁰ Per un'approfondita analisi della figura di Lecoq e della sua impostazione pedagogica e la sua fortuna internazionale si rimanda oltre che ai suoi *Le corps poétique*, Paris, Actes-Sud Papiers, 1997 e *Le theatre du geste: mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, a M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1993; A. Galante Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una scuola*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1980; S. Murray, *Jacques Lecoq*, London-New York, Routledge, 2003.

⁴¹ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, Paris, Plon, 2005, p. 78.

⁴² Cfr. J. Miller, *Ariane Mnouchkine*, London-New York, Routledge, 2007, p. 20.

⁴³ J. Lecoq, *Le corps poétique*, Paris, Actes-Sud Papiers, 1997, p. 41.

⁴⁴ *Ibidem*

particolarmente interessante, in rapporto al lavoro del Soleil, nel momento in cui Lecoq ammette la possibilità dell'inserimento dei materiali verbali. Partire dal silenzio non è un'imposizione sterile e priva di fondamenti, ma un'operazione specifica volta a facilitare la comprensione di ciò che è «dessous des mots»⁴⁵. Una volta acquisita la piena consapevolezza corporea necessaria alla presentazione di una situazione – le azioni, i ritmi, la misura –, quindi, può intervenire anche la parola. Prima di entrare nello specifico di questa operazione di secondo grado, va specificato che tutto l'esercizio improvvisativo muove da una necessità: insegnare agli attori a reagire a ciò che proviene dall'esterno, agli stimoli forniti dai compagni, a *jouer avec*. In un altro punto del suo *Le corps poétique*, Lecoq cita direttamente Ariane Mnouchkine e lo fa a proposito dei processi di *scrittura corale*. Uno degli esercizi proposti agli attori del secondo anno della sua Scuola – durante il quale si approfondiscono specifici generi teatrali, come il melodramma, la tragedia, la buffoneria, la Commedia dell'arte – è sulla *voix chorale* ed è finalizzato al potenziamento della capacità di percezione dei compagni nello spazio scenico e, soprattutto, nel perimetro astratto disegnato da un testo drammatico preventivo.

Pour parler ensemble, différents techniques sont utilisées: alors qu'un élève énonce un texte appris par tous, un autre tente de parler le même texte à travers la bouche du premier; par accumulation d'autres viennent s'ajouter jusqu'à atteindre une voix commune du groupe. Chacun ressent alors l'impression d'être parlé par les autres.

L'esercizio descritto da Lecoq verrà ripreso in maniera identica nelle improvvisazioni verbali che saranno alla base delle creazioni collettive del Soleil. Facendo riferimento al carattere internazionale della Scuola, Lecoq prosegue:

(...) Il est intéressant d'observer combien l'articulation attentive met alors en valeur l'écriture. Chacun fait un effort pour retrouver la valeur des mots et cet effort nous est restitué. Plusieurs expériences théâtrales récentes, menées en France avec des acteurs étrangères, ont confirmé l'intérêt de cette démarche: Antoine Vitez, Peter Brook, Ariane Mnouchkine... Pour mener à bien ce travail, encore faut-il que les textes offrent un corps, qu'ils permettent aux acteurs de les ressentir ailleurs que dans la tête.⁴⁶

A partire dalla sovrapposizione delle voci – in questo caso internazionali – che recitano un testo dato o improvvisano su una partitura verbale in entrata, si crea una forma di coralità che, portando l'attore a comprendere fisicamente il valore delle parole dette e a mettersi in relazione con i compagni e con i loro testi, origina, a sua volta, un materiale verbale nuovo in uscita.

In un'intervista di Jean Perret, apparsa nel 1987 in *Le théâtre du geste*, Ariane Mnouchkine, affrontando il tema della ricerca dell'equilibrio in un lavoro d'ensemble, sottolinea come abbia appreso da Lecoq le grandi potenzialità autoriali dell'attore, del suo gesto, delle sue improvvisazioni: fonti di ispirazione per il poeta, ma anche momenti di creatività pura che, attraverso l'elaborazione di materiali verbali preventivi, possono dare luogo a nuovi prodotti testuali ridefinibili, dalla regista, in forma di

⁴⁵ Ivi, p. 42.

⁴⁶ Ivi, p. 150.

drammaturgia scenica.

Nella medesima intervista, però, la regista afferma di non credere in una certa idea di mimo e lo fa citando un nume tutelare d'eccezione:

Je n'aime pas le mot mime. J'ai vu trop de gens raidis, déformés, qui étaient passés par un classe de mime. Ils étaient en prison... sauf celles et ceux qui étaient passés chez Lecoq. Lui échappe à ça. Le mime est trop souvent une déviation, une formalisme, une censure. Regardez Shakespeare, ce qu'il propose à l'imaginaire du corps: fou de joie dans un vers, fou de douleur dans le vers suivant, l'être humaine est là tout entier dans cet instant de vie. Et cela, seul le corps peut le traduire. C'est dire si le corps de l'acteur se doit d'être en état de disponibilité totale. Le corps a à voir avec l'instantané.⁴⁷

La scuola di Lecoq, sembra dirci questo passaggio, è servita alla regista e alla compagnia tanto per approfondire delle tecniche recitative, quanto per comprendere il valore e la centralità del corpo e della voce dell'attore, autore di un processo artistico di creazione spettacolare. Per descrivere tali potenzialità autoriali, la Mnouchkine fa un parallelismo tra la formula corretta dell'arte del mimo appresa da Lecoq e una certa idea di corporeità presente nei testi shakespeariani. Ma la seconda corporeità è evidentemente portatrice di parola, essa è addirittura suggerita dalla parola.

Da tutte queste testimonianze deduciamo che l'improvvisazione viene considerata dal Soleil come la matrice prima dei processi di creazione collettiva e che essa non è priva di materiali verbali. Tali caratteri emergono dall'insegnamento di Lecoq sull'introduzione del testo durante l'esercizio improvvisativo, dalla sua stessa idea di voce corale come potenziamento della percezione della presenza e della creatività dell'altro, dal parallelismo tra il corpo creativo dell'attore e quello presente nel sotto-testo della drammaturgia shakespeariana.

Un altro grande modello di riferimento dell'ensemble, Jacques Copeau, affronta il tema del potenziamento della creatività attorica mediato dall'ibridazione tra prassi improvvisative e materiali testuali, o espedienti drammaturgici. In apertura dello scritto del 1916 *La commedia improvvisata*, il maestro del teatro francese sottolinea il valore dell'osservazione dei giochi dei bambini: «Ciascuno di loro è sempre lo stesso personaggio: un certo tono di voce, due o tre gesti o atteggiamenti, un accessorio rudimentale del costume sono sufficienti per costruire la fisionomia esteriore del personaggio e per suggerire il suo carattere»⁴⁸. Emerge, dunque, chiaramente, l'espedito del personaggio fisso e degli strumenti drammaturgici utili alla sua caratterizzazione: un certo modo di parlare, un portamento, un costume. Poco più avanti, precisamente in una lettera del 31 gennaio riportata nello stesso scritto di Copeau, Juvet introduce direttamente il tema del testo come materiale improvvisativo e sottolinea: «(...) se improvvisare su testi noti fosse poco giovevole per l'attore, potrebbe tuttavia giovare al testo». Juvet – un altro maestro del teatro francese al quale la Mnouchkine si richiama spesso – fa riferimento, qui, a quanto messo in luce in precedenza anche dal regista del Vieux-Colombier: non si può improvvisare avendo già

⁴⁷ J. Lecoq, *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 130.

⁴⁸ J. Copeau, *La Commedia all'improvviso*, in M. I. Aliverti (a cura di), *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti di Jacques Copeau*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 66.

introiettato un testo preventivo perché l'esercizio limiterebbe la creatività attorica ingabbiandola nei meccanismi della memoria e dell'abitudine e andando incontro al pericolo dell'estetismo. Eppure, l'improvvisazione può giovare al testo, può arricchirlo, farne fiorire i nuclei immaginativi. Si nota, dunque, non un rifiuto aprioristico dei materiali testuali, concepiti, anzi, come strumenti generatori di creatività attorica, ma un'opposizione netta nei confronti di una letteratura chiusa che, mandata a memoria, limita la creatività attorica. Non a caso, i testi drammatici citati come modello sono le commedie improvvisate di Molière nate dall'improvvisazione guidata dal Molière-attore e poi raccolte, in forma consuntiva, dal Molière-autore.

«Se questo procedimento di lavoro non le pare utile ed efficace», prosegue Jouvét, «forse lo sarebbe per i giovani (...) – che ne pensa di questa idea un po' alla Jean-Jacques che consisterebbe nel dare ai debuttanti solo una copia – *un testo deformato ed essenziale di tale o tal'altra opera classica* – poi più tardi, come suprema iniziazione, nel dar loro il vero testo in tutto il suo splendore e la sua perfezione?». Commenta Copeau a margine della lettera dell'allievo:

Trovo queste osservazioni talmente giuste e nuove, talmente feconde che non esito a fondare su esse uno dei principali capitoli del metodo da applicare per l'educazione dei giovani. (...) Questa idea di rinnovamento, di rivivificazione era davvero la mia prima preoccupazione nel momento in cui mi sono rivolto all'improvvisazione. Ma l'applicazione del metodo al repertorio classico, come procedimento di rigenerazione, appartiene a Jouvey. (...) Il metodo proposto da Jouvey va molto più lontano. Esso mette il testo al riparo, fuori dalla portata della memoria e dell'abitudine. Invita l'attore, perché non ne sia gravata l'opera, ad una prima bozza, ovvero ad un primo abbozzo dell'interpretazione, come il pittore innanzitutto distribuisce le tonalità, ripartisce i volumi in schizzi prima di affrontare la composizione definitiva della tela.⁴⁹

Il procedimento dell'improvvisazione verbale del Soleil si ispira al modello di Lecoq e al progetto di creazione della *comédie nouvelle* di Copeau, ma, da un certo punto di vista, modifica la successione e l'entità delle fasi applicative ipotizzate del secondo. Il maestro francese, infatti, struttura l'esercizio per i giovani attori fornendo loro, in un primo momento, solo un abbozzo del testo drammatico da mettere in scena, favorisce così il suo attraversamento da parte della creatività improvvisativa attorica, per, infine, preservare la sostanza poetica e originale della drammaturgia preventiva che viene restituita alla scena con un nuovo vigore. Il Soleil, invece, nell'elaborare i processi delle sue creazioni collettive, sostituirà all'abbozzo testuale alcuni materiali-fonte usati durante il percorso di *apprentissage* preliminare alla creazione. In una seconda fase, i componenti dell'ensemble procederanno ad una rielaborazione scenica degli stessi materiali mediata dall'improvvisazione verbale e dalla creazione dei personaggi-tipi fissi sul modello elaborato da Lecoq e produrranno, quindi, un testo consuntivo e aperto, materia prima del montaggio registico che precederà la presentazione dello spettacolo.

Ariane Mnouchkine aveva deciso di mettere in scena *La Cuisine* di Arnold Wesker già nel 1965. Martine Franck aveva attirato l'attenzione della regista sul giovane arrabbiato

⁴⁹ Ivi, p. 71.

britannico di ritorno da un viaggio in Inghilterra. Il testo si ambienta nelle cucine di un grande ristorante, si sviluppa in tre atti e mette in scena una moltitudine di personaggi con poche battute. Questa struttura permette ad attori e regista di dare avvio ad una nuova fase del loro percorso creativo ed artistico che preluderà alla fase delle creazioni collettive. La Mnouchkine si reca in Inghilterra, incontra l'autore, ottiene i diritti per rappresentare lo spettacolo e, ancora una volta, incarica Léotard di adattare il testo per gli attori della compagnia e il pubblico francese. Non vengono distribuiti i ruoli, ma si lavora sulle figure, sullo svolgimento delle loro giornate e sulle loro partiture gestuali, come appreso dall'insegnamento di Lecoq. I personaggi de *La Cuisine*, concludono i componenti dell'ensemble, sono membri di una collettività indistinta: sono tutti camerieri del ristorante, non possiedono un'identità biograficamente connotata e la loro caratterizzazione si presta perfettamente alle prime improvvisazioni collettive elaborate dall'ensemble: il lavoro sulle situazioni.

Il lavoro sulla situazione si configura, secondo la Mnouchkine, come uno degli esercizi più utili per l'interprete poiché richiede un preciso approfondimento del dettaglio finalizzato all'elaborazione di un gesto unico, chiaro, riconoscibile. Grazie alla situazione data, l'attore si fa traduttore, veicolo di trasformazioni: da uno stato fisico del corpo, attraverso il lavoro sulla situazione, egli giunge all'emozione, non viceversa. Josette Féral sottolinea questo approccio registico parlando degli stage organizzati al Théâtre du Soleil durante i decenni successivi agli anni Settanta. Così la regista si rivolge ai nuovi attori ospitati:

Votre problème sera de traduire votre état. C'est un problème de traduction. Le jeu dramatique est une traduction. Traduire quelque chose d'immatériel, traduire une émotion en un corps. C'est à travers le corps que cette émotion s'opère. L'acteur est un double traducteur, car sa propre traduction doit être elle aussi traduite.⁵⁰

Sul piano dell'improvvisazione sulla situazione e della traduzione degli stati, ha sede la divaricazione che si può osservare tra il lavoro dell'ensemble e quello delle giovani compagnie che, in questo stesso periodo, producono esercizi di *expression corporelle*. Questa seconda metodologia produce, secondo la Mnouchkine, una serie di fraintendimenti, molti dei quali prodotti da una cattiva interpretazione dell'insegnamento dei maestri del Novecento e dei valori culturali diffusi durante il Maggio. «Per loro», sottolinea Arturo Lazzari parafrasando alcune osservazioni della Mnouchkine durante una sessione di improvvisazioni nel 1969,

fare del teatro è esprimersi corporalmente, cioè non esprimere, attraverso il loro corpo, qualcosa d'altro dal corpo (...). Siamo qui alle radici del grosso equivoco che travaglia il teatro d'oggi (...). Dietro questi esercizi completamente inutili, questi giovani hanno la coscienza o non coscienza convinzione che per fare dell'arte, per fare del teatro oggi, occorra la più libera e aperta spontaneità.⁵¹

Contro questa idea fuorviante, secondo la Mnouchkine, di “libera e aperta spontaneità”,

⁵⁰ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, cit., p. 26.

⁵¹ A. Lazzari, *La piccola strega o gli esercizi di improvvisazione*, in Id., *La traversée du désert*, cit., p. 133.

lei invita il suo ensemble a produrre improvvisazioni che permettano allo spettatore di visualizzare la storia che si vuole raccontare, chiede ai narratori che i fatti siano comprensibili, decifrabili, che il racconto sia, in sintesi, concreto, come sostiene Brecht parlando della scena di strada e del suo attore straniato.

Tornando alla messa in scena de *La Cuisine*, la regista non distribuisce ruoli, ma precisa progressivamente il lavoro del gruppo degli attori, smussando, orientando, sintetizzando, cercando la rivelazione dell'esistenza delle figure nella messa in atto di gesti quotidiani, realistici, banali e inserendo gli stessi in una struttura compiuta. «Chaque répétition commence par une "italienne" du service où les garçons et les filles face à face se lancent les répliques; Ariane, texte en main, arbitre, orchestre, presse le mouvement, le ralenti, comme s'il s'agissait d'une partition musicale. Puis, il est repris trois ou quatre fois de suite dans le décor»⁵².

Prima che la prova della scena principale – il “service” – venga calata nello spazio, con la scenografia e gli accessori indispensabili per l'orchestrazione del movimento, la prova è all’“italiana”: ragazzi e ragazze verificano la memoria scambiandosi le battute, mentre la regista, testo alla mano, dirige l'orchestra di voci, la velocizza, la rallenta, ne definisce le ondulazioni. La compagnia è un coro: le voci si moltiplicano senza gerarchizzazioni, si dividono, si parcellizzano, si frammentano, perdono l'unisono, si sovrappongono. Non coro, quindi, ma coralità che, anche in questo caso, anticipa e prelude a quella che sarà la creazione collettiva. «Dans notre travail, il y a une des qualités essentielles de *La Cuisine* que nous n'avons pas encore retrouvées: cette espèce de *travail choral continu*...»⁵³.

La scenografia segue la regola del realismo: mobili di legno messi a ferro di cavallo per la disposizione del cibo che verrà maneggiato dagli attori – dopo una serie di sessioni di osservazione dei cuochi della cucina di un grande ristorante degli Champs-Élysées. Il primo adattamento del testo viene censurato perché ritenuto eccessivamente volgare. Nel frattempo, la compagnia cerca di ottenere lo spazio del Cirque Montmartre (ex Medrano) di Parigi. Il vero scarto, però, per il successo della prima versione dello spettacolo è rappresentato dall'arrivo in Francia di Wesker che si rivela entusiasta del lavoro svolto. La stampa, particolarmente attenta al teatro inglese del periodo, di riflesso, si interessa allo spettacolo del Soleil che debutta nell'aprile del 1967 e riceve lo stesso anno il Prix de la Critique, il Prix de l'Association des Spectateurs, il Prix du Brigadier (conferito dall'Association des Régisseurs de Théâtre per la miglior messa in scena dell'anno). Questo primo successo consentirà alla compagnia di affrontare, anche economicamente, la messa in scena dello spettacolo successivo che debutterà nel 1968, il *Songe d'une nuit d'été*, ancora una volta nell'adattamento di Philippe Léotard. L'anno precedente la regista aveva sottoposto un progetto di messa in scena del testo alla giuria del Concours pour Jeunes Compagnies, ma era stato rifiutato. Il rifiuto derivò probabilmente dal fatto che, in Francia, il testo shakespeariano era ritenuto irrappresentabile in una messa in scena tradizionale.

La compagnia ha acquisito nuovi membri e ne ha persi altri nel corso del tempo, ma per i ruoli principali di Titania e Oberon, la Mnouchkine scrittura due danzatori: Germinal Casado, il Tebaldo del *Roméo et Juliette* di Bejart, e Ursula Kubler. In questa

⁵² R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 215.

⁵³ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 23.

scelta ha sede una presa di posizione chiara da parte della regista: il ruolo dei protagonisti dello spettacolo non è ricoperto dagli attori della compagnia, ma da due membri esterni, per giunta non parlanti, ma danzanti, mentre l'ensemble stabile rimane strutturato sul principio dell'uguaglianza, anche sul piano delle scelte estetiche.

La scenografia per il Cirque Montmartre è realizzata da Roberto Moscoso che lavora, inizialmente, sull'idea, che non convince la Mnouchkine, di un sole in movimento, per poi approdare alla formula vincente: sullo sfondo, un manto di pelli di capra, «Les différentes nuances de ces peaux en font un tapis étonnant, sol de terre de lune»⁵⁴.

La traduzione di Philippe Léotard (che, in un'intervista di Émile Copfermann, afferma: «Une traduction, c'est toujours une trahison, l'on doit choisir de sacrifier certaines parties pour la compréhension de l'ensemble»⁵⁵), la scelta dei danzatori per i ruoli principali, la scenografia evocativa, il lavoro della compagnia guidata dalla Mnouchkine nella ricerca di formule antinaturalistiche che traducano scenicamente il mondo fantastico dell'immaginazione, attraverso un lavoro sull'improvvisazione e sulla maschera, portano il *Soleil* al debutto nel febbraio del 1968. Il *Songe* ottiene un grande successo e viene salutato dalla critica come il miglior spettacolo della stagione. Le repliche proseguono fino al Maggio dello stesso anno, quando anche il Cirque Montmartre viene occupato dai manifestanti per tre settimane. Richard Monod e Jean-Claude Penchenat restituiscono un'immagine molto precisa di questo delicato passaggio:

Les dernières représentations du *Songe* avant la tournée se jouent dans une ambiance surexcitée. En culisses, les comédiens échantent les dernières informations sur les événements qui commencent à agiter les nuits parisiennes: les premières barricades de 1968 et les premiers bruits sur une grève générale et illimitée. A la fin du spectacle les comédiens se précipitent à la Sorbonne occupée. Le soir du départ en tournée, c'est l'Odéon qui est à l'ordre du jour. (...) Ils découvrent que tous les problèmes de remise en question de leur carrière que se posent les acteurs parisiens, ils se les sont posés depuis longtemps et les ont partiellement résolus à l'intérieur du group.⁵⁶

Il 1968 coglie la compagnia durante le repliche dello spettacolo sul testo di Shakespeare ma, dalla citazione di Monod e Penchenat risulta evidente come il Maggio sconvolge i membri dell'ensemble in quanto giovani attenti alle dinamiche del mondo che li circonda, più che in quanto attori. In una sorta di sdoppiamento metaforico, i *giovani* si precipitano alla Sorbonne o all'Odéon alla fine delle repliche, mentre gli *attori* proseguono, almeno in un primo momento, le rappresentazioni e, soprattutto, durante i dibattiti che avvengono nei luoghi della rivolta, ritrovano tematiche già affrontate e risolte dalla compagnia in tempi non sospetti.

Nel giugno dello stesso anno, ispirati dal Movimento operaio e subendo l'occupazione del Cirque Montmartre, i membri dell'ensemble decidono di riprendere *La Cuisine* e di portare lo spettacolo in tournée nelle città e nelle fabbriche della provincia francese.

La stessa Mnouchkine spiega le ragioni della scelta.

⁵⁴ R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 214.

⁵⁵ É. Copfermann, in "Les Lettres Françaises", 7-2-68.

⁵⁶ R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 216.

C'est une pièce toute simple. Elle n'a pas besoin d'explication. Et le vrai théâtre populaire, c'est cela. Cette pièce dit (...) que le bonheur ne peut se trouver dans le travail s'il n'est accompli dans certaines conditions (...). Dans l'activité d'un être, il n'y a, au fond, que deux activités essentielles: le travail et l'activité amoureuse. L'échec dans le travail, c'est aussi grave que l'impossibilité de réussir son amour. Ou l'amour. (...) Wesker a dit (...): "L'homme a besoin de pain, mais il a aussi besoin de roses" (...) Les roses, dans cette pièce, c'est le rêve.⁵⁷

L'accento fatto al realismo della prima realizzazione della pièce si riconferma ora nell'idea di concretezza che la caratterizza e che si vuole comunicare al pubblico del 1968. La cucina è, prima di tutto, un luogo simbolico, in cui ci si misura con il concreto, come le fabbriche in cui la compagnia porta lo spettacolo. Inoltre, viene messo in scena un processo lavorativo, una forma di alienazione quotidiana e, allo stesso tempo, il *rêve* di un cambiamento.

Plutôt que par des discours et des prises de position, c'est par des actes que le Théâtre du Soleil manifeste sa solidarité avec les travailleurs en lutte. La troupe restera très impressionnée par les contacts qu'elle aura eu à cette époque avec le monde du travail jusque-là ignoré; l'expérience les confirme dans le refus du vedettariat et la volonté du travail en équipe.⁵⁸

Il confronto diretto con gli operai, i dibattiti alla fine dello spettacolo, la comprensione di cosa voglia dire affrontare un lavoro ripetitivo e quotidiano, contribuiscono a formare la compagnia ad un determinato tipo di processualità creativa. Arturo Lazzari, proseguendo nel commento della già citata serata di improvvisazioni con Ariane Mnouchkine, il Théâtre du Soleil e alcuni giovani gruppi di expression corporelle, a proposito del ruolo del teatro in relazione con il proletariato, parafrasando alcune osservazioni della regista durante le sessioni, sottolinea:

Durante maggio e giugno (...) il comportamento di milioni di lavoratori in sciopero è stato passivo; nel migliore dei casi, essi hanno accolto nelle fabbriche delle compagnie (...) per poi, alla fine, magari, rivolgere domande come questa: "Sì, va bene questa roba, ma perché non ci avete portato del vero teatro?"

Il "vero teatro", per l'operaio, è il teatro dei classici. Questo confronto spinge l'ensemble a domandarsi quale sia il ruolo dei loro mezzi espressivi nella società, quale strumento attivo essi possano rappresentare e, soprattutto, per quale tipologia di persona e di cittadino essi possano avere un valore formativo. «Allora», conclude Lazzari, «il problema è quello di farlo scoprire il teatro: è quello di insegnare la teatralità, cominciando dalle sue forme più semplici»⁵⁹.

Il Théâtre du Soleil, fino al 1968, produce forme di teatro di regia sul modello del teatro pubblico francese, mettendo in scena testi drammatici classici e contemporanei con modalità di lavoro che rispondono alle esigenze della compagnia, annullano le

⁵⁷ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 20.

⁵⁸ Ivi, p. 25.

⁵⁹ A. Lazzari, *La piccola strega o gli esercizi di improvvisazione*, cit., p. 138.

gerarchie e permettono a tutti i suoi componenti di procedere in una direzione comune. Fondando la sua azione su questi principi, dalla metà di maggio alla metà di giugno del 1968, l'ensemble sceglie lo sciopero attivo e riprende senza slogan o proclami, un lavoro che, già un anno prima, nelle intenzioni, mirava a riflettere sull'idea di concretezza e collettività, mettendone alla prova le potenzialità comunicative con pubblici diversi.

Si le Théâtre du Soleil avait d'instinct soutenu les étudiants auxquels il se sentait étroitement lié, cette rencontre avec le monde du travail (il était déjà en contact avec lui par les collectivités et les discussions à l'issue des représentations de *La Cuisine*) devait susciter une prise de conscience au sein de la troupe: pas de transformation immédiate, mais un glissement progressif vers des préoccupations qui iraient en se radicalisant.⁶⁰

Nessuna trasformazione immediata, quindi, ma un processo di crescita progressiva alla ricerca di nuove istanze creative e nuove modalità di lavoro collettivo che si nutrono del dialogo con il Movimento operaio e del lavoro sulla coralità.

Il 1968, con il suo sommovimento culturale, influisce sull'evoluzione dell'estetica e delle prassi del Théâtre du Soleil rappresentando una contingenza che produce scelte: è *contingente* l'occupazione del Cirque Montmartre che produce la tournée della compagnia e la *scelta* de *La Cuisine* come spettacolo più rappresentativo per l'animazione delle fabbriche occupate; diventa *contingente* l'animazione stessa ma produce la *scelta* di lavorare e approfondire il concetto e la pratica della coralità e una certa idea di teatro popolare i cui linguaggi siano immediatamente fruibili da qualsiasi tipologia di pubblico; è *contingente* l'annullamento, a causa degli eventi del Maggio, delle tournée che la compagnia doveva effettuare a Mosca e a Chiraz, alla quale consegue la *scelta* di stabilirsi, durante il luglio dell'anno-tournant (e il pensiero muove immediatamente ai fatti avignonesi della stessa estate oggetto del capitolo precedente), ad Arc-et-Senans dove il Soleil ottiene un luogo in cui provare in cambio di una nuova animazione.

C'était tout de suite après mai 1968, tout explosait de partout et on s'est rendu compte que si on restait inertes dans cette espèce d'effervescence, admirable mais aussi stérilisante d'une certaine façon, on n'avancerait pas. Une chance inouïe a fait qu'on a trouvé cet endroit miraculeux: les Salines d'Arc-et-Senans, qui est une cité du soleil, inachevée, construite par Nicolas Ledoux.⁶¹

Se avessero cavalcato l'onda delle rivolte del 1968, si rendono conto i membri della compagnia, non sarebbero riusciti ad avanzare lungo il loro percorso di formazione artistica. Non è nei contenuti degli spettacoli, né negli slogan ideologizzanti che l'ensemble rende manifesta l'influenza della rivolta culturale dell'anno-tournant, ma nelle forme con le quali, dall'estate del 1968, si inizieranno a sviluppare le nuove produzioni.

Ospitati nel paesino nella regione del Jura, gli attori e la Mnouchkine (una trentina di

⁶⁰ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 33.

⁶¹ G. Banu, *De l'apprentissage à l'apprentissage*, in "Alternatives théâtrales", n°70-71, décembre 2001, pp. 24-31.

persone in tutto) si avvicinano, per la prima volta, all'organizzazione della vita collettiva, dividendosi le responsabilità e distribuendo i guadagni (fino a quel momento, infatti, i salari erano suddivisi tra i membri della compagnia in base al ruolo ricoperto nello spettacolo). Nelle saline del luogo, si sperimentano, per quattro, cinque ore al giorno le improvvisazioni sulla figura del clown, sulla Commedia dell'arte, sui cori delle tragedie antiche, sui racconti popolari, si leggono testi di Shakespeare, degli Elisabettiani, di Cechov, opere cinesi e giapponesi.

Questa è, forse, la fase evolutiva della compagnia in cui si assiste a un maggior contatto tra l'idea di teatro pubblico che nasce, in senso contemporaneo, all'inizio del Novecento, come padre della decentralizzazione, e che si nutre dei contributi di Copeau e Vilar, e le forme popolari del teatro. Si tratta, come sappiamo, di due bacini di concetti e prassi estremamente diversi che però trovano momenti di vicinanza e familiarità. Romain Rolland, ad esempio, nel suo *Le Théâtre du Peuple* del 1903, a proposito di leggende e racconti nazionali, sottolinea: «Rianimiamo le leggende e i racconti perduti. Non c'è paese che non possieda un tale ornamento di romanzi favolosi, di belle storie poetiche e umoristiche. Purtroppo il popolo delle grandi città ha da tempo rotto i suoi legami col passato e non appartiene più alla famiglia, ma quello della maggior parte delle nostre campagne è del tutto diverso»⁶². Il Soleil utilizza queste fonti testuali come materiale di improvvisazione, non con l'obiettivo di una messa in scena definita, né, inizialmente, di una presentazione al pubblico in forma di lettura, ma è interessante notare come, nel momento maggiormente auto-riflessivo del suo percorso di *apprentissage* teatrale, la compagnia scelga di attingere i suoi materiali da un patrimonio mitico condiviso, appunto, popolare e orale, per apprendere le leggi del racconto e i suoi contenuti ricorrenti e rilanciarli verso nuove prassi e modalità di lavoro.

Allo stesso tempo, servirsi della Commedia dell'arte come fonte e modello di esercizio, significa realizzare il sogno di Copeau che, nel 1941, nel suo *Il teatro popolare*, affermava:

Forse occorre meditare su questa spontaneità e su questa rozzezza per trovare un punto di partenza nella volontà di rinnovamento. Non voglio dire, naturalmente, che bisogna fare la Commedia dell'Arte, non credo che questo sia possibile. Ma dico e credo che se dobbiamo ritrovare un primo slancio, riaprire una vena sfruttabile e di qualche fecondità, questo accadrà nei pressi e sotto l'ispirazione di un genere di cui tanti poeti – anche Goethe – hanno avuto e hanno ancora nostalgia.⁶³

La compagnia, quindi, si rifà a una forma teatrale che, dalle parole di uno dei maestri dichiarati dell'ensemble, ha ispirato poeti drammatici. L'obiettivo del Soleil, in questa fase, non è certamente la produzione né la messa in scena di un testo, ma l'avvicinamento a forme di spettacolarità che rispondano alle necessità evolutive del gruppo, che ne amplifichino gli strumenti espressivi e che favoriscano un più diretto rapporto con il pubblico contemporaneo. Una di tali forme è proprio la Commedia

⁶² R. Rolland, *Il Teatro del popolo*, in AA. VV., *Eroi e massa*, Bologna, Patron, 1979, p. 93. (Il volume contiene: R. Rolland, *Il teatro del popolo*. J. Copeau, *Il teatro popolare*. P. Puppa, *Scena e tribuna da Dreyfus a Petain*)

⁶³ J. Copeau, *Il teatro popolare*, in AA.VV., *Eroi e massa*, cit., p. 143.

dell'arte filtrata attraverso le letture di Copeau che ne individuava le potenzialità drammaturgiche, oltre che performative.

Anche Lecoq parla di Commedia dell'arte, sottolineandone, diversamente da Copeau, il valore formativo e pedagogico per l'attore-creatore.

La commedia dell'arte est un art d'enfance. On passe très rapidement d'une situation à une autre, d'un état à un autre. (...) En cela, la commedia constitue un territoire très cruel, mais surtout un fableux territoire de jeu. (...) Le moteur, ce n'est pas *quoi* jouer, c'est *comment* il faut le jouer. (...) Si le canevas est linéaire, d'un point à un autre, le moteur est dynamique et procure le relief indispensable au jeu. Cette dynamique monte ou descend, elle ne reste jamais horizontale et, dans la commedia dell'arte, elle déborde les comportements quotidiens pour atteindre une dimension imaginaire.⁶⁴

Dai contenuti esposti da Copeau all'esercizio descritto da Lecoq, la Commedia dell'arte appare come uno strumento utile all'attore e al gruppo per scoprire le dinamiche del movimento e stimolare l'elaborazione di nuove modalità e stili recitativi, oltre che la creazione di situazioni e, ci dice la stessa Mnouchkine, di personaggi.

La Commedia permet avant tout de fabriquer des personnages. (...) La Commedia, à part Arlequin, donne surtout naissance à des personnages de puissants (...) Ceci dit, le travail sur le masque et la Commedia, justement parce qu'il nous a donné beaucoup de mal, s'est trouvé privilégié par rapport au reste. Mais c'est une première étape. Nous n'avons pas pris ces formes comme anciennes, nous nous sommes donnés des formes d'un niveau au-dessous duquel nous ne voulions pas descendre.⁶⁵

Il filtro attraverso cui la compagnia guarda alla Commedia dell'arte, non è, dunque, archeologico, ma, ancora una volta, funzionale al lavoro e indispensabile alla creatività dell'attore. Il modello diventa esercizio, non oggetto di riflessione, e funge da inquadramento e ausilio pratico, prima che teorico, da strumento artigianale utile all'interprete per «rendre visible et signifiant ce que l'habitude nous empêche de voir»⁶⁶. Non solo. La regista sottolinea chiaramente come il genere popolare sia funzionale all'avvicinamento dell'ensemble ad una delle più importanti funzioni drammaturgiche: il personaggio. Esso, durante le sessioni di lavoro, viene dotato di un insieme di azioni e parole, che, da un lato, contribuiscono a definire la sua personalità, più o meno tipologica a seconda che si tratti di un tipo fisso o meno, dall'altro lato concretizzano, rendono visibili i conflitti, le relazioni, le situazioni drammatiche.

Lecoq, come prima Copeau, sottolinea: «Il est impressionnant de voir combien d'auteurs ont été influencés dans les œuvres poétiques par ces comédiens italiens parcourant l'Europe»⁶⁷. Anche in questo caso, uno dei modelli principali della compagnia, il maestro del mimo francese, traccia una linea che congiunge il genere popolare e le forme di testualità che ne vengono influenzate. Sia Copeau che Lecoq

⁶⁴ J. Lecoq, *Le corps poétique*, cit., p. 121.

⁶⁵ Y. Davis, M. R.-Davis, B. Sobel, *L'Âge d'or. Dossier texte et théâtralité. Première ébauche*, in "Théâtre Public", n. 5-6, 1974, p. 25.

⁶⁶ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., p. 37.

⁶⁷ J. Lecoq, *Le corps poétique*, cit., p. 124.

citano, tra gli autori influenzati dal genere, Shakespeare che ritroviamo, puntualmente, come materiale testuale di partenza delle improvvisazioni verbali del Soleil, insieme agli Elisabettiani, a Cechov e alle già citate leggende popolari che ritorneranno spesso negli spettacoli successivi della compagnia. Attingendo ai testi di questi autori, la compagnia si dota di un bacino di riferimenti comuni, un bacino verbale, fatto di parole, personaggi, situazioni e stati, sui quali improvvisare insieme, modificando i materiali originali, attribuendo loro implicitamente un valore fondativo e formativo ed espropriando alcune categorie drammaturgiche dalla loro sede testuale per immetterle in forme di scrittura scenica.

In sintesi, in questa fase fondamentale per le elaborazioni delle prassi della creazione collettiva, il Théâtre du Soleil attinge alle forme popolari del teatro, ricerca in queste forme quegli stessi principi originativi che vi riconoscevano i padri del teatro pubblico francese, legge testi drammatici e ne fa la materia principale di improvvisazioni verbali ed elabora tutte queste acquisizioni in una direzione che, implicitamente, individua e percepisce come potenziali per le creazioni del futuro alcune fondamentali categorie drammaturgiche: il personaggio e la situazione.

L'improvvisazione che ha da sempre caratterizzato le prove della compagnia, come lavoro preparatorio degli spettacoli a base testuale, viene ora approfondita nelle sue potenzialità autonome: essa non è più finalizzata alla presentazione di un prodotto finito, ma, in questa fase transitoria, si emancipa per divenire il mezzo attraverso cui gli attori prendono coscienza di sé stessi, del gruppo al quale appartengono, del pubblico al quale si rivolgono. L'improvvisazione, quindi, è, prima di ogni altra cosa, un metodo di apprendimento e formazione ad uso esclusivo della compagnia, uno strumento di conoscenza reciproca e di scoperta di linguaggi.

Gli abitanti di Arc-et-Senans, durante l'estate del 1968, partecipano a una prima, grande *séance de travail public*. «Una sera, sollecitati dalla gente del luogo, decidiamo di dare una rappresentazione improvvisata: alziamo dei praticabili nel vasto ambiente dove si lavora il sale, lo illuminiamo con candele, gli attori improvvisano su canovacci: è forse un preannuncio di 1789»⁶⁸. La sessione è suddivisa in due sezioni. Durante la prima parte della dimostrazione gli attori e il pubblico svolgono insieme un esercizio che si ispira al lavoro del Living Theatre: attori e spettatori, in circolo, scelgono un gesto che sia rappresentativo di uno stato e lo trasmettono a un'altra persona presente. Durante la seconda parte del lavoro «les "jeunes" du village s'essaient à monter des personnages et découvrent en improvisant avec les comédiens les hommes-animaux ou les hommes-matières»⁶⁹. In questa breve descrizione risiede parte di quello che sarà il lavoro della compagnia sulla creazione collettiva: il lavoro sullo stato e quello sul personaggio-tipo. Per lavoro sullo stato si intende l'approfondimento della situazione: il termine è mutuato da Stanislavskij e l'esercizio comporta un processo di stilizzazione e di semplificazione, a partire da una condizione di energia attiva in cui l'attore è predisposto alla ricezione di visioni e nutrimento da parte dei compagni. Il personaggio, invece, nell'ottica del Soleil e come sottolineato a proposito della Commedia dell'arte, è una funzione, un tipo, esso ha un'individualità connotata, è un prodotto della collettività e della Storia. Roberta Gandolfi sottolinea l'evidente matrice

⁶⁸ Théâtre du Soleil, *Il nostro metodo*, cit., p. 87.

⁶⁹ R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 216.

novacentesca del lavoro del Soleil sul personaggio e quanto, in questi esercizi, oltre alla matrice stanislavskiana, ci sia un'evidente «matrice orientale nell'esigenza di stilizzazione e di forma, nell'indirizzo costante a disegnare la propria figura e presenza scenica e a ricercare una figuratività significativa (secondo radici affini all'incontro brechtiano con i teatri orientali)»⁷⁰. «L'acteur», riprenderà Josette Féral, «est un réceptacle actif, c'est là non pas la contradiction, mais la difficulté. Il doit être concave et convexe. Concave pour recevoir et convexe pour projeter»⁷¹. Il personaggio, che ad Arc-et-Senans è un espediente, insieme alla tecnica improvvisativa, per l'animazione della cittadinanza, finalizzato a favorire il coinvolgimento del pubblico presente, diventerà, nella fase successiva della storia della compagnia, il nucleo centrale di partenza delle creazioni, ancor prima della trama o del montaggio delle azioni sceniche. Durante il periodo passato ad Arc-et-Senans, l'ensemble riconsidera il suo percorso fino a quel momento, le condizioni, le difficoltà, i linguaggi espressivi appresi, i successi sul piano artistico e, soprattutto, sul piano del rapporto con il pubblico e sarà proprio dal contatto diretto con la cittadinanza e dal bilancio sulle attività svolte fino a quel momento della loro storia che gli attori e la regista comprenderanno che «Miracle! On peut se passer du texte littéraire! On peut improviser directement en public! Ce spectacle-là prend valeur de test»⁷². Questa espressione chiave nella storia del Soleil, spesso citata da studiosi e critici come la pietra miliare che suggella la rinuncia definitiva dell'ensemble, almeno nella fase della creazione collettiva, a forme di drammaturgia preventiva, va relativizzata e contestualizzata. Nata come un'animazione per i cittadini del luogo, la dimostrazione pubblica di Arc-et-Senans restituisce alla compagnia una serie di conferme e le permette di verificare formule e modalità di relazione con il pubblico che si svincolano da un unico testo preventivo e trasformano la pratica quotidiana degli attori nella fonte principale della drammaturgia scenica. Allo stesso tempo, però, è impreciso affermare che l'ensemble rinunci definitivamente a forme di testualità e alla loro rielaborazione in improvvisazioni verbali che produrranno testi in uscita. Lo spettacolo e, in particolare, il suo processo generativo acquisiscono il valore altrove ricoperto da un'opera drammatica nella misura in cui l'improvvisazione verbale, motore della creazione, fornisce alla compagnia un perimetro ideale di azione, permette l'elaborazione di materiali – azioni, parole, conflitti, personaggi – più o meno originali, più o meno ispirati a fonti (testuali e non) altre, che confluiranno nello spettacolo finale, montato dalla regista, e che andranno a costituire una drammaturgia scenica frutto della concatenazione delle acquisizioni performative e verbali elaborate nei processi compositivi di improvvisazione e suscettibili di possibili esiti editoriali. Non a caso l'espressione citata, seppur nella sua formula entusiastica, è dotata di una grande precisione semantica: si parla di testi letterari, non di testi *tout court*, si allude a drammaturgie chiuse o adattamenti di altre tipologie letterarie quali, ad esempio, il romanzo, non a tutte le tipologie di materiali testuali preliminari. Questi ultimi, al contrario, risulteranno fondamentali per i processi di creatività attorica degli spettacoli successivi.

⁷⁰ S. Bottiroli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., p. 171.

⁷¹ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, cit., p. 25.

⁷² D., M.-L. Babet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 34.

Il lavoro durante l'estate produrrà *Les Clowns*, spettacolo-chiave e di iniziazione ai processi di creazione collettiva. Ma, prima di approfondire i caratteri di questo spettacolo, è necessaria ancora una breve precisazione, in forma di sintesi dei dati precedentemente riportati, sul lavoro svolto dalla compagnia durante i due mesi trascorsi ad Arc-et-Senans nel 1968.

Mentre, ad Avignone, il Living Theatre porta il teatro nelle strade, Vilar viene accusato di essere uno dei fondatori di un teatro inattuale e privo di sostanza politica e, a Villeurbanne i registi e i direttori delle Maisons de la culture firmano la Déclaration, il Théâtre du Soleil si rifugia in un paese di provincia per approfondire il proprio lavoro a stretto contatto con gli abitanti del luogo. «En retard, le Soleil (...) Ou en avance? (...) Prudente, cette jeune compagnie, ou encore incertaine sur les voies à suivre?»⁷³, concludono con una leggera nota polemica nei confronti del contesto, Monod e Penchenat. Non si tratta di stabilire gerarchie o di individuare forme teatrali di maggiore o minore successo, ma di contestualizzare prese di posizione etiche ed estetiche frutto di una reazione agli eventi storici e matrici di future scelte produttive. A partire dal bisogno di approfondire un metodo di lavoro e delle tecniche, di fronte alla mancanza di un luogo adeguato in cui poter provare, mentre il teatro e il mondo della cultura contemporanei tuonano al grido «Le théâtre est dans la rue!» e la Storia si teatralizza per le strade, Ariane Mnouchkine e i suoi compagni approfittano della possibilità di mettere alla prova e di intensificare il proprio lavoro e la propria vita collettiva, portando il loro teatro, non solo programmaticamente *dans la rue*, ma soprattutto a contatto con il non-public (che viene riconosciuto, durante gli stessi giorni, a Villeurbanne), testando l'autonomia della forma dell'improvvisazione, verificando gli effetti sullo spettacolo/dimostrazione dell'assenza di un testo drammatico preventivo, approfondendo le tecniche delle forme teatrali popolari e mettendosi alla prova come collettivo. Sintetizzano ancora Monod e Penchenat,

La grande force du Théâtre du Soleil, c'est peut-être de n'avoir reçu de leçons de personne. (...) c'est un groupe qui se donne le temps de la maturation et qui, travaillant, d'abord sur lui-même, vivant pauvrement pour fabriquer des spectacles riches, tombe juste à chaque fois qu'il reprend contact avec le public. Aussi évite-t-il la gesticulation mythologique (...): la politisation du théâtre, la société de consommation, "Nous et la guerre du Vietnam", la fête et la libération du corps, la participation.⁷⁴

Appare vagamente frettoloso l'assunto riguardante la mancanza di maestri e l'assenza di una lezione fondativa per il Soleil e i suoi componenti, ma è certo che, nel 1968, la scelta della compagnia risulta originale rispetto agli eventi teatrali descritti nel capitolo precedente. L'ensemble sceglie di darsi un tempo per maturare e approda ugualmente, e forse in maniera più sostanziale, a quanto il teatro contemporaneo si proponeva di raggiungere senza, spesso, riuscirci: un rapporto diretto e formativo con il non-public, la cura di una processualità che non conduce nell'immediato a un prodotto consumabile, l'accentuazione della creatività dell'attore come fondante per il lavoro della compagnia, la rinuncia (temporanea e mai del tutto definitiva) ad una testualità

⁷³ R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 216.

⁷⁴ *Ibidem*

preventiva che guidi e faccia da argine al lavoro creativo.

Volendo sintetizzare il portato della rivolta culturale del 1968 nell'elaborazione delle prassi del Théâtre du Soleil fino a questo punto, vanno messi in luce alcuni elementi che acquisiscono un carattere di evidenza: la scelta di non aderire alle occupazioni per approfondire un confronto aperto e diretto con un pubblico non specializzato (cittadini e operai) dal quale derivano riflessioni concrete sulle prassi creative e sulla loro vocazione inevitabilmente politica; la degerarchizzazione dei poteri all'interno della compagnia; la trasformazione del ruolo della Mnouchkine da «général avant la bataille» a guida di attori; la ricerca, nell'immaginario popolare, di nuove tematiche condivise; la responsabilità che la compagnia si assume di raccontare il presente e di farlo attraverso il *détournement* delle forme precostituite. Tutti questi caratteri, misti ad una evidente quanto genuina, spinta giovanilistica ancora di stampo sessantottesco, guidano il Soleil verso quella che sarà la creazione collettiva degli anni Settanta.

Tutta la compagnia, allora, cerca il suo “clown”. Gli attori sono lasciati per la prima volta nella libertà più completa. Non c'è un tema imposto. Per più di quattro mesi il regista abbandona il suo ruolo tradizionale: non impone nulla; divenuto il primo spettatore, assorbe, assimila, digerisce le centinaia di improvvisazioni che gli attori gli presentano. (...) con questa esperienza si arriva parallelamente a una radicale evoluzione nel ruolo dell'attore nell'elaborazione dello spettacolo. È la scoperta della possibilità di una creazione collettiva.⁷⁵

Nato durante le sessioni di improvvisazione ad Arc-et-Senans e presentato per la prima volta al Théâtre de la Commune di Aubervilliers diretto da Gabriel Garran – che coproduce lo spettacolo –, *Les Clowns* (1969) rappresenta un ulteriore grado evolutivo verso la stabilizzazione delle tecniche produttive del Théâtre du Soleil. Per la prima volta nel programma di questo spettacolo appare il termine *création collective*⁷⁶.

⁷⁵ Théâtre du Soleil, *Il nostro metodo*, cit., p. 87.

⁷⁶ Recita il Programma: Création collective du Théâtre du Soleil, en collaboration avec le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Teddy Lasry, décor de Roberto Moscoso, costumes de Christiane Candries. Création le 25 avril 1969 au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, en tournée au Festival d'Avignon et au Piccolo Teatro de Milan. 26 janvier 1970: reprise à l'Élysée Montmartre. 40 000 spectateurs. Un spectacle de: (en vrac) Mireille Franchino, Mario Gonzalès, Gérard Hardy, Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Penchenat, François Joxe, Jean-Marie Verselle, Rosine Rochette, Anne Demeyer, Georges Bonnaud, Emmanuelle Derenne, Max Douchin, Teddy Lasry, Claude Merlin, Serge Coursan. et la participation de: (en vrac) Josette Boulva, Philippe Léotard, Françoise Jamet, Fabrice Herrero, Lucia Bensasson, Charles Antoni, Liliane Léotard, Gérald Denizot, Ursula Kubler, Jean-Pierre Tailhade. Le spectacle « les clowns » a été réalisé en collaboration avec toute l'équipe du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Nous remercions Monsieur Izis d'avoir bien voulu autoriser notre compagnie à reproduire un détail d'une de ses photos sur notre affiche. Madame Patafiote: Anne Demeyer. Monsieur Fiu-Fiu: Jean-Marie Verselle. Monsieur Albert: Max Douchin. Monsieur Pépé la Moquette: Mario Gonzalès. Monsieur Laïobule: Claude Merlin. Monsieur Léopold: Gérard Hardy. Madame Cléopâtre: Emmanuelle Derenne. Monsieur Appollo: J.-C. Penchenat. Mademoiselle Scampouzzi: Ariane Mnouchkine. Monsieur Rigolin: Philippe Léotard. Les musiciens: Clown-Musique en chef: Teddy Lasry. Clown-Piano: Rosine Rochette. Clown-Batterie: Charles Contri. Clown-Tuba: Michel Derouin. Clown-Cymbales: J.-F. Labouverie. Clown-Trombone: Georges Bonnaud. Direction technique: Guy-Claude François. Décor: Roberto Moscoso. Costumes: Christiane Candries. Musique: Teddy Lasry. Maquillages: Fabrice Herrero. Photos: Martine Franck. Affiches, programme: Annie et Louis Briat, Catherine Legrand. Accessoires: Roberto Moscoso, Fabrice Herrero. Décor exécuté par: Sébastien Alward, Baudouin Bauchau, Lucia Bensasson, Claude Forget, Guy-Claude François. Costumes exécutés par: Hélène Séris, Christiane Candries, Geneviève Bouchez, Didier Dumas. Régie costumes et accessoires: Liliane Léotard.

Les Clowns è un montaggio di improvvisazioni individuali concepite su un unico filo conduttore ma prive di un legame di causa-effetto: una struttura a quadri. L'iniziale canovaccio, stabilito per conferire una continuità al montaggio scenico, viene abbandonato in un secondo momento per lasciare maggior spazio alla creatività attorica individuata l'estate precedente come potenzialità e nucleo originativo delle rappresentazioni. Il clown si conferma, nel corso del lavoro, la forma espressiva privilegiata, grazie al ritmo, alla forza, alla semplicità, al potere espressivo e significante di cui si fa portatore. «Notre travail sur *Les Clowns*, c'est la volonté affirmée de donner à chaque comédien sa pleine capacité créatrice, de le laisser inventer librement son "personnage", de lui permettre d'affirmer sa personnalité par l'improvisation»⁷⁷.

Volendo metaforizzare le prassi del Soleil delle quali si sta sintetizzando il percorso evolutivo, risulterà evidente come, per la prima volta, con questo spettacolo, la compagnia si impegni in un lavoro di ricerca sulla figura stessa dell'artista e sulla sua poetica⁷⁸. Durante il preludio di quella che verrà salutata come la più sfarzosa e rappresentativa creazione collettiva del Théâtre du Soleil (1789), l'ensemble si concentra sulla *création individuelle*, come a voler chiarire i termini e le funzioni del processo di composizione prima di addentrarsi nelle sue complessità realizzative.

Le improvvisazioni che andranno a confluire nello spettacolo-montaggio finale vengono registrate, criticate, stilizzate, deformate e, in questa tecnica di lavoro, si riscontra, ancora una volta, una prassi che caratterizzerà in maniera sostanziale il processo creativo degli spettacoli successivi. Un altro elemento di continuità è di ordine scenografico: Roberto Moscoso crea una scenografia-contenitore, uno spazio libero in cui l'attore possa trovare tutto l'agio necessario alla sua creazione, ma vi inserisce una serie di elementi che rimandano al circo e alla festa: passerelle che collegano sala e pubblico e luci calde che ricreano l'atmosfera delle fiere popolari.

(...) évoquait une boutique de foire, mais en plus grand, laissant la place non seulement aux acteurs, mais aussi à un petit orchestre de quatre musiciens qui jouait tout au long du spectacle. Les murs et les plafonds étaient recouverts de panneaux-miroirs entourés de centaines de petites ampoules qui créaient une lumière chaude et une ambiance de fête foraine. (...) Dans ce décor se déployait tout naturellement un jeu espiègle, qui semblait inviter la complicité du public, comme à la foire. La salle était traversée par une passerelle, allant au fond jusqu'à la scène, et les entrées de clown le long de cette passerelle renforçaient la sensation de proximité entre scène et salle.⁷⁹

A partire da *Les Clowns*, si va precisando anche il ruolo di Ariane Mnouchkine. La

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-clowns-1969,222/programme-843>>

⁷⁷ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 40.

⁷⁸ «La recherche artistique des comédiens du Soleil consiste à travailler vers la libération du comédien afin d'étendre sa puissance créatrice. Le travail sur la Commedia dell'arte, sur l'improvisation et sur le jeu masqué leur avait appris que le comédien peut créer sans l'appui préalable d'un texte. En matière de politique, ils ont été confrontés à la faiblesse et à l'échec – les événements de 1968 n'ayant pas débouché sur la libération sociale tant espérée. Dans ses conditions, la mise en œuvre d'une méthode qui puise sa force dans l'expérience de l'échec prend tout son sens», D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 57.

⁷⁹ Ivi, p. 59.

regista, infatti, inizia a dimostrare la sua attitudine a farsi testimone esterno, osservatore dell'accadere creativo.

Rôle d'observateur extérieur, oui, mais qui n'exclut pas le dialogue entre le comédien et elle. *Elle suggère. Il réplique. Il suggère. Elle réplique.* (...) Il faut tailler, ordonner, sectionner pour ne pas arriver à un spectacle de six heures insupportable pour le public, même s'il peut plaire à ses acteurs. Et des sujets disparaissent, des personnages tombent aux oubliettes. Pour la première fois depuis la naissance du Théâtre du Soleil, le rôle d'Ariane a été contesté, car, pour la première fois, elle avait choisi celui d'observateur extérieur; par conséquent, sa sélection paraissait arbitraire à ceux qui en étaient victimes.⁸⁰

Dal *Songe a 1789*, passando per *Les Clowns*, il ruolo della regista si chiarisce sempre di più: da «général avant la bataille» che ricostruisce le coreografie degli attori sulla maquette, a regista-pedagogo, guida di attori, «texte en main», come la ricordiamo durante le prove de *La Cuisine*, a primo spettatore, montatore e ordinatore di materiali elaborati dagli attori, *leader effectif*: «Elle suggère. Il réplique. Il suggère. Elle réplique». Quella che la Mnouchkine va acquisendo con il tempo e confrontandosi empiricamente con il lavoro dei suoi attori è una prospettiva panoramica, in cui non c'è spazio per il singolo, ma si privilegia il movimento del collettivo creato dalla messa in campo delle energie degli individui. È lo sguardo lontano che abbraccia tutto, alla ricerca della precisione della forma, in un'estetica dell'equilibrio. Ma è anche lo sguardo garante, eletto, liberamente e unanimemente, dalla comunità degli attori, che assicura la coerenza e la completezza del prodotto finale.

Elle dispose des vertus de ce que l'on appelle dans la sociologie des groupes un *leader effectif*. Leader en rien institutionnel, car nommé par personne, leader *qui fonde son autorité sur l'accord entier de la communauté*. Au départ Mnouchkine a pu déployer les énergies des camarades réunis autour d'elle hors de toute mise en cause de son leadership. La création collective dont le Théâtre du Soleil fut le défenseur s'est nourrie de cet équilibre organique entre le *leader effectif* et l'ensemble de l'équipe. Dispositif de pouvoir librement consenti.⁸¹

Prima dell'inizio del lavoro su *Les Clowns*, ai tempi di Arc-et-Senans, la Mnouchkine racconta di aver avuto un contatto con Paul Puax:

“Vilar veut te voir!”. (...) Toute tremblante, je fonce à Avignon. Puax me dit: “Vilar te propose de venir au Festival 1969 avec votre prochain spectacle [ce fut *Les Clowns*], mais je veux savoir ta réponse avant que tu ailles le voir, parce que si c'est pour lui dire non, ce n'est pas la peine”. Je ne pouvais même pas imaginer refuser quoi que ce soit à Jean Vilar! (...) Donc, je vais voir Vilar dans sa chambre de malade, il me demande: “Malgré ce qui s'est passé cette année, est-ce que vous voulez faire le Festival l'année prochaine?”, “Mais oui, bien sûr!”. J'en balbutiais!⁸²

⁸⁰ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 38.

⁸¹ Cfr. G. Banu, *Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre*, in *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Lavérune, Editions l'Entretemps, 2002, pp. 58-70.

⁸² F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., pp. 80-81.

Nel 1969 lo spettacolo viene ospitato al Festival d'Avignon, durante l'edizione reduce dalle contestazioni dell'anno precedente.

L'episodio mette in luce, ancora una volta, come la ricerca di un teatro che abbia un effetto – formativo, riflessivo, ma anche, semplicemente, ricreativo – sullo spettatore sia la chiave di volta indispensabile per leggere il rapporto tra la Mnouchkine e Jean Vilar, i suoi spettacoli e le sue teorizzazioni, e, di conseguenza, con il teatro pubblico francese tutto. Non c'è alcuna forma di antagonismo tra la giovane compagnia in cerca di un'identità e uno dei padri fondatori del teatro pubblico, anzi, c'è una profonda ammirazione reciproca che porterà il Soleil ad essere definito da Bernard Dort, in un saggio su *1789*, come l'unico ensemble in grado di far rivivere il sogno vilariano parzialmente fallito dopo la contestazione del Maggio: «Pour la première fois, depuis les débuts du TNP de Jean Vilar, c'est à un théâtre populaire français vraiment conséquent que nous avons affaire»⁸³.

I luoghi deputati per gli spettacoli e le animazioni del Soleil durante il Festival saranno la Cour du Collège Saint-Joseph, a Champfleury, nella periferia della città, e Sorgues. La compagnia, in sede, incontra le associazioni locali, i comitati delle fabbriche, le compagnie amatoriali. L'obiettivo è quello di affiancare alle prove e alla messa in scena dello spettacolo un lavoro di animazione cittadina simile a quello condotto durante l'estate precedente, ma, questa volta, sulle leggende e i racconti popolari. Lo spettacolo ottiene un successo relativamente sommo ad Aubrevilliers ed entusiasta ad Avignone (entusiasmo, probabilmente, generato dal lavoro di animazione portato avanti con la comunità cittadina).

Gli attori del Soleil e la Mnouchkine stessa hanno evidentemente fatto un balzo in avanti verso quella che sarà la forma più compiuta della creazione collettiva, ma, da un punto di vista economico, la compagnia versa ancora in una situazione difficile e, da un punto di vista estetico, la tecnica della creazione collettiva risulta ancora perfettibile. Sempre alla ricerca di un legame con la platea, rinunciando ad un testo preventivo, basando il processo creativo sull'improvvisazione degli attori, sugli stati, le situazioni, i personaggi-tipo, sotto la guida del regista-testimone con il compito di montare e sintetizzare quanto viene proposto dall'ensemble, il Soleil verifica sulla scena la mancanza di qualcosa: «On a oublié la règle essentielle au théâtre, qui est de raconter une histoire»⁸⁴. Quindi, insieme al problema della mancanza di un luogo in cui provare e alla necessità di fronteggiare costanti problemi economici, la compagnia si ritrova anche a vivere un momento di crisi estetico-esistenziale, non sapendo quale lavoro potrà mai seguire quello portato a termine con *Les Clowns*, spettacolo, evidentemente, di cesura e di raccordo tra stadi di creazione differenti. Si fanno tentativi in varie direzioni. Ariane Mnouchkine propone di mettere in scena *La Commune*, spettacolo ispirato a *L'insurgé* di Jules Vallès, ma la compagnia rifiuta per questioni di ordine ideologico:

Plusieurs motifs sont intervenus: pour Vallès et le projet sur la Commune de Paris, une paralysie de la troupe. Nous n'avons pas – nous n'avons toujours pas – les moyens

⁸³ B. Dort, *Théâtres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 217.

⁸⁴ R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 217.

matériels nécessaire pour réaliser quelque chose de cette importance. A quoi se sont ajoutées des difficultés d'ordre idéologique. Nous nous sommes rendus compte que s'il était tentant de commémorer la Commune, la formation politique des comédiens, la mienne, la notre à tous, était insuffisante. (...) Nous risquions de produire une chronique bien pensante et rien d'autre. Lancer trente comédiens sur la Commune sans avoir acquis des notions élémentaires d'histoire nous paraissait impossible. Il fallait faire notre apprentissage politique.⁸⁵

La Mnouchkine propone, allora, *Baal* di Brecht e inizia un lavoro di indagine sulle diverse traduzioni del testo, ma, nuovamente, il rifiuto da parte della compagnia è di ordine ideologico:

Le désir de monter cette pièce correspondait à une crise. Plusieurs membres de la troupe et moi-même éprouvions une certaine lassitude sous l'influence de l'énorme atmosphère suicidaire qui a suivi l'après mai 1968. Sortant de cette crise, je n'avais plus envie de parler des problèmes d'un "créateur" dans la société – Baal est un poète.⁸⁶

Emerge con forza in questi due passaggi un dato già precedentemente rilevato: l'ensemble si rifiuta di lavorare su vicende storiche che non conosce o su tematiche nelle quali non si rispecchia. Prima di evolversi teatralmente, i componenti del Soleil sentono la necessità di un *apprentissage* storico e ideologico e sarà proprio muovendo da questa necessità che la Mnouchkine proporrà ai compagni una nuova tematica: la Rivoluzione francese.

Ariane revient avec une idée: il faut décidément être conséquent avec la décision prise aux salines et renoncer à un *texte écrit*. Son choix s'arrête sur un spectacle qui utiliserait la forme entrevue avec *Les Clowns*, un langage direct, le pouvoir des images. Elle pense d'abord à un thème comme les contes populaires. Mais très vite cela se révèle illusoire. (...) Le projet se concentre alors sur le seul patrimoine commun à tous les Français, l'histoire de France et, dans cette histoire, la période qui est à l'orée de notre époque: la Révolution del 1789.⁸⁷

Una breve riflessione sulla scelta del tema permette una serie di rimandi e di interpretazioni non secondarie, riguardanti sia la collocazione della compagnia nel contesto del teatro francese contemporaneo, sia il ruolo della testualità nei processi creativi delle creazioni collettive.

La scelta di un argomento storico e di questo particolare argomento storico permettono di stabilire una linea di continuità molto forte con quell'idea e con quella prassi del teatro pubblico descritte nelle pagine precedenti. Già Romain Rolland, nel 1903, scriveva, a proposito dell'epopea storica, tipologia principale del teatro popolare del futuro:

Nessun genere è più adatto al teatro popolare che vogliamo fondare. Si può contare infatti sull'emozione comunicativa che ha sempre sul popolo lo spettacolo di avvenimenti

⁸⁵ É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 3.

⁸⁶ *Ivi*, p. 12.

⁸⁷ *Ibidem*, i corsivi sono della scrivente.

reali, ben più forte di tutte le funzioni; si può ancora contare sull'illusione prodotta dalla rappresentazione di fatti che furono veramente dei fatti e non delle invenzioni letterarie; e ancora si può contare sulla forza magnetica dell'esempio e dell'azione irresistibile che viene dalla vista dell'azione: ma soprattutto il dramma storico è il più adatto alla formazione della coscienza e dell'intelligenza del popolo. (...) Non si tratta di risvegliare il fanatismo patriottico, ma la solidarietà fraterna di tutti gli uomini di uno stesso popolo; che ciascuno senta i legami che lo saldano alla comunità, e la sua vita si arricchisca di tutte le vite anteriori presenti e future della sua nazione. Così in questa coscienza egli troverà ragioni più vigorose per l'azione.⁸⁸

I testi drammatici citati da Rolland come massimi esempi di riferimento del genere dell'epopea storica sono i drammi shakespeariani (in particolare *l'Enrico IV* e *Riccardo III*), ma è fondamentale sottolineare due aspetti del passaggio appena citato. Il primo aspetto riguarda la transitività tra alcune delle tematiche esposte dall'autore e i valori culturali del 1968, in particolare l'obiettivo di creare una comunità consapevole e fraterna. In un certo senso, il Soleil, proponendo al suo pubblico uno spettacolo su un argomento tratto dalla storia nazionale, da un lato, elabora e restituisce in forma teatrale il portato culturale dell'anno-tournant, dall'altro, dà prova di una nobile discendenza: il teatro pubblico francese. Il secondo aspetto che merita un'evidenziazione è ispirato dall'ultima sentenza della citazione. Rolland sottolinea che, fruendo di uno spettacolo la cui tematica appartiene alla storia condivisa, il cittadino «troverà ragioni più vigorose per l'azione». A proposito della messa in scena di soggetti storici, Rolland esplicita l'obiettivo principale del suo teatro del popolo, obiettivo che non sembra essere molto diverso da quello che espliciterà Brecht nel 1931 nella sua famosa tavola sinottica che contrappone forma aristotelica e forma epica del teatro. A proposito dello spettatore il drammaturgo sottolinea come la seconda tipologia lo trasformi in un osservatore, ne stimoli l'attività, lo costringa a decisioni, gli fornisca un quadro generale delle situazioni⁸⁹. In sintesi, ne faccia un individuo attivo e consapevole e gli offra “ragioni più vigorose per l'azione” sociale. Il Théâtre du Soleil risponde a entrambi i progetti: sulla scia del teatro popolare e su quella del teatro epico sceglie una tematica condivisa dalla comunità dei suoi spettatori fornendo loro implicitamente gli strumenti per diventare una collettività coesa, consapevole e attiva. Il secondo carattere notevole della scelta della Rivoluzione francese riguarda, invece, il ruolo della testualità nei processi delle creazioni collettive dell'ensemble. L'opzione storica implica, tanto un percorso di conoscenza dell'argomento che sarà caratterizzato, come vedremo nei paragrafi seguenti, dalla visione di film, da letture, dalla partecipazioni a seminari e convegni, quanto una rielaborazione anche testuale di tali materiali in vista della loro riproposizione scenica. Sia nella prima fase del processo – di acquisizione di dati – che nella seconda – di ripresentazione performata degli stessi – i membri dell'ensemble utilizzano materiali testuali di natura diversa, li rielaborano attraverso improvvisazioni “parlanti”, per restituirli in forma di parola al pubblico presente. La testualità, dunque, riveste un ruolo centrale nel processo creativo delle creazioni collettive del Soleil, nonostante risulti assente un testo drammatico in senso

⁸⁸ R. Rolland, *Le théâtre du peuple*, in AA.VV., *Eroi e massa*, cit., pp. 88-89.

⁸⁹ B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 30.

stretto.

2.2 La creazione collettiva del Théâtre du Soleil

La scelta della Rivoluzione francese come tema di partenza è forte e consapevole. Concludendo il paragrafo precedente sono stati messi in luce i caratteri di continuità con il teatro popolare francese e con il teatro epico brechtiano legati a tale scelta insieme gli effetti che la stessa ha prodotto nel campo del testuale. Ora, prima di addentrarsi nell'analisi dello spettacolo, è bene sottolineare un altro portato della decisione del Soleil di mettere in scena uno spettacolo sulla tematica: il portato ideologico. In un'intervista di Émile Copfermann, Ariane Mnouchkine spiegherà che la Rivoluzione «est un événement premier, un degré premier pour une analyse politique». Riprendendo quanto sottolineato a proposito della creazione collettiva come apprendistato politico per l'intera compagnia, la regista prosegue: «marque l'apparition du capitalisme (...). Nous voulions réaliser un spectacle sur un sujet que tout le monde aurait le sentiment de connaître. La “ligne conductrice” a surgi de cette volonté». Creare un terreno comune per gli attori e per gli spettatori è l'obiettivo principale, il fil rouge che accompagnerà e orienterà la realizzazione dello spettacolo stesso. La finalità della compagnia è chiara: mostrare come da un medesimo punto di vista, a partire da una formazione collettiva, si possano portare in scena sguardi multipli. «C'est un spectacle réalisé par plusieurs personnes à point de vue identique mais dans plusieurs interprétations»⁹⁰.

Questa molteplicità di interpretazioni è un'ulteriore testimonianza del retaggio del 1968 e dei valori di orizzontalità e de-gerarchizzazione della rivoluzione culturale. Ma il retaggio stesso ha sede anche nella forma che acquisisce l'opera a partire dal lavoro di riflessione e scrittura scenica collettiva. Tale forma nasce nel corso delle improvvisazioni e si pone come alternativa ad un certo “teatro di sinistra” che, secondo la regista, non fa altro che creare un sistema arbitrario e chiuso pretendendo di portare in scena l'unilateralità di una prospettiva programmaticamente anti-sistematica⁹¹.

1789, sintetizza, nella sua stessa struttura e nei contenuti trattati, non solo i progressi estetici, ma anche quelli etici e ideologici maturati dalla compagnia durante tutto il percorso descritto.

Vista la cospicua bibliografia su 1789, 1793 e *L'Âge d'Or*, sono necessarie alcune premesse di ordine teorico che mirano a contestualizzare e a fornire un quadro di insieme della pratica della creazione collettiva dell'ensemble oggetto di questa sezione dello studio.

Si è già accennato a come la modalità organizzativa scelta dal Théâtre du Soleil, ovvero la SCOOP, sia una delle premesse fondamentali della prassi elaborata nel corso degli

⁹⁰ É. Copfermann, *Différent*, cit., pp. 3-4.

⁹¹ Cfr. Ivi, pp. 3-5. A più riprese, nel corso della stessa intervista la Mnouchkine dichiarerà esplicitamente il suo antagonismo rispetto al “théâtre de gauche”, accusandolo di essere parte integrante di quello stesso sistema contro il quale si dichiara: «Les spectacles qui “pensent” à gauche et sont produits dans des conditions de totale imbrication au système m'exaspèrent. Ce sont des spectacles-alibis. (...) nous préférons que le spectacle produit par le group soit ce que le group veut qu'il soit, non ce que veut le système de production», ivi, p. 6. «Les théâtres de gauche ne se soucient pas de ce qu'il y a dans la tête de leurs comédiens. Qu'ils jouent Brecht ou autre chose, c'est exactement la même chose. Je trouve terrible qu'après des années d'activité ils continuent d'engager des comédiens qui ont soi-disant un nom mais qui ne participent en rien à l'entreprise commune», ivi, p. 15.

anni Settanta, ma tale modalità merita un inquadramento più approfondito, soprattutto rispetto alle sue ricadute sulle modalità produttive della compagnia.

Accusata di aver creato una mini-società chiusa verso l'esterno, la Mnouchkine ribatterà,

Pourquoi pas. Si nous parvenions à développer une entreprise “Théâtre du Soleil”, dans laquelle chacun des membres trouverait de quoi se nourrir; que tous nous génerions; dont nous pourrions infléchir le cours; où la formation technique sera continue; où il n'existerait pas, cote à cote, un ingénieur et un ouvrier; où chacun passerait en stage dans toutes les disciplines que comporterait l'entreprise, si nous parvenions à cela, serait-ce du phalanstérisme, ou, plus banalement, une troupe vivante?⁹²

Nell'organizzazione stessa dell'ensemble ha sede la differenza del Soleil nel panorama teatrale nazionale contemporaneo. Guardando ai documenti, si nota immediatamente la ricorrenza di una serie di sostantivi che descrivono non solo la sua forma organizzativa in tutte le sue molteplici sfaccettature, ma anche e, soprattutto, le modalità caratteristiche dei suoi processi creativi. È ricorrente, infatti, l'utilizzo di termini come coro o assemblea. Georges Banu definisce quello del Soleil un teatro corale formato dagli attori, i membri del coro, e dalla Mnouchkine, il corifeo⁹³. Questa dimensione, sottolinea lo studioso francese, sommata a una condivisa «éthique de l'effort» collettivo, quotidiano, pratico, crea una felice congiuntura che permette la conservazione e lo sviluppo del lavoro.

Roberta Gandolfi individua un'idea definita di coralità nella molteplicità di passaggi che caratterizzano il processo creativo:

(...) è corale il gesto di immersione nel percorso di creazione del nuovo spettacolo, declinato come indagine critica di conoscenza e ricostruzione del reale. La troupe procede infatti cooperativamente a una esplorazione pluriforme delle fonti – bibliografiche e iconografiche, filmiche, saggistiche e narrative, orali e scritte – a proposito del tema in esame, per sviluppare, oggi come ieri, una conoscenza e una visione comuni.⁹⁴

Sono corali le improvvisazioni collettive che precedono il montaggio dello spettacolo ed è corale la ricerca del personaggio,

(...) fondate sulla imitazione in simultanea e sul raddoppiamento. L'esempio più eclatante è il metodo cosiddetto dell'attore locomotiva il quale trascina dietro di sé gli altri compagni che recitano la stessa parte in eco e in sintonia con lui, amplificando e variando la partitura di tutta una gamma di piccole sfumature.⁹⁵

Sono corali, quindi, persino il concetto e la pratica dell'imitazione che, ancora una volta, fonda il lavoro del collettivo sul concetto di uguaglianza, non massificante, né

⁹² Ivi, p. 11.

⁹³ Cfr. G. Banu, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, cit., pp. 60-61.

⁹⁴ S. Bottioli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., p. 168.

⁹⁵ Ivi, p. 169.

banalizzante, dei suoi membri. A proposito dell'osservazione della Gandolfi, si rimanda alla pratica dell'immissione della testualità negli esercizi sulla *voix chorale* di Lecoq descritti nel paragrafo precedente di questo studio⁹⁶.

Il lavoro collettivo è tutt'altro che egualitario. Ci sono quelli che conducono, che inventano, da ogni punto di vista, e quelli meno esperti o meno in forma, che seguono, ma che sono anch'essi indispensabili. Al Soleil, si impara senza vergogna a lavorare per imitazione, come nei teatri orientali (...). Ciascuno apporta quel che è in grado di apportare. Il molto di alcuni, e il pochissimo di altri. Senza modestia, è questa che definirei la conquista del Soleil.⁹⁷

La coralità, nelle sue diverse declinazioni di assemblea o collettivo, fonda il lavoro d'ensemble del Soleil su un'idea centrale, alla quale si è già accennato in sede introduttiva: l'apprendimento, la formazione, la condivisione di un cammino culturale, prima ancora che teatrale, la «pédagogie liberatrice»⁹⁸, secondo una felice definizione di Alfred Simon. Si tratta di un apprendimento collettivo che porta a condividere un cammino di scoperta della giusta forma, non senza una certa umiltà e con una buona dose di spirito d'avventura⁹⁹. Per poter creare collettivamente, bisogna imparare a vivere e a osservare collettivamente, per scongiurare il pericolo della massificazione indistinta e per fare in modo che le qualità e i difetti di ognuno giovino all'intero gruppo. La creazione collettiva diventa una forma di pedagogia teatrale e politica e favorisce l'evoluzione e la presa di coscienza del gruppo e dei suoi singoli componenti, in nome di una disciplina e di un'auto-relativizzazione permanenti. Eppure, la creazione collettiva necessita di una guida forte (come la definisce Alfred Simon), un osservatore esterno (secondo la definizione di Roberta Gandolfi), un *leader effectif* (per Georges Banu): Ariane Mnouchkine.

A partire dalle pratiche di improvvisazione verbale, dalla trasformazione del ruolo tradizionale del regista, dalla previsione costante di un intervento diretto del pubblico nell'*hic et nunc* dello spettacolo¹⁰⁰, la creazione collettiva si produce in una duplice dimensione temporale e spaziale: le prove e lo spettacolo. Si considera costitutiva anche la seconda fase perché, soprattutto nel caso del Soleil, l'influsso dello spettatore sul prodotto finale è centrale e contribuisce anche alla definizione del primo grado del concepimento. La compagnia si sforza costantemente di costruire un teatro del presente per un pubblico del presente che diventerà attore della storia del futuro immediato e prossimo, come nel modello brechtiano del teatro epico.

Per quanto riguarda, la prima fase del lavoro, le prove, si esporrà di seguito il modello elaborato da Roberta Gandolfi e ispirato allo studio *Scrivere collettivamente* di Beniamino Sidoti. La Gandolfi parla di una prassi del doppio percorso simultaneo. Nei processi creativi del Soleil (delle origini e della seconda fase della creazione collettiva, a partire dal 1997) ritroviamo un confronto costante tra i membri del team creativo (che

⁹⁶ Si rimanda a quanto descritto a p. 91 di questo studio.

⁹⁷ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., citato in S. Bottiroli, E. Magris, *Mnouchkine par elle-même* cit., p. 53.

⁹⁸ A. Simon, *Le théâtre à bout de souffle?*, cit., p. 98.

⁹⁹ Cfr. G. Banu, *De l'apprentissage à l'apprentissage*, cit., pp. 24-31.

¹⁰⁰ Cfr. A. Simon, *Le théâtre à bout de souffle?*, cit., p. 98.

si stabilizzerà, alla fine degli anni Settanta, con Jean-Jacques Lemaître, Erhard Stiefel, Roberto Moscoso, Guy-Claude François, e che accoglierà, nel 1983, Hélène Cixous) e il team attorico (rinnovato per ondate nel corso del quasi cinquantennio di esistenza dell'ensemble). In questa generale scansione del lavoro si riscontrano, però, dei passaggi fissi che si ritroveranno anche nelle prassi del Théâtre del'Aquarium (fino al 1978):

- l'individuazione, da parte della Mnouchkine, di un tema;
- la creazione di un dossier frutto di un'«indagine storica e documentale, bibliografica e iconografica, e di esplorazione dell'immaginario letterario, artistico e saggistico»¹⁰¹;
- il lavoro di improvvisazioni sul tema proposto a partire da una riflessione individuale e collettiva sul dossier;
- la ripetizione, la messa a punto, la modifica delle improvvisazioni stesse.

In una prima fase, il lavoro di ripetizione/variazione delle improvvisazioni veniva accompagnato da registrazioni audio e appunti che verranno sostituiti, nel tempo, con veri e propri filmati. «Cette fois», sottolinea la Mnouchkine, «nous enregistrons, nous retravaillons, non pas dans le sens du joli, du fini, mais afin d'enlever les parasites, de préciser le sens, toujours a posteriori»¹⁰².

Béatrice Picon-Vallin restituisce un'immagine pregnante del lavoro creativo del Soleil, citando poi le parole della stessa Mnouchkine che, quasi in contraddizione con quanto affermato dalla studiosa, nega per se stessa qualsiasi ruolo autoriale: «C'est à Mnouchkine qu'appartient le choix des textes historiques [che confluiranno nel dossier] et le montage finale. (...) “Mon rôle a été de mettre en scène les idées générales... (...) Je n'ai jamais eu à faire de sélection: la sélection s'est faite toute seule, à l'évidence”»¹⁰³.

Si legge sul Texte programme di 1789:

La démarche traditionnelle qui consiste pour un metteur en scène à choisir un texte écrit, pour des raisons psychologiques, propres à son cheminement de metteur en scène, seul, comme ses acteurs, devant l'inconnu d'une création collective, il y a toute l'évolution d'un groupe et, à travers elle, la mutation de la notion même du rôle du metteur en scène: remettre peu à peu en question tout ce qui aurait pu être choisi pour des motivations personnelles, faire prévaloir la prise de conscience d'un groupe que le seul désir de faire du théâtre unissait à l'origine et qui au bout de sept ans d'existence pourrait à la limite envisager d'autres objectifs. (...) *Ici, on demande à un comédien d'être créateur dans le spectacle. Ce qui se passe dans le spectacle découle de ce qui n'est pas dans le spectacle et est intimement lié à la vie et au travail du groupe.*¹⁰⁴

¹⁰¹ S. Bottioli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., p. 175.

¹⁰² É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 7.

¹⁰³ B. Picon-Vallin, *La création collective au Théâtre du Soleil*, in “L'avant-scène Théâtre”, n. 1284-1285, 2010, p. 88.

¹⁰⁴ Cfr. A. Neushafer, *De l'improvisation au rite: l'épopée de notre temps. Le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002 (estratto). I corsivi sono della scrivente.

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/1970-1975-ecrire-une-comedie-de?lang=fr>>

Da questi passi emergono una profonda consapevolezza dell'artigianato teatrale e delle sue componenti, un rispetto dei ruoli e delle funzioni degli individui che partecipano al processo e, allo stesso tempo, una volontà esplicita di modificare alcune pratiche assestate del fare teatrale, alla ricerca di nuovi linguaggi e specificità sceniche che riflettono l'attualità interna ed esterna alla compagnia e che considerano l'ensemble l'autore collettivo del prodotto spettacolare finale.

1789, è andato in scena per la prima volta al Palalido di Milano nel 1970 ed è la prima tappa di un trittico che ha la finalità di rendere lo spettatore contemporaneo consapevole delle dinamiche della contemporaneità attraverso il racconto del passato (*1789 e 1793*), o un'allegorizzazione del presente (*L'Âge d'or*). «Sans slogan ni idéologie, libre de toute appartenance politique, *1789* est une fête théâtrale qui, par l'art, cherche à éduquer, former, à poser des questions, à éclairer»¹⁰⁵.

Per parlare delle prassi che hanno originato questa creazione collettiva è necessaria una brevissima premessa sul rapporto del teatro francese in generale e del Théâtre du Soleil in particolare con la Storia. Il teatro francese ha generalmente paura della Storia – come rilevava anche Romain Rolland all'inizio del Novecento –, sono pochissimi gli spettacoli o i testi che abbiano affrontato in maniera diretta e che abbiano trasposto teatralmente un evento desunto dal presente o da un passato condiviso. Il Théâtre du Soleil e il Théâtre de l'Aquarium, invece, sembrano essere ossessionati dalla necessità di rendere scenicamente conto del presente e propongono una nuova idea di teatro storico in cui i grandi eventi vengono presentati come vissuti da piccole persone, nella loro quotidianità rivelatrice, demistificando, in questo modo, il processo di mitologizzazione al quale spesso la storiografia ufficiale sottopone i fatti, riducendoli a monumenti legendari. Le compagnie oggetto d'indagine sono consapevoli dell'impossibilità dell'innocenza del racconto e, attraverso le loro ricerche, smascherano i caratteri dell'ideologia dominante presenti nelle prospettive storiografiche. Lo spettatore francese contemporaneo si sente, di conseguenza, immediatamente, coinvolto poiché i fatti presentati e rappresentati fanno parte della sua cultura, del suo passato o del suo presente. Brechtianamente, gli ensemble oggetto di questo studio, creano spettacoli per lo spettatore della Storia, per colui che, all'uscita dall'edificio, reduce dall'esperienza comunitaria che abbatte qualsiasi barriera tra l'attore e il suo pubblico, agirà nel presente. Ma, perché questo sia possibile, la storia dev'essere presentata nelle sue sfaccettature più quotidiane, privandola quindi della costitutiva illusorietà demagogica che l'ensemble riscontra nella storia ufficiale. Ancora una volta, si esplicita, nella scelta dei contenuti degli spettacoli, una volontà culturale e ideologica forte, maturata durante l'anno-tournant: all'edificio storico imposto dall'educazione nazionale, si contrappongono una storia mutuata dal vissuto popolare e un'interpretazione alternativa agli eventi. Un ensemble contemporaneo mette in scena per gli spettatori contemporanei la Storia del passato e fa assurgere il teatro a strumento che, attraverso l'illusione, veicola conoscenze utili ad affrontare il presente.

Il s'agit bien d'un groupe actuel, le Théâtre du Soleil, qui représente pour des spectateurs d'aujourd'hui l'histoire d'hier – une histoire qu'ils racontent en la jouant plus qu'ils ne la recréent et l'incarnent. Ainsi, le spectacle, en apparence simple et direct, n'est plus

¹⁰⁵ B. Picon-Vallin, *La création collective au Théâtre du Soleil*, cit., p. 89.

seulement l'objet d'une jouissance ou d'une émotion commune: *il devient occasion de réflexion, et le théâtre, de moyen d'illusion, instrument de connaissance*. Une connaissance en acte, progressive, vécue dans le spectacle mais qui est loin de s'apaiser avec lui. C'est peut-être cela qui fait l'exemplarité du Théâtre du Soleil, comme son succès et son rayonnement il nous enseigne, concrètement, comment parler du passé au présent. Dans *1789-1793*, l'histoire est non seulement l'objet mais encore le moteur même de la représentation.¹⁰⁶

Silvia Bottiroli parla della Storia messa in scena dal Soleil come di «una narrazione di eventi che si ritiene abbiano alterato la direzione delle società e delle nazioni contemporanee. La Storia, in questa luce, non è mai distante dal presente»¹⁰⁷ ma si fa base comune da cui partire per elaborare, insieme allo spettatore, una riflessione sull'attualità. «Tutti gli spettacoli del Soleil», conclude la Bottiroli, «testimoniano la ricerca di un teatro al contempo ontologicamente politico e profondamente festivo (...) che si riallaccia al rapporto di necessità che lega teatro e società»¹⁰⁸. La vocazione militante dell'ensemble ha sede nell'obiettivo di mostrare, denunciare, dichiarare esplicitamente la propria prospettiva su quanto viene presentato al pubblico. Ricordano, a questo proposito Denis e Marie-Louis Bablet: «*1789 n'est pas la pieuse évocation d'un moment essentiel de l'histoire de France. 1789 n'est pas un spectacle cocardier. C'est une fête dénonciatrice*»¹⁰⁹.

La creazione di *1789* si riallaccia alle acquisizioni processuali maturate con *Les Clowns* e le fa evolvere in una dimensione nuova: l'autore dello spettacolo, ora, è indubabilmente collettivo ed è costituito dagli attori della compagnia, insieme alla Mnouchkine e agli altri collaboratori fissi del Soleil. Ma si tratta di un'autorialità che deve acquisire una consapevolezza più profonda dei temi trattati e che, per potersi affermare come tale, deve affrontare un processo di formazione. L'ensemble elabora una serie di modalità per costituirsi in autore consapevole:

- si partecipa a corsi di storia di un'insegnante del “Lycée Michelet” (Elisabeth Brisson);
- si vedono film (*Les deux orphelines*, 1921, di David Wark Griffith; *La Marseillaise*, 1938, di Jean Renoir; *Napoléon*, 1927, di Abel Gance);
- si intraprendono ricerche iconografiche e bibliografiche: Alexis de Tocqueville, *L'ancien Régime et la Révolution*; Albert Mathiez, *La Révolution*

¹⁰⁶ B. Dort, *L'histoire jouée*, in “L'avant-scène Théâtre”, n°526-527, octobre 1973, p. 9.

¹⁰⁷ J. Miller, *Ariane Mnouchkine*, cit., p. 29, citato in S. Bottiroli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., p. 147. La Bottiroli, nello stesso studio, definisce tre fasi in cui il TDS, nel corso della sua evoluzione artistica, è entrato in rapporto con la Storia. 1964-1970: fase apertamente politica; concezione marxista di matrice brechtiana: «Noi vogliamo reinventare le leggi della recitazione che svelino la realtà quotidiana mostrandola non come familiare e immutabile ma estranea e trasformabile (...) Noi vogliamo raccontare la nostra storia per farla progredire – se questo può essere il ruolo del teatro», ivi, p. 148; Anni Ottanta – Novanta: il rapporto con la storia è mediato dai classici; Anni Novanta: attenzione al presente, drammaturgia della testimonianza; Ultimo decennio: nuovo rapporto con la Storia da un rinnovato rapporto con lo spettatore. L'obiettivo dichiarato è «portare in scena una dimensione storica e collettiva attraverso una frammentazione che fa risplendere il singolo tassello», ivi, p. 151. Anche Josette Féral, nel suo *Tajectoires du Soleil* (Paris, Éditions Théâtrales, 1998) affronta il tema del rapporto tra teatro e storia nel caso del Soleil, scandendo lo stesso in relazione ai singoli spettacoli dell'ensemble.

¹⁰⁸ S. Bottiroli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., p. 152.

¹⁰⁹ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 56.

française e *La vie chère du mouvement social sous le terreur*; Daniel Guérin, *La lutte des classes sous la première république*; Patrick Kassel, *La nuit du 4 août*; Jean Jaurès, *Histoire socialiste de la République française 1789-1900*; gli studi di Georges Lefebvre, Albert Soboul e Jules Michelet;

- si leggono e annotano le registrazioni dei dibattiti dell'Assemblea Nazionale, conservate alla Bibliothèque Nationale.

Il percorso di *apprentissage* storico al quale si sottopone la compagnia è costellato di elementi testuali. Dalle letture alle lezioni liceali, tutta la preparazione dell'ensemble si muove in un territorio fatto di parole e narrazioni. Dai film, invece, l'ensemble riceve una serie di suggestioni contenutistiche e linguistiche. Il focalizzarsi, di tutti e tre i lungometraggi, sulla quotidianità della rivoluzione, sui suoi protagonisti indiscussi – i membri del popolo, o i Sanculotti di *Napoléon* – viene riproposto dall'ensemble in *1789* e in *1793*. Tutti i materiali citati verranno acquisiti dai componenti del Soleil come testualità in entrata, verranno poi trasformati, attraverso le improvvisazioni verbali, individuali e collettive, e diventeranno i testi portati dagli attori, le situazioni nelle quali essi si muovono, i materiali per costruire l'individualità di personaggi parlanti, per poi riemergere, trasformati dal montaggio registico, in uscita, nello spettacolo finale. Nelle pagine che seguono, di analisi di tale drammaturgia scenica, ritroveremo i materiali in citazioni esplicite, in narrazioni e dialoghi, in forma di canzona o parabola narrata dagli attori-*conteur* che si alterneranno ai dialoghi dei personaggi-tipo o ai monologhi dei personaggi storici parlanti. Nel processo di creazione collettiva che muove dall'acquisizione di fonti eterogenee, quindi, si viene pian piano a costituire un tessuto fittissimo, l'ordito verbale di una trama scenica che vuole raggiungere lo spettatore del presente e coinvolgerlo in un'epopea storica condivisa. Risulterà ormai evidente il portato autoriale dell'ensemble che agisce sulle testualità-fonte e applica su di essa una scelta critica, seleziona, rigenera, racconta. In una parola: riscrive.

Cette appréhension de la révolution comme celle de la réalité politique contemporaine conduit à "une prise de position très simple, exprimée de manière volontairement schématique à partir d'une analyse commune de la situation sociale et politique présente. Nous luttons contre la société capitaliste dans laquelle nous vivons. A la lumière de nos lectures, il nous est apparu évident que le pouvoir bourgeois est né en 1789 et que le peuple s'est fait voler sa révolution par les hommes de propriété et d'argent."¹¹⁰

Una volta acquisiti i materiali, il metodo di creazione torna ad essere l'improvvisazione, ma, per la prima volta, oltre che individuale, collettiva: si improvvisa in gruppi di quattro o cinque persone sugli stessi temi e testi, si viene sottoposti quotidianamente a un critica da parte dell'ensemble che permette di correggere, verificare, allungare, sottolineare, confrontarsi, e viene, quindi, operata una selezione serrata dei materiali, per fissare e mettere ordine. Ogni giorno, infatti, Sophie Lemasson, aiuto-regista e dramaturg non dichiarata, prende nota delle porzioni del lavoro fatto che si ritiene possano essere più utili o da riprendere: «With actor Jean-Claude Penchenat, Lemasson also assembled the final text that served as the theater

¹¹⁰ Ivi, p. 46.

program»¹¹¹. Lo spettacolo, quindi, è solo la punta dell'iceberg di un processo durante il quale «toutes les improvisations ne formeront pas spectacle mais toutes auront contribuer à former le spectacle»¹¹². In modi diversi, il lavoro quotidiano dell'attore-autore del Soleil interviene a modificare il prodotto finale che andrà a costituire il prodotto finale. Le improvvisazioni, ispirate dalle fonti testuali elencate, potranno diventare a loro volta fonti sulle quali lavorare collettivamente, oggetti di un confronto costante e comune che, da un lato, impedisce l'emergenza di ruoli principali, ponendo tutti gli attori, fin dall'inizio, sullo stesso piano, e, dall'altro lato, permette agli attori stessi di rifuggire alla solitudine che spesso, altrove, aveva caratterizzato il loro lavoro, come sottolinea Louis Samier (attore arrivato al Soleil durante la creazione di *1789*), «J'improvise, je suis critiqué par eux. Ailleurs on rest seul»¹¹³. Si riducono improvvisazioni di un'ora a cinque minuti e un unico quadro dello spettacolo può essere frutto dell'assemblaggio di più improvvisazioni.

«La création collective», ribadisce Alfred Simon, «tend vers l'improvisation comme sa limite idéale. Elle dénonce en premier lieu l'individualisme de l'auteur, homme du texte et de l'écriture solitaire, en second lieu le metteur en scène parce qu'il s'est arrogé tout pouvoir sur la mise en espace du texte»¹¹⁴. Il gruppo apprende collettivamente a creare, a imitare, a lavorare in situazione, a costruire personaggi, a dotarli di una parola che informi lo spettatore degli eventi e lo guidi nella lettura del punto di vista esposto dalla compagnia. Nelle parole di Simon emerge una contrapposizione fondante per il lavoro dell'ensemble: i componenti del Soleil, infatti, come quelli dell'Aquarium, non rifiutano *tout court* le forme di testualità, anzi, le utilizzano e rigenerano, ma, allo stesso tempo e in piena continuità con i valori culturali del 1968, contestano l'isolamento dell'autore che produce forme di scrittura solitaria. Non siamo in presenza di un antagonismo rispetto ai prodotti testuali, dunque, ma rispetto ai processi di composizione. Alla pratica della scrittura isolata che produce un singolo testo, le nostre compagnie contrappongono una moltitudine: di fonti testuali in entrata, di rielaborazioni e interpretazioni che si concatenano e modificano reciprocamente, di punti di vista e, soprattutto, di voci portatrici di materiali verbali. Tali materiali verbali nascono durante le improvvisazioni e dalle relazioni che si instaurano tra gli attori-autori nel corso del processo creativo.

La continua minuziosa revisione delle improvvisazioni muove da una singolare “economia inventiva”, propria a mio parere di molti teatri su base collettiva, dove il processo creativo è di fatto “pratica epistemica” in azione e in movimento, un processo di orientamento immateriale su “materiale resistente” (il corpo affettivo del performer, gli oggetti e gli apparati materiali) che guarda sempre con curiosità in avanti, al non ancora emerso, perché è finalizzato a provocare micro-trasformazioni nel flusso continuo delle proposte sceniche, per favorirne un ridefinizione qualitativa sia a livello di efficacia scenica che affettivo.¹¹⁵

¹¹¹ J. Miller, *Ariane Mnouchkine*, cit., p. 70.

¹¹² É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 5.

¹¹³ Ivi, p. 13.

¹¹⁴ A. Simon, *Le théâtre à bout de souffle?*, cit., p. 102.

¹¹⁵ S. Bottiroli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., pp. 177-178.

«On discute, on cherche, on essaie... Ariane (encore elle!) propose un jour “et si nous étions des bateleurs qui jouent la Révolution?”. Idée retenue. On jouera à jouer des bateleurs jouant la Révolution»¹¹⁶. Nel corso dell'elaborazione dello spettacolo che è, nel caso di *1789*, anche una forma di apprendimento al lavoro collettivo, si chiarisce progressivamente il ruolo dell'attore, ma anche quello del regista¹¹⁷. È la Mnouchkine, infatti, a trovare l'idea di base dello spettacolo: «On jouera à jouer des bateleurs jouant la Révolution», si porterà in scena un gruppo di saltimbanchi che mostra la Rivoluzione e si situerà l'azione nel tempo stesso dell'evento. Si tratta di una formula semplice che sembra richiamare quella de *L'héritier* de l'Aquarium del quale si parlerà nei paragrafi successivi di questo studio. L'ispirazione metateatrale è evidente ma essa si moltiplica dando origine a diversi piani finzionali: non solo gli attori del Soleil interpretano una compagnia che interpreta la Rivoluzione, ma la compagnia stessa è formata da saltimbanchi, una delle tante forme di teatro popolare strutturalmente metateatrali alle quali gli ensemble si richiamano negli anni Settanta per fondare le loro creazioni collettive. Le figure teatrali scelte, sottolinea Laura Peja, «mantengono una distanza rispetto alla Storia che vanno a mettere in scena con le tecniche del teatro delle fiere»¹¹⁸. Il saltimbanco, quindi, permette una presa di distanza, veicola un racconto, è dentro e fuori il concetto di rappresentazione, favorisce l'instaurarsi di un rapporto diretto con il pubblico, fonda l'orizzontalità su cui si articola l'intero spettacolo e strania, brechtianamente, presentazione e fruizione dell'azione performativa. Il lavoro di improvvisazione degli attori si articola ispirandosi a quasi tutte le forme di teatro esistente che verranno restituite scenicamente, in sequenze dinamiche e rapide, quanto lente al limite con l'immobilità:

Il linguaggio teatrale di *1789* attinge a tutti i generi dello spettacolo, soprattutto popolare: c'è il circo, con i numeri di abilità e gags clowneschi (...), ci sono la farsa, e la parodia, il teatro di figura nelle varianti delle marionette e dei pupazzi alla Bread and Puppet, la Commedia dell'Arte, la festa, il canto, il mimo, la danza, il grand guignol, il teatro nel teatro (...), la tecnica epica del narratore, suggestioni dai fumetti, dal cinema, dallo sport, dall'opera e dal teatro orientale, i modi del comizio politico e dell'oratoria, dell'agit-prop e degli imbonitori da fiera, il montaggio di documenti storici e stralci di discorsi autentici, secondo la modalità del teatro-documentario con tutt'altri fini, passaggi anche di recitazione psicologica, alla Stanislavskij, allegorie, tableaux vivants...¹¹⁹

Fatte queste necessarie premesse sul metodo produttivo del Théâtre du Soleil per questo spettacolo di apertura di un'intera stagione di creazioni collettive che si concluderà, temporaneamente, nel 1975, con *L'Âge d'or*, nel prossimo paragrafo di questo studio si procederà in una più approfondita analisi dello spettacolo nelle sue

¹¹⁶ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 46.

¹¹⁷ «(...) occorre essere lo spettatore attento e non condizionato, come per i *Clowns*, ma occorre anche assicurare la fedeltà alla lettura degli avvenimenti, selezionare i testi storici importanti, articolare l'una all'altra le improvvisazioni, e infine aiutare a definire tutto quanto a volte non era che abbozzato nelle singole ricerche degli attori», Théâtre du Soleil, *Il nostro metodo*, cit., p. 87.

¹¹⁸ L. Peja, “*1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*” (1970) *Scrittura collettiva in festa*, in A. M. Cascetta (a cura di), *La prova del nove: scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, V&P, 2005, p. 260.

¹¹⁹ Ivi, p. 284.

componenti costitutive (lo spazio, i costumi, l'elaborazione della drammaturgia spettacolare, il ruolo della regista), ma prima risulta indispensabile riprendere alcuni dei tratti appena descritti.

1789 è frutto di un procedimento creativo che muove dalla necessità di creare un terreno comune con lo spettatore contemporaneo, terreno sul quale confrontarsi e aprire riflessioni che si rivelino legittimamente influenti sul piano dell'azione nel presente. Tale procedimento si articola in due macro-fasi: l'acquisizione e l'elaborazione dei materiali-fonte a partire dal lavoro improvvisativo dell'ensemble e la sistematizzazione dei prodotti di tale lavoro da parte del gruppo creativo (in questo caso formato dalla Mnouchkine, dall'allestitore Roberto Moscoso, dallo scenografo Guy-Claude François, dall'aiuto-regista Sophie Lemasson, dall'attore Jean-Claude Penchenat). La prima macro-fase si suddivide in tre momenti: la scelta del tema, la ricerca di materiali-fonte, l'improvvisazione in cui ogni elemento del gruppo, senza alcuna differenza di status, provoca l'immaginazione degli altri. La seconda macro-fase, invece, si articola nella revisione e nel montaggio dei vari elementi prodotti dagli attori in una complessa drammaturgia scenica.

Il lavoro d'ensemble è il motore di un apprendimento condiviso che fa della creazione collettiva, non solo un metodo di lavoro e di concepimento spettacolare, ma anche un momento di formazione teatrale e ideologica. L'impostazione metateatrale, inoltre, permette all'attore di accedere a tutte le forme possibili di teatro popolare, dal melodramma alla Commedia dell'arte, dal guignol ai film muti, dalla farsa al mimo, dal cabaret al circo. La scrittura scenica collettiva che deriva da questi processi multipli diventa una drammaturgia *in fieri* fatta di attivazioni continue: della creatività attorica, registica, scenografica, illuminotecnica e, simultaneamente, della riflessione spettatoriale.

2.3 1789: un'analisi della scrittura scenica collettiva

(...) una rivistona (...) trenta interpreti, movimento, colori, musica, tante parole (...) questo è uno spettacolo a 360 gradi, da girarci intorno, da attraversarlo, da godere come un circo (...) Attraverso due ore e mezzo di azioni, tra marce, colpi di grancassa e di tamburo, canzonette, lazzi, il gruppo del "Soleil" vuole dimostrare che non si affossa una rivoluzione (...).¹²⁰

La scelta della Rivoluzione francese, le improvvisazioni verbali che verranno inglobate nello spettacolo finale, il ruolo del regista che consiste nel compiere scelte tra i materiali e operare sintesi finali¹²¹ insieme all'attivazione dello spirito critico dello spettatore sono solo alcuni degli aspetti che caratterizzano, come precedentemente sottolineato, il processo della creazione collettiva di *1789*.

Laura Peja in un approfondito contributo apparso su *La prova del Nove* fornisce

¹²⁰ G. Zampa, *Snobbato a Parigi il "Théâtre du Soleil" ha successo a Milano*, in "Il Dramma", n. 11-12, 1970, pp. 85-87.

¹²¹ «Mon interventions consiste en la recherche d'une synthèse: articuler une improvisation à l'autre. Les comédiens donnant plus qu'une simple matériau. Il y a d'emblée des improvisations pratiquement achevées. D'autres, au contraire, ébauchent quelque chose qu'il faudra aider à développer», É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 7.

l'elenco dei documenti ai quali affidarsi per ricostruire lo spettacolo nella sua sostanza *in fieri*:

1. il film di *1789* girato in 16 mm, con cinque macchine da presa, sotto la supervisione di Ariane Mnouchkine che documenta le ultime tredici repliche dello spettacolo;
2. il copione pubblicato da Stock nel 1971;
3. il testo pubblicato nel 1971 su "L'Avant-scène Théâtre";
4. la traduzione italiana pubblicata su "Sipario" nell'estate del 1971 e aderente all'edizione Stock;
5. la traduzione in inglese pubblicata da Gambit, nel 1971;
6. la riproposizione dei testi di *1789* e di *1793* in un volumetto concepito per l'anniversario della Rivoluzione nel 1989.

Si tratta di materiali evidentemente eterogenei che testimoniano, in alcune versioni e in alcuni passaggi, spettacoli diversi, confermando la sostanza collettiva e aperta dello spettacolo tutto. «(...) ogni testo», sottolinea Laura Peja, riferendosi ai documenti, «(...) vive di una propria autonomia e nessuno di essi può essere considerato il testo definitivo, e men che meno testimonianza oggettiva ed esaustiva di quell'oggetto sfuggente se non impossibile che è lo spettacolo»¹²². Eppure un testo drammatico consuntivo c'è, esso può non essere considerato esaustivo, perché testimonianza, tra le altre, di uno spettacolo costruito collettivamente e mai identico a se stesso, ma, d'altra parte, non esiste testo che non subisca delle consistenti modifiche in sede performativa e che sia la perfetta e univoca presentazione dei materiali elaborati durante il processo creativo. Nonostante questo, in scena, viene riproposto, in forme epicizzanti e rapsodiche, metateatrali e mediate dalle forme popolari del teatro, un tessuto verbale, frutto dell'acquisizione di materiali-fonte, della rielaborazioni degli stessi durante le improvvisazioni verbali e del montaggio registico che precede l'evento.

Per procedere in un'analisi drammaturgica che sia consapevole e che renda conto dei passaggi creativi che hanno portato all'elaborazione di *1789*, oltre alla molteplicità di documenti appena elencati, non si può non partire da un'analisi della concezione e dalla realizzazione dell'ambiente spaziale in cui viene calato il lavoro creativo degli attori. Lo spazio, infatti, si rivela anch'esso fonte *parlante* e indica i presupposti e le modalità rappresentative adottati.

A proposito di una nuova architettura teatrale e di una nuova disposizione spaziale che corrispondano alla materia drammatica del nuovo teatro pubblico francese, Copeau sosteneva:

Non occorre subito costruire stabilmente, è anzi opportuno un margine di sviluppo successivo, una sospensione che sarà riempita presto o tardi dal poeta. (...) Non abbiamo bisogno dell'"ultimo grido". Abbiamo bisogno del *primo grido*. Il programma nella sua linea fondamentale è di mettere insieme, per il momento, una grande platea e un grande spettacolo: nello stesso edificio uomini che hanno bisogno di vedere e di sentire qualcosa si incontrano con uomini che hanno qualche cosa da dire e da mostrare loro e che sapranno inventare i mezzi per comunicarlo il più sinceramente, il più semplicemente, il

¹²² L. Peja, "1789. *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*" (1970) *Scrittura collettiva in festa*, cit., p. 265.

più onestamente possibile.¹²³

Il maestro del teatro del Novecento, nel 1941, parla di un luogo (non uno spazio) in cui una comunità di spettatori incontra una comunità di attori ed entrambe vengono mosse da un desiderio di conoscenza e di fratellanza, un luogo privo di divisioni e funzionale alla rappresentazione di un'opera drammatica. L'opera drammatica stessa, però, arriverà in un secondo momento, ci dice Copeau, quando le due comunità saranno predisposte e sarà stato costruito il luogo in grado di tenerle insieme. Infatti, «Quando questo teatro esisterà (...) noi chiederemo ai poeti di gettare in questo modello le invenzioni del loro genio»¹²⁴. Il Soleil, nell'immaginare lo spazio in cui verrà presentata l'epopea del 1789, elabora il modello auspicato da Copeau.

Pensando alla tematica dello spettacolo e alla sua impostazione d'origine – una compagnia di saltimbanchi che recita la Rivoluzione francese mentre essa si compie – la Mnouchkine propone alla compagnia l'idea di uno spazio (non, inizialmente, uno spettacolo) itinerante. Lo spazio stesso doveva avere, quindi, nelle intenzioni della regista, la possibilità di muoversi. «De là», sottolinea l'allestitore Roberto Moscoso, «est née l'idée de passerelles, de plateaux, de plusiers lieux qui se répondent, se commentent, s'opposent»¹²⁵. Non uno spazio itinerante, quindi, ma più spazi in dialogo che favoriscano lo scambio di energie e che, è implicito ma centrale, annullino un punto di vista privilegiato. Risulterà evidente come uno spazio così concepito agevoli una visione d'insieme e, allo stesso tempo, parziale dell'azione scenica che vi si svolge e come contribuisca a creare un orizzonte comune e di confronto tra scena e platea.

Osservando il linguaggio cinematografico de *La Marseillaise* (1938), si nota immediatamente come esso imposti, attraverso la tecnica di lunghi piani-sequenza, le condizioni di una visione d'insieme, di uno sguardo itinerante. Il linguaggio cinematografico di Renoir si ripercuote sul linguaggio teatrale del Soleil. Inoltre, la drammaturgia di *1789*, come nel caso del film, sarà priva di ruoli principali o secondari. «Niente eroe centrale», affermava François Truffaut a proposito del film nel 1938,

niente ruoli prestigiosi opposti a ruoli ingrati, ma una mezza dozzina di personaggi tutti interessanti, plausibili, nobili, umani, rappresentanti la corte, i marsigliesi, gli aristocratici, il popolo. (...) Come nei buoni film western si trova qui la costruzione dei *film itineranti*, le scene di giorno attive si alternano a quelle di notte più statiche perché adatte alle discussioni del bivacco, ideologiche o sentimentali. Che siano imperniate sul cibo, la rivoluzione, i piedi gonfi per la marcia o l'amore o l'uso delle armi, tutte le scene de *La Marsigliese* illustrano l'idea dell'unità francese.¹²⁶

Un film itinerante ispira uno spettacolo itinerante che si concentra sui dettagli dell'azione, sulla quotidianità della Rivoluzione, sul suo unico protagonista: ancora una volta, il popolo.

¹²³ J. Copeau, *Il Teatro popolare*, in AA.VV., *Eroi e massa*, cit., pp. 145-146.

¹²⁴ Ivi, p. 146.

¹²⁵ É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 20.

¹²⁶ F. Truffaut, *I film della mia vita*, trad. it. di A. Costa, Venezia, Marsilio, 1978, pp.45-46.

Durante le prove, vengono innalzati cinque «praticables “à l'italienne”»¹²⁷ collegati da altrettante passerelle. Il dispositivo è provvisorio e trasformabile, oltre che trasportabile in qualsiasi spazio. Gli spettatori potranno esercitare sull'azione che si svolge in questo dispositivo uno sguardo doppio, una scelta, installandosi al centro esatto dei cinque praticabili, oppure occupando la gradinata che offre un punto di vista globale sulla rappresentazione. «Trés vite», sottolinea Guy-Claude François, scenografo storico del Soleil, «il s'est révélé que c'était comme cela que le dispositif convenait, les acteurs jouaient en enveloppant un peu les spectateurs dont certains avaient la possibilité de voir l'ensemble d'en haut, de coté, etc. En fait, c'est ça la *maquette*»¹²⁸. La disposizione dei praticabili nello spazio e l'animazione degli stessi ad opera degli attori e degli spettatori crea una *maquette* a grandezza naturale: il dispositivo scenografico che, solitamente, viene utilizzato dai registi per creare i movimenti scenici, diventa, nel caso di *1789* un dispositivo scenico. Non si tratta di una scena all'interno della quale gli attori debbano muoversi secondo parametri prestabiliti, ma di una scena costitutivamente effimera, soggetta ai mutamenti che, ogni sera, a seconda delle condizioni, possono avere luogo al suo interno. Inoltre, il dispositivo dichiara il suo richiamo ai palchi dei comici dell'arte, dei saltimbanchi, della fiera, alle forme teatrali popolari alle quali si ispirano gli attori del Soleil. Non a caso, Roberto Moscoso stesso, a proposito del dispositivo, sottolineerà: «Nous avons procédé ainsi pour *1789*, pour la fabrication des praticables. Et, à mon avis, ce n'est pas de technique, c'est se replonger par le documents d'époque, non pas dans une récostruction historique, mais dans une démarche»¹²⁹. La scelta dei palchi, quindi, asseconda l'impostazione dello spettacolo tutto. Esso non è una pura ricostruzione storica, ma un'impostazione, un metodo e una pratica che rendono scenicamente evidenti i presupposti e i punti di vista dai quali muove lo spettacolo: mostrare il movimento della Storia.

Ma in quale grande spazio poter installare questo tipo di dispositivo?

Prima di arrivare a Milano dove lo spettacolo debutterà, il Théâtre du Soleil si installa temporaneamente in quello che diventerà uno dei luoghi più rappresentativi del teatro parigino: la Cartoucherie de Vincennes. All'interno del grande complesso, nel 1970, il Comune di Parigi concede provvisoriamente alla compagnia tre spazi: il primo (di 1600 m²) per gli spettacoli, il secondo che verrà utilizzato come sala prove, il terzo che diventerà il laboratorio per i costumi e le attrezzature tecniche.

Un giorno sono arrivata là e c'era un soldato, un giovane soldato che spazzava per terra. Allora gli chiedo “che cosa fa?”, e lui risponde “chiudo, sono l'ultimo, ce ne andiamo”. Effettivamente non c'era più nessuno, e credo che il miracolo sia stato che noi eravamo ancora un po' folli a quell'epoca. Gli ho detto “aspettate una mezz'ora prima di chiudere”, ho visitato l'edificio e ho subito telefonato, da un caffè di Vincennes, al resto della compagnia. (...) Siamo entrati nel pomeriggio e una volta che siamo stati dentro ci siamo detti “bene, ora chiediamo l'autorizzazione”. (...) Madame Jeanin Alexandre-Debray [la funzionaria del Conseil de Paris che la compagnia va a incontrare] mi risponde “sapez,

¹²⁷ François parla di praticabili all'italiana non riferendosi alla Commedia dell'arte ma ai tecnici macchinisti contemporanei che, nel teatro italiano, costruiscono praticabili «à cul nu', c'est-à-dire sans assemblage de bois» G. C. François, *à chaque spectacle sa scénographie*, in É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 20.

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ Ivi, p. 24.

io non ho alcun diritto su questo... Sentite, tentiamo il colpo: vi do una lettera secondo la quale avete il diritto di stare là, ma la prima persona che guarderà attentamente questa lettera saprà che non ho il mandato per farlo".¹³⁰

Quello che doveva essere uno spazio temporaneo in cui provare, diventerà la sede storica della compagnia e la sede deputata di numerose iniziative¹³¹.

Giunti a Milano per la prima dello spettacolo, Guy-Claude François e Roberto Moscoso cercano il luogo adatto all'istallazione dei praticabili e lo trovano, non in un edificio teatrale, ma in un campo da basket. «Le basket-ball est un sport qui demande à être vu de suffisamment près, parce que l'action individuelle des joueurs est intéressant à suivre mais il a besoin aussi d'un certain recul pour que le spectateur voie la stratégie du jeu»¹³². La stessa frase può avere un suo senso compiuto se alle parole basket-ball e sport vengono sostituiti i termini di creazione collettiva e forma teatrale. *1789* con la sua disposizione nello spazio favorisce una visione non solo dell'azione individuale del singolo attore, ma anche della strategia generale che sottende lo spettacolo tutto.

Le luci vengono concepite nello stesso modo: «Nous ne cherchons pas l'éblouissement du spectateur, peut-être la notion d'éblouissement sera-t-elle valable pour deux ou trois scènes, la fête, etc. Il semble qu'Ariane veuille quelque chose de très nuancée»¹³³. Per favorire la creazione di questa atmosfera, François e Moscoso utilizzeranno dei proiettori a diffusione, solitamente impiegati per le retro-illuminazioni, che hanno la potenzialità di creare una luce diffusa e soffusa che illumina l'azione nel suo complesso senza individuare un fuoco centrale.

La luce, il dispositivo scenico, il luogo deputato in cui montare il dispositivo vengono tutti scelti a partire dal medesimo obiettivo: dare valore all'insieme, al movimento collettivo e allo sguardo collettivo e collettivizzante dello spettatore, mostrare la strategia oltre che il dettaglio.

Ces tréteaux ne sont autres que ceux que des bateleurs auraient dressés sur un champ de

¹³⁰ S. Bottirolì, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., p. 144.

¹³¹ In principio proprietà della chiesa, lo stabile di Vincennes diventa di proprietà della corona nell'XI secolo. Nel XVIII secolo vi si stabilisce l'esercito. Nel 1860 lo stabile viene donato alla Città di Parigi perché venga trasformato in uno spazio pubblico. Nel 1874 diventa Cartoucherie. Durante la seconda guerra mondiale lo spazio viene occupato dall'esercito tedesco. Durante la guerra in Algeria l'esercito e la prefettura trasformano lo stabile in Centre d'Identification, istituto di detenzione per gli algerini. Nel 1958, durante il governo del Fronte di Liberazione Nazionale, la Cartoucherie viene abbandonata, ma il Centre d'identification rimane attivo fino alla fine della guerra, nel 1962. Tra il 1971 e il 1973 altre quattro compagnie si installano nell'edificio: nel 1971 Jean-Marie Serreau e il Théâtre de la Tempête; nel 1972 Antonio Diàz-Florian e l'Atelier de l'Épée de Bois; nel 1972 Tahith Noble e l'Atelier du Chaudon; nel 1973 Jacques Nichet e il Théâtre de l'Aquarium. Le cinque compagnie non ricevono alcun aiuto pubblico per il loro insediamento e il comune lavoro di ristrutturazione favorisce una progressiva solidarizzazione. Solo nel 1985 la Città di Parigi realizzerà dei lavori di ristrutturazione. (Cfr. J. Cramésnil, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Paris, éditions de l'Amandier, 2004). «(...) diviene così luogo di fortissima identità teatrale e pubblica, riunendo non solo gli spettatori dei cinque giovani gruppi ma, in diverse occasioni, anche cittadini e militanti che vi si ritrovano per incontri e manifestazioni: un'abitudine questa che, pur con intensità diverse nel corso degli anni, il Soleil non ha mai abbandonato, interpretando evidentemente la disponibilità di un luogo come una responsabilità a farne uno spazio pubblico di accoglienza, di discussione e di attività politica (...). È qui che nel 1979 viene fondata l'associazione internazionale in difesa degli artisti vittima di persecuzioni politiche AIDA, nata dalla volontà stessa della Mnouchkine e di Claude Lelouch», S. Bottirolì, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi* cit., p. 144

¹³² G. C. François, *à chaque spectacle sa scénographie*, in É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 20.

¹³³ Ivi, p. 22.

foire; ce champ de foire, c'est aussi une salle de théâtre insolite à la scénographie éclatée, un ensemble d'aires de jeu et de lieux d'où l'on regarde, une salle d'assemblée et aussi de fête, notre fête. Un ensemble d'espaces qui se compénètrent; qui permettent toutes les formes de disposition: le face à face, entourer, être entourés, voir le comédien de loin ou le sentir, ici, tout près, essayer ses postillons. Pour les comédiens, quand nécessaire et pour le convaincre, fendre le public. Pour les spectateurs se déplacer pour suivre une action tour à tour ponctuelle, simultanée... les formes de théâtre les plus anciennes liées au simultanésisme de notre monde d'aujourd'hui.¹³⁴

Si tratta di uno spazio di fiera e di festa, effimero, in cui il rapporto tra il pubblico e gli attori è organico e dinamico, che non crea separazione tra sala e scena e che fuoriesce dai luoghi del teatro tradizionale, rifiutando implicitamente le sue norme e le sue convenzioni. Sarà compito del pubblico compiere la scelta del punto di vista e, di conseguenza, il montaggio dello spettacolo, selezionando tra le azioni simultanee che avvengono sui praticabili il proprio percorso specifico, lasciandosi guidare ma anche trasformandosi in parte attiva e partecipe.

Quella ricreata durante 1789 è la festa ideale di Rousseau: «Si pianti in mezzo a una piazza un palo coronato di fiori, vi si raduni attorno il popolo e si avrà una festa. Si faccia ancora meglio: si offrano gli spettatori come spettacolo; li si renda attori essi stessi; si faccia in modo che ciascuno si veda e si ami negli altri, affinché tutti risultino più uniti»¹³⁵. Bernard Dort e Jean Duvignaud, durante una tavola rotonda tenutasi a Venezia dal 24 al 27 settembre del 1967, da titolo *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, riprendono l'idea della festa per farne il fondamento di un auspicabile teatro popolare del futuro. Bernard Dort fa riferimento alla Festa della Federazione del 14 luglio 1790 (commemorazione della Presa della Bastiglia e celebrazione della nascita della nazione)¹³⁶, alla festa di commemorazione dell'entrata del cantone di Vaud nella Federazione Elvetica organizzata nel 1903 da Férmín Gemier (uno dei padri fondatori del teatro popolare francese) e alla festa dell'11 novembre del 1920 (divenuta poi festa nazionale) e descrive tutte queste ricorrenze nei seguenti termini: «Le feste della rivoluzione avevano la funzione di far conoscere gli eventi storici al popolo: gli offrivano una visione globale, gli facevano rivivere gli avvenimenti non più come li avevano vissuti i singoli cittadini, ma in una prospettiva più vasta e generale possibile»¹³⁷. Gli attori del Soleil si ispirano a questo modello di festa e orizzontalizzano la comunicazione spettacolare rendendo lo spettatore del presente complice, partecipe e attivo.

Bernard Dort, poco più avanti, auspica una brechtiana concezione del teatro come

¹³⁴ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur* cit., p. 51.

¹³⁵ J. J. Rousseau, *Lettera a D'Alambert sugli spettacoli*, in J. J.-Rousseau, *Scritti sulle arti*, a cura di Fernando Bollino, Bologna, Clueb, 1997, p. 151.

¹³⁶ J. De Jomaron descrive la festa del 14 luglio 1790: «(...) la nation française toute entière, réunie autour de son roi et de son héros, La Fayette. Quelque chose se joue dans cet instant, dans ce coup d'œil, comme la naissance du citoyen français. (...) Cet espace (...) circulaire, égalitaire, inscrit un projet en ropture avec le paysage urbain, chargé d'une histoire répudiée. "Espace sans qualités (Mona Ozouf), ouvert autant qu'on le pouvait, il s'oppose trait pour trait à celui du théâtre"», J. De Jomaron, *Le théâtre en France*, vol. 2, Paris, Armand Colin, 1988, p. 26.

¹³⁷ AA. VV., *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, Atti della tavola rotonda internazionale del 24-27 settembre 1967. Venezia, Sala degli specchi di Ca' Giustinian, Venezia, La Biennale di Venezia, stampa 1968, p. 120.

forma artistica propedeutica al reale, ma, affinché il sistema spettacolare si faccia carico di questa funzione sociale, bisognerà apportare una serie di modifiche all'impianto architettonico, gerarchico e istituzionale del teatro francese ed europeo contemporanei. Va ricordato che Dort afferma quanto segue nel 1967, un anno prima che scoppi la rivolta e, quindi, assume implicitamente i valori culturali che faranno da fondamento alla rivolta stessa e alle successive evoluzioni delle processualità ad essa ispirate

(...) si dovrà forse abbandonare addirittura qualunque forma fissa del teatro, qualunque *forma di architettura prestabilita*, qualunque tipo rigido di organizzazione dei *rapporti palcoscenico-platea* (anche se polivalente), per definire il teatro come uno spazio vuoto, completamente malleabile, suscettibile di *assumere tutte le possibili forme e di essere installato in qualunque posto* (...). D'altra parte, sarà necessaria una trasformazione anche nell'*organizzazione del lavoro in teatro*. Di fronte all'autore e al regista, la cui onnipresenza è sempre più superata, *l'attore riacquista una funzione essenziale*: egli non può più essere un semplice strumento nelle mani del regista, né il semplice esecutore di un copione definito una volta per tutte; ora egli appare come *l'autentico intermediario tra il lavoro teatrale ed il pubblico*. (...) Infine sarebbe necessaria una *trasformazione dell'istituzione teatrale stessa*, una conversione di quello che troppo spesso è il monologo di questo o quel teatro ben definito, in un vero e proprio dialogo del teatro con i suoi spettatori, spettatori differenziati e non pubblico popolare, che non esiste se non allo stato del mito.¹³⁸

Allo stesso convegno partecipò anche Jean Duvignaud, sociologo più volte citato nei capitoli precedenti di questo studio a proposito delle premesse e degli effetti teatrali della rivolta culturale e della rivoluzione sociale dell'anno-tournant. Duvignaud nei suoi interventi ribadirà più volte la necessità di scindere le modalità artistiche e i fondamenti ideologici che possono averle fondate per evitare di sminuire la portata storica delle prime. Inoltre, il sociologo riprenderà l'idea della teatralizzazione storica citata nel capitolo precedente, ma lo farà proprio riferendosi alla Rivoluzione francese: «In realtà, non vi è stato teatro rivoluzionario perché la Rivoluzione Francese era essa stessa un teatro: la Convenzione era la scena, e la ghigliottina costituì l'ultimo atto»¹³⁹. Anche per questa ragione, prosegue il sociologo, non è di alcuna utilità mostrare la Rivoluzione francese, o qualsiasi altra rivoluzione, in scena, presentandola come evento del passato privo di ricadute nel presente. È, invece, funzionale all'azione che il teatro deve esercitare sulla contemporaneità, ribadisce Duvignaud, rappresentare sulla scena le conquiste delle rivoluzioni, i progressi culturali che esse hanno generato e mettere al centro del discorso teatrale e artistico l'uomo.

Il processo creativo di *1789*, da un lato, focalizza l'attenzione sull'uomo-attore-creatore con i suoi prodotti improvvisativi elaborati a partire da una formazione collettiva e da un'auto-formazione individuale sulla tematica proposta, da un altro lato, mira a generare reazioni nell'uomo-spettatore-attore sociale che parteciperà all'evento prima di tornare ad agire nel teatro della storia; e, da una terza prospettiva, muove dallo sguardo dell'uomo comune, del popolo attore della Storia passata di cui si restituisce una

¹³⁸ Ivi, p. 22. Il corsivo è della scrivente.

¹³⁹ Ivi, p. 23.

trasposizione scenica libera da pregiudizi storiografici e anti-naturalistica.

1789 si apre con un attore-Narratore-Banditore che esordisce: «Il était une fois, dans un pays que vous avez oublié, un roi malade et accablé de peins... Regardez-le!»¹⁴⁰. L'attore è ai piedi di uno dei praticabili, dietro un microfono, e, in mezzo al pubblico del quale, fin dall'inizio, si richiama un'attenzione attiva: il paese di cui si andrà a parlare è duplice, è quello degli spettatori e degli attori dello spettacolo del presente, ed è quello del racconto spettacolare. L'espedito dell'attore-*conteur* verrà ripreso in ogni sequenza. L'ensemble sottolinea, in questo modo, tre caratteri peculiari di *1789*: la metateatralità, mediata dal distacco rapsodico – il narratore è un saltimbanco della compagnia che teatralizza la rivoluzione che sta vivendo –; un'accentuazione di stampo pantomimico e farsesco che dominerà la presentazione di quasi tutti gli eventi scenici; la generalizzata epicizzazione alla quale vengono sottoposti tutti i materiali presentati attraverso una serie di espedienti tipici del teatro epico: il *gestus*; il commento dell'azione narrata da un soggetto epico; la *mise en voix de voix*, orchestra polifonica di voci molteplici che mostra il divenire scenico; il continuo sconfinamento in narrazioni orali; il ricorso alla parabola, al canto, alla citazione. Il Soleil vuole raccontare al pubblico una storia, alludere a un patrimonio mitologico e leggendario condiviso, e apre lo spettacolo con la più semplice delle sentenze: “C'era una volta...”. Si tratta, evidentemente, di un gesto autoriale. L'autore collettivo crea, attraverso l'espedito ereditato dalla cultura orale, un perimetro, definisce le regole del gioco al quale lo spettatore è chiamato a partecipare, impone una voce, la sua, un tempo, il passato/presente, uno spazio reale, condiviso con il pubblico e moltiplicato sui praticabili, e immaginario, il paese duplice – la Francia di ieri e quella di oggi.

Segue, quindi, dislocata sui praticabili, l'azione pantomimica del re che si relaziona a un'oca/la Nobiltà, a un corvo/il Clero, a un asino/il popolo, interpretato dallo stesso Narratore che si trasforma a vista nell'animale. Lo spettatore, tra i praticabili o sulle gradinate, assiste a questa semplificazione estrema delle logiche dei rapporti di potere e alla loro resa scenica in chiave comico-farsesca.

Si susseguono, velocemente, una serie di sketch simili: il Narratore racconta brevi storie sul tema dei rapporti di potere che vengono rappresentate sui palchi:

- Maria la miserabile nata vecchia in un paese popolato da due orchi – il Prelato ed il Signore – che implora, tendendo le braccia, l'aiuto del pubblico;
- una contadina che scopre l'acqua salata del mare e vuole offrire una minestra al pubblico;
- Anna e Maria che attendono la nascita di un bambino mentre un Signore, di ritorno dalla caccia, utilizza l'acqua calda destinata al parto per farsi lavare i piedi;
- quattro coppie – su quattro diversi praticabili – che rappresentano la carestia: dopo una filastrocca, l'uomo di ogni coppia mangia suo figlio.

La favola, la leggenda popolare, la parabola, la filastrocca sono ancora espedienti di evidente matrice orale, attraverso cui il collettivo si riferisce direttamente al pubblico, lo chiama all'ascolto, restituisce i materiali appresi durante le ricerche svolte sulle fonti

¹⁴⁰ Tutte le citazioni di *1789* sono tratte dal testo pubblicato in “L'avant-scène Théâtre”, n°526-527, octobre 1973, pp. 19-32.

nel periodo della preparazione e rielaborate durante il processo creativo, raccontandole. L'ensemble del Soleil "narrativizza" materiali testuali eterogenei e li restituisce in forma di performance epicizzante nello spazio multiplo disegnato dai praticabili.

Nella sequenza successiva, *La Convocation des États Généraux*, il re chiede al popolo di scrivere i *Cahier de doléances* promettendo la risoluzione di qualsiasi problema gli venga sottoposto. Il Narratore, ancora tra il pubblico, chiarisce: «Alors, dans tout le royaume de France, car c'est bien du royaume de France qu'il s'agit (...)». Con questa battuta viene reso esplicito quanto in apertura risultava implicito: non solo ciò che viene raccontato fa parte di un patrimonio culturale comune, ma è anche il frutto di azioni e di una responsabilità condivise.

Quindi, una cantante esegue su un altro praticabile una canzone popolare:

Or écoutez petits et grands
l'histoire d'un roi de 20 ans
qui va nous ramener en France
les bonnes mœurs et l'abondance
d'après ce plan que deviendront
et les catins et les fripons?
S'il veut de l'honneur et des mœurs
que deviendront nos grands seigneurs?
S'il aime les honnêtes femmes
que feront tant de belles dames?
S'il bannit les gens déréglés
que feront nos riches abbés?
S'il dédaigne un frivole encens
que deviendront les courtisans
que ferons les amis du prince?
Autrement nommés en province
que deviendrons les partisans
si ces sujets sont ces enfants?

Si tratta di una composizione del 1774, scritta da Monsieur Collé, sulle origini del regno di Luigi XVI che testimonia le ricerche svolte dall'ensemble nella fase preparatoria dello spettacolo. La fonte sono probabilmente le *Mémoires historiques, littéraires, politiques, anecdotiques, et critiques de Bachaumont*, una cronaca in diciassette volumi della storia di Francia filtrata attraverso i pettegolezzi dei salotti nobiliari, scritta da Bachaumont stesso (i volumi dal 1762 al 1771) e da M. F. Pidansat de Mairobert e da Mouffle d'Angerville.

La presentazione del canto popolare in questa scena chiave dello spettacolo, denuncia una serie di elementi di grande importanza. Il primo riguarda il ricorso alle fonti e la loro rievocazione in scena: si tratta di fonti parlanti, materiali testuali assunti nella prima fase di avvicinamento al tema storico, elaborate in sede improvvisativa e restituite al pubblico identiche alla loro versione originale. Il secondo dato importante riguarda, invece, la matrice orale di questo frammento dello spettacolo, evidentemente connessa al dato appena esposto: l'attore viene attraversato da una parola e da un ritmo altrui, privi di qualsiasi connotazione individuale o psicologica e, in quanto tali, oggetti

assoluti, presi e riportati in scena senza mediazioni. Il terzo aspetto notevole, ancora una volta connesso alla matrice orale appena descritta, riguarda, in generale, i processi di epicizzazione ai quali gli attori del Soleil sottopongono i materiali rappresentati. A cantare non è un personaggio, si diceva, ma un'attrice, «un relatore i cui privati sentimenti debbono rimanere affare privato»¹⁴¹, dice Brecht in una nota sull'opera *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*. Ancora, a proposito dell'*Opera da tre soldi*, il drammaturgo ribadirà: «L'attore, quando canta, compie un mutamento di funzioni. (...) L'attore non deve soltanto cantare, deve anche mostrare uno che canta»¹⁴². Dell'attrice si convocano in scena corpo e voce, non intenzione, né interpretazione. La presenza della canzone, come oggetto a sé e di per sé significante, garantisce lo straniamento e annulla la funzione-personaggio a vantaggio della funzione-attore portatore di un *gestus* musicale, oggettivo e riproducibile, la canzone stessa, che rompe la continuità dell'azione scenica – già di per sé frammentata nelle sue sedi di presentazione, i praticabili – e mostra il teatro nel suo farsi.

L'azione si sposta su due praticabili contrapposti: da un lato, un prelado invita i cittadini a scrivere i *Cahier de doléances*, protagonisti della sequenza, dall'altro i contadini increduli inneggiano al nuovo re e provano a scrivere le loro note, ma non hanno fogli, né penne e, soprattutto, non sanno scrivere. Il Curato conclude: «Si vous n'avez rien écrit, on ne pourra rien changer!». Il popolo francese è analfabeta. Si legge nel primo volume della *Storia della Rivoluzione francese* di Jules Michelet: «(...) una sola distinzione apparve manifesta, tra alfabeti e analfabeti; gli alfabeti soli parlarono, scrissero, ma essi scrissero il pensiero di tutti, formularono le domande comuni e queste domande erano tanto quelle delle masse mute, quanto le loro»¹⁴³. Il Soleil, ancora una volta, si nutre dei materiali testuali di riferimento ed esaspera quanto apprende dalla fonte, in questo caso non esplicita e parlante, ma implicita e scenicamente silenziosa. Il testo di Michelet, infatti, non è propriamente presentato sulla scena di 1789 ma è matrice della pantomima della sequenza. Quest'ultima, quindi, è la sintesi estrema del concetto esposto dallo storico, ma rielaborato nell'interpretazione della compagnia. Volendo mostrare le sorti del popolo nel grande movimento della Storia, l'ensemble si concentra sulla semplicità e l'immediatezza dell'atto della scrittura – citato da Michelet – per trasformarlo in metafora: l'analfabeta non ha voce. Dall'entusiasmo che segue l'invito del re, i contadini passano alla consapevolezza della loro impotenza: il meccanismo storico che punta al nuovo (di chiara matrice marxista) travolge e dilata le distanze create dall'antico.

Nella sequenza successiva, *Les Marionnettes*, il Narratore, divenuto nel testo a stampa Le Présentateur, fa avvicinare il pubblico a uno dei praticabili: «Approchez, approchez! Mesdames et Messieurs nous allons vous jouer la célèbre comédie: La réunion des États-Généraux. La scène commence à Versailles. Et à Versailles, qu'est-ce qu'il y a? Il y a, Luois XVI cul entre deux chaises». Gli attori del Soleil rivelano la loro vera identità: sono una compagnia di saltimbanchi. Inoltre, la drammaturgia spettacolare di questa scena prevede lo spostamento del pubblico: ad uno spazio itinerante corrisponde, fino a questo punto dell'azione, uno sguardo itinerante, al quale si somma,

¹⁴¹ B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 31.

¹⁴² Ivi, p. 39.

¹⁴³ J. Michelet, *Storia della rivoluzione francese*, trad. it. di Cesare Giardini, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 57-58.

ora, anche un pubblico itinerante. L'invito «Approchez!» sarà estremamente ricorrente durante tutto lo spettacolo. Tra i praticabili viene rappresentato il teatro della Storia: una compagnia di saltimbanchi mette in scena La Riunione degli Stati Generali con i suoi pupazzi – realizzati da Nicole Princet – che riproducono Luigi XVI, Maria Antonietta, il signor Necker, la Nobiltà, il Clero e il Terzo Stato. Si riscontra, inoltre, un ulteriore livello metateatrale: le marionette producono, a loro volta, una farsa per burlarsi del Terzo Stato.

MARIE-ANTOINETTE Mon père si on lui faisait une petite farce!
LE CLERGÉ Une farse, Madame? Ah, oui, j'ai une idée: si on lui fermait la porte au nez!
Clic! Clac!
LOUIS XVI Ah, oui, quelle bonne idée, Toinette! Va fermer la porte!
M.-A. Louis! Va fermer la porte! (*Elle le bat*)
L. XVI Cric! Crac! (*Il ferme la porte*)
LE TIERS-ÉTAT Allons-nous travailler pour le peuple! Toc! Toc! Toc!
M.-A. Il n'y a personne!

Ricapitoliamo: gli attori del Soleil mettono in scena una compagnia di saltimbanchi che, durante la Rivoluzione francese, offre uno spettacolo di marionette in cui i protagonisti recitano una farsa ai danni del Terzo Stato. La Storia viene ridicolizzata ma, attraverso il paradosso presentato sulla scena, l'ironia palese coinvolge il pubblico del 1970. Siamo, ancora una volta, in presenza di una serie di espedienti tipici dell'epicizzazione: l'esplicita moltiplicazione dei piani di realtà giustapposti ed ibridati; la metateatralità di quarto grado – attori del Soleil/saltimbanchi/marionette/attori della farsa –; la lettura critica alla quale, attraverso il paradosso, gli attori invitano, implicitamente, gli spettatori.

Quella degli Stati Generali non è l'unica sequenza dello spettacolo in cui vengono utilizzate le marionette. Esse si ispirano direttamente a quelle messe in scena dal Bread and Puppet che ricordiamo essere stato ospite al Festival di Nancy nel 1967 con lo spettacolo *Fire* definito da Bernard Dort «(...) une sorte de mystère laïc au cours duquel un village vietnamien revivait la semaine de la Passion (avec un jour en plus: celui du "feu" del la destruction) dans une salle du Festival et, dans la rue, jusqu'au beau milieu de la fête foraine»¹⁴⁴.

I saltimbanchi lasciano, quindi, i loro giganteschi pupazzi per tornare ad essere attori e rappresentare *Le lit de justice*, rimangono sul praticabile dove si è appena riprodotto lo spettacolo di marionette e vestono i panni del Bateleur-Luigi XVI, del Bateleur-Mirabeau e del Bateleur-Deux-Brézé. Prima dell'inizio della nuova farsa, uno degli attori informa il pubblico su ciò che andrà a vedere e presenta i compagnia in un andirivieni continuo tra due diversi livelli finzionali: l'attore del Soleil interpreta il saltimbanco che si prende gioco del suo personaggio. Luigi XVI viene reso in una maniera esageratamente lamentosa, Mirabeau ruggisce, Deux-Brézé, maestro di cerimonie del regno, si prodiga in balletti ed inchini affettati. Si tratta di tre brevissime pantomime che commentano le azioni e i caratteri rappresentati. In questo modo, l'ensemble sembra ancora mostrare allo spettatore una determinata lettura del senso di

¹⁴⁴ B. Dort, *Théâtre réel*, cit., p. 263.

quanto sta osservando o invitarlo ad interpretare liberamente. L'azione si sospende per far posto al commento straniato e straniante, si apre una parentesi metateatrale che sospende il tempo, spezza il *continuum* e mostra il processo.

La sequenza successiva, intitolata *La Trahison du roi* vede sul palco un generico Bateleur-Magicien (che, nella didascalia, viene chiamato Cagliostro), la regina, due dame e il re. Descrive Laura Peja:

La vicenda viene trasposta su un piano fantastico, resa con grottesco espressionismo (...), attraverso la danza sfrenata della regina e delle due donne di corte con cui il mago Cagliostro prepara la pozione magica che porterà il re a scagliare la marionetta di Necker urlando: "Ah, mon bonne Monsieur Necker! Je suis le roi! J'ordonne que tous le députés du peuple soient massacrés".¹⁴⁵

Luigi XVI, quindi, caccia il fido Necker perché è vittima di una pozione magica preparata dal mago Cagliostro. Nelle cronache storiche degli anni Ottanta del Settecento, Alessandro Balsamo, detto Cagliostro, esoterista massone italiano famoso in tutta Europa, appare spesso come ospite presso la corte di Francia, dove ricopriva il ruolo di consulente della Regina. Nel 1785 lo stesso alchimista venne imprigionato alla Bastiglia dopo essere stato accusato del furto della collana che diede origine al famoso scandalo che, secondo alcuni storici, fu una delle cause principali del discredito della Monarchia alle soglie della Rivoluzione. Uscito di prigione, raccontano ancora le cronache, Cagliostro scrisse la sua famosa *Lettera al popolo francese* in cui predicava la presa della Bastiglia e la Rivoluzione. Perché, quindi, presentare Cagliostro in scena facendolo diventare il responsabile del raggio che portò il re a cacciare Necker? La scelta si rivela, probabilmente, dettata dalla volontà di mostrare in scena l'inettitudine del potere, la sua frivolezza e, di conseguenza, la casualità che può dominare le azioni degli uomini e i movimenti della Storia.

L'attore che interpreta Cagliostro esce dal suo personaggio e richiama nuovamente l'attenzione del pubblico itinerante: «Si vous le voulez bien, nous allons laisser là l'imaginaire et revenir à notre réalité!». Ma quale realtà? A interpretare il pubblico non ci sono altrettanti bateleurs-spectateurs, ma un pubblico reale e contemporaneo che l'attore chiama a impersonare il popolo della Parigi del 1789, quello stesso popolo che si era fatto raggirare dallo scandalo della collana. Il saltimbanco mostra su una cartina della Francia dipinta su una tela, i punti strategici in cui il re ha posizionato le sue truppe e chiude monologo e sequenza ammonendo gli spettatori: «Êtes-vous donc bien laches! Qu'attendez-vous pour vous révolter? Les laissez-vous faire?». Al di là dei rimandi evidenti e mediati dall'attore tra quanto viene rappresentato e la realtà contemporanea allo spettatore del 1970 dei quali si parlerà a breve, va sottolineato come l'espedito delle continue entrate ed uscite dal personaggio veicoli, per tutto il corso dello spettacolo, il processo di epicizzazione e di straniamento che si sta argomentando. Il Soleil si interroga sulle forme del teatro, le scompone e ricompone continuamente, le decostruisce, porta l'occhio dello spettatore a zoommare sui dettagli o a utilizzare la tecnica del piano-sequenza a inquadratura larga per accedere ad una

¹⁴⁵ L. Peja, "1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur" (1970) *Scrittura collettiva in festa*, cit., p. 271.

visione d'insieme. Il pubblico assiste a episodi linguisticamente ibridi, al confine tra l'epico e il drammatico che permettono all'ensemble di ricostruire (riscrivere?) la Storia e i suoi miti. Scriveva Brecht nel suo *Diario* a proposito del teatro epico: «Lo svolgimento della trama qui è discontinuo, il tutto unitario è composto di parti autonome che volta per volta possono, anzi debbono, essere immediatamente poste a confronto con le parti corrispondenti degli avvenimenti della vita reale»¹⁴⁶. Nell'oscillazione continua tra l'attore e il personaggio, gli interpreti del Soleil provocano un'oscillazione altrettanto ricorrente tra le molteplici forme del teatrale che presentano sulla scena e la vita dello spettatore che assiste alla rappresentazione e, in alcuni casi, quella esterna al teatro. Solitamente, tali processi di rapsodizzazione presuppongono l'esplicitazione del punto di vista di un autore. Si legge nel *Lexique du drame moderne et contemporain*,

Telle que Jean-Pierre Sarrazac les formule, les caractéristiques de la rhapsodie sont tout à la fois “refus du 'bel animal aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant le mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire).”¹⁴⁷

Nel caso di *1789*, invece, il processo creativo che produce lo spettacolo denuncia la molteplicità di punti di vista che lo compongono. Se la rapsodia, secondo la definizione che ne dà Sarrazac, produce una scrittura attraversata da una soggettività, di volta in volta, alternativamente, drammatica ed epica, dal momento che, in *1789*, non esiste un unico attore-rapsodo e la riproposizione della tecnica è continua, si può parlare di una vera e propria scrittura scenica collettiva e rapsodica, un mosaico di prospettive che si ripercuote sui materiali verbali presentati e sul loro montaggio.

Lo spettatore del Palalido di Milano, come quello della Cartoucherie degli anni successivi, alla fine di questa sequenza, si sente investito di un forte senso di responsabilità e, allo stesso tempo, ha ormai colto perfettamente i moventi e le dinamiche rappresentativi dello spettacolo. È pronto, in sintesi, a partecipare alla festa che sarà la protagonista della sequenza successiva: *La prise de la Bastille*. La festa del 14 luglio del 1790 di cui parlava Dort a Venezia nel 1967 sembra venire rappresentata ora, in scena, sui praticabili del Théâtre du Soleil, in questo spazio-non spazio che si presta ad ogni funzione e ad ogni lettura possibile. Come lo spazio della festa parigina, quello della scena della presa della Bastiglia è aperto e assume su di sé tutti i generi teatrali utilizzati fino a questo momento dello spettacolo. Un uomo sale su una sedia e annuncia la cacciata di Necker e la chiusura della Borsa, invitando gli altri personaggi-figure – Le Banquier, Dutrinquier e Les Deux Boutiquiers – a chiudere le Banche e le botteghe. L'energia cresce e il grido di Dutrinquier, «Vive la révo...», viene interrotto da dei colpi di arma da fuoco. I saltimbanchi corrono sulle passerelle e raggiungono un nuovo praticabile dove si sta formando la milizia. A questo punto è utile specificare che

¹⁴⁶ B. Brecht, *Diario di lavoro 1: 1938-1942*, trad. it. di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976, pp. 138-139 (3 agosto 1940). [Ed. orig.: *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974]

¹⁴⁷ J.-P. Sarrazac, C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco, D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Les éditions Circé, 2005, p. 184.

Michelet nella sua opera già citata spende pagine e pagine per illustrare come il popolo si sia dotato delle armi e della formazione necessarie alla presa della Bastiglia. Nel quadro successivo un Officier – che dichiara subito di essersi formato con La Fayette in America – sta insegnando a sparare a dei giovani. «*Les six hommes retraversent les diverses plateaux parcourus et arrivent au son du tambour et sur un rythme de marche militaire chez Monsieur du Faubourg qui les attend, les bras croisés*», recita la didascalia del testo a stampa. I saltimbanchi fendono il pubblico, cavallette impazzite, nello spazio itinerante, e arrivano a occupare tutti i praticabili e parte delle gradinate.

Approchez, approchez, approchez, venez. Je vais vous raconter comment nous le peuple de Paris a pris la Bastille. Mais, avant de vous raconter comment on l'a prise cette Bastille, il faut d'abord que je vous raconte comment tout a commencé, parce que vous pensez bien que c'est pas une idée qui nous est venue un beau jour comme ça..

Il coinvolgimento del pubblico è, ancora una volta, diretto, la favola cominciata nella prima sequenza con il canonico “C'era una volta” chiede ora la partecipazione attiva dei suoi uditori in un crescendo vertiginoso. L'azione è dislocata su tutti i palchi, gli attori raccontano le tappe che hanno portato alla nascita del desiderio della rivoluzione: dalle questioni finanziarie alla carestia; dagli Stati Generali, alla percezione di essere stati ingannati; dalla notizia della cacciata di Necker alle prime manifestazioni – «(...) on s'est dit: eh bien on va manifester. O pacifiquement, remarquez. On n'avait pas d'armes, ni rien (...) Eh bien là, dans cette foule, oui je vous répète, y avait des femmes, y avait des enfants» – ; dalla paura alla ricerca delle armi; dallo scontro con le milizie del re, fino all'avanzata finale «et on l'a prise la Bastille, on l'a prise!». Tutte le azioni descritte sono mutate dalle letture dei materiali-fonte e dalla visione dei film di ispirazione e vengono restituiti in scena in forme di racconto orale caotico e frammentario. Il crescendo del racconto si accompagna al crescendo dei movimenti degli attori sui praticabili e alla musica che incalza. L'esperienza è immersiva, lo spettatore è irretito nel perimetro della sala delimitato dai palchi e non può non vivere l'entusiasmo ricreato dalla festa che nasce: i generi di teatro popolare si sovrappongono, marionette, saltimbanchi, mimi. Tutto contribuisce a ricreare l'atmosfera necessaria.

(...) soltanto il 14 luglio fu il giorno di tutto il popolo. Resti, dunque, questo grande giorno, resti una delle feste eterne del genere umano, non soltanto per essere stato il primo della liberazione, ma per essere stato il più alto nella concordia! (...) L'avvenire e il passato formulavano entrambi la stessa risposta; entrambi dissero: Va!¹⁴⁸

Così Michelet descrive la presa della Bastiglia: «un momento eccezionale in cui nel presente l'uomo ha saputo sovrapporre due tempi, il passato e il futuro, trovando nel primo slancio per il secondo»¹⁴⁹. Mettere in scena il passato per poter modificare il futuro è anche l'obiettivo del Théâtre du Soleil che, con questa scena festosa, chiama lo spettatore all'azione: agli attori del Soleil-saltimbanchi si affianca, per una sequenza,

¹⁴⁸ J. Michelet, *Storia della rivoluzione francese*, cit., p. 110.

¹⁴⁹ Ivi, p. 112.

un pubblico-popolo e «la grande fête des foires explose. Sur le cinq tréteaux elle se déploie alors, tandis que retentissent de notes triomphales, et que cinq actions différentes miment des épisodes “revus” par la fantasia populaire de la prise de la Bastille (...)»¹⁵⁰.

La sequenza successiva, *Deux épisodes de la fête*, vede l'ingresso del saltimbanco che interpreta La Fayette, eroe borghese, e di Marat, unico vero personaggio, inteso come individualità biograficamente connotata e non mediata da un bateleur, dello spettacolo. La Fayette, accolto trionfalmente, annuncia che «La Révolution est finie!», ringrazia i rivoluzionari, li prega prima, ordina loro poi, di non fare più baccano e di rientrare nelle proprie case. Il personaggio interdice qualsiasi tipo di manifestazione. La festa è finita, tutti i praticabili si svuotano, eccetto uno, sul quale rimane una luce flebile, mentre una donna richiama l'attenzione del pubblico su Marat. Entra un uomo che porta in braccio una ragazza svenuta: è la Francia ammalata per mancanza d'amore che Marat deve curare.

Elle est malade de manque d'amour. J'abhorre la licence, les violences, le dérèglement, mais quand je pense qu'il y a actuellement dans le royaume quinze millions d'hommes qui languissent de misère, qui sont près de périr de faim, quand je pense qu'après les avoir réduits à ce sort affreux, le gouvernement les abandonne sans pitié, traite en scélérats ceux qui s'attroupent, les poursuit comme des bêtes féroces, mon cœur se serre de douleur et se révolte d'indignation. Je jure de mettre ma gloire à instruire le peuple de ses droits, à lui souffler l'audace de les défendre et à la cingler chaque jour jusqu'à ce qu'il les ait recouverts.

Sottolinea la stessa Mnouchkine

Evidemment, la deuxième partie du spectacle est sans doute moins visuelle que la première. Les textes de Marat et Babeuf sont tellement forts que tout ce que nous pouvons faire était de les dire. (...) Peut-être aussi n'avons nous pas voulu influencer les gens par des très belles choses visuelles mais les éveiller d'un seul coup par le texte brut. (...) C'est peut-être une réponse à la question posée sur le caractère définitif, sur l'achèvement du spectacle. Il faut bien à un certain moment l'arrêter, le confronter avec le public.¹⁵¹

Ancora una volta, l'ensemble si serve di materiali testuali. In questo caso, però, la fonte è riproposta direttamente in scena da un personaggio. La Mnouchkine spiega le ragioni della scelta: parla di una testualità forte e grezza, pura e potente, in grado di trovare lo spettatore autonomamente, senza mediazioni visuali o performative. Paolo Puppa nel suo *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, saggio in cui commenta criticamente il già citato *Le Théâtre du Peuple* di Romain Rolland, si sofferma sulla fascinazione della Rivoluzione francese che ha colto l'autore alla fine del XIX secolo e che lo ha portato a pubblicare, tra il 1898 e il 1902 il primo volume del suo *Théâtre de la Révolution* che comprende *Les Loups*, *Le Triomphe de la Raison*, *Danton*, *Le 14 juillet*. Ricordiamo che *Le Théâtre du Peuple* è del 1903 ed è costituito da una raccolta di articoli scritti

¹⁵⁰ A. Lazzari, *1789, la révolution française vue par le peuple*, in É Copfermann, *Différent*, cit., p. 37.

¹⁵¹ É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 30.

contemporaneamente al suo volume sulla Rivoluzione. Poco meno di cinquant'anni prima, esattamente nel 1847, Jules Michelet aveva pubblicato il suo *Histoire de la Révolution Française* e contemporaneamente aveva concluso la composizione del suo *Le Peuple*, «(...) un vero e proprio saggio-canto d'amore sul fantasma della collettività»¹⁵². Il primo dato notevole di questi eventi riguarda la vicinanza tra il primo teorico della formula del teatro pubblico francese e uno degli storici di riferimento del Théâtre du Soleil, colui che ha influenzato la scelta della prospettiva attraverso cui viene filtrato l'intero spettacolo: lo sguardo del popolo. Ma la riflessione si arricchisce di spunti inaspettati nel momento in cui Puppa commenta: «Cos'hanno questi eroi della Rivoluzione Francese per primeggiare nel museo dell'immaginario del nostro scrittore? Sono *eroi della parola*, essenzialmente». Gli unici personaggi veri e propri inseriti nella complessa orchestrazione di voci corali e rapsodiche di 1789 sono *eroi della parola*. «La loro eloquenza», prosegue Puppa, «possiede una grandezza virile, di cui nessuno pare aver capito il carattere; sono in verità degli uomini di Shakespeare, alcuni di questi rivoluzionari; e soprattutto dicono cose shakespeariane, di una grandezza sovrumana»¹⁵³. Non solo, quindi, Marat e Babeuf sono *eroi della parola*, ma sono eroi portatori di una parola *drammatica*: sono i personaggi dell'opera drammatica della Storia. Così, 1789 viene arricchito dalla testimonianza diretta degli eroi della Rivoluzione che si fa garanzia di un momento di alto pathos non solo per i suoi contenuti, ma anche per la sua forma. Rileggendo le parole di Marat, infatti, si individua immediatamente una struttura del discorso degna di un grande retore: al racconto cadenzato della successione degli atti incivili e drammatici che hanno colpito il popolo, segue la promessa commossa della salvezza, non mediata da un atto violento o di difesa pietosa, ma da una trasmissione di saperi che illumineranno il popolo stesso sulle leggi che regolano i suoi diritti. Da quanto appena descritto possiamo dedurre che i componenti dell'ensemble riescono ad individuare tra le fonti che guidano il loro percorso di conoscenza della Rivoluzione le testualità maggiormente autonome, drammatiche e ricche di potenzialità evocative e decidono di inserirle proprio nel momento più delicato del loro spettacolo, in corrispondenza di un mutamento di atmosfera. Il testo di Marat, nella struttura a scene staccate e frammentate, epica, dell'intero spettacolo diventa il ponte squisitamente drammatico che traghetta gli spettatori da uno stadio, quello della festa della rivoluzione, ad un altro, quello della fine dell'illusione.

Dopo la festa, lo spettacolo e la Storia che vi si rappresenta cambiano. Il coinvolgimento dello spettatore diventa meno diretto e fisico, più metaforico e mentale e lo scarto è segnato proprio dal ricorso ad un testo preventivo e implicitamente drammatico. All'apparizione di Marat, infatti, seguono due nuove sequenze *Rapport de Le Chapelier à l'issue de la nuit du quatre août* e *Le Débat parlementaire*. La principale fonte di queste due sequenze sono la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, della quale vengono citati i primi tre articoli, e alcuni stralci delle trascrizioni dell'Assemblea Nazionale Costituente che venne convocata l'8 agosto del 1789. Il ricorso alla citazione esplicita, cioè denunciata dall'attore in quanto tale, rimanda a un nuovo meccanismo di epicizzazione del materiale verbale contenuto nello

¹⁵² P. Puppa, *Scena e Tribuna da Dreyfus a Pétain*, in AA. VV., *Eroi e massa*, cit. p. 182.

¹⁵³ *Ibidem*

spettacolo. L'interprete, citando, conduce lo spettatore nel luogo della fonte e contestualmente lo allontana da quello dell'azione scenica. Nel processo di composizione di uno spettacolo privo di un testo drammatico preventivo di riferimento ma ricco di rimandi testuali, la citazione può rappresentare un passaggio-cuscinetto, una breve sospensione in cui all'azione si sostituisce un momento di comprensione del dato verbale fornito: ancora una volta, il pubblico percepisce uno spostamento repentino dal pathos drammatico allo straniamento epico.

Le Chapelier legge quanto decretato dalla Assemblea Nazionale, mentre Nobiltà e Clero si spogliano dei loro averi in mezzo al pubblico, e, successivamente, iniziano una febbrile ricerca di tutto ciò che hanno lasciato cadere per riappropriarsene. Le Chapelier elenca quanto è stato deciso dall'Assemblea non senza qualche richiamo farsesco e ironico – ancora un commento – e annuncia al pubblico il dibattito parlamentare. I deputati entrano dalla folla degli spettatori e occupano passerelle e praticabili. Mentre uno di loro parla, tutti gli altri lo ignorano intenzionalmente. Il testo della sequenza è estremamente interessante perché riporta stralci dell'Assemblea contaminandoli con interpretazioni storiografiche contemporanee – come quelle di Albert Mathiez e Georges Lefebvre¹⁵⁴. Il risultato di tale contaminazione è una sequenza in cui i deputati si auto-commentano, definiscono la *Dichiarazione* astratta e inutile, o necessaria per la formazione del popolo, a seconda della corrente più o meno moderata alla quale appartengono, finché il deputato Gardin non interrompe le dichiarazioni – che non danno luogo ad un vero scambio comunicativo, ma si giustappongono educatamente come voci inascoltate – e legge i primi cinque articoli della *Dichiarazione*, mentre una commediante mascherata da donna di colore spiega l'applicazione della *Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo* a Santo Domingo, facendo emergere le contraddizioni tra il primo articolo («Gli uomini nascono e rimangono liberi ed eguali nei diritti. Le distinzioni sociali non possono essere fondate che sull'utilità comune») e l'articolo 17 («La proprietà è un diritto inviolabile e sacro, pertanto nessuno può esserne privato, se non quando la pubblica necessità, legalmente constatata, lo esige evidentemente, e sotto la condizione d'una giusta e previa indennità»). Il materiale verbale di partenza, riproposto qui come fonte parlante, si ibrida con le sue interpretazioni successive e si alterna, in un preciso controcanto scenico e verbale, alla sua stessa critica o, addirittura, negazione. Ancora una volta, la moltitudine delle interpretazioni dell'autore collettivo emerge in tutta chiarezza e mostra il suo obiettivo: lo straniamento dello spettatore e la sua presa di coscienza nei confronti degli eventi narrati.

Sugli altri praticabili, intanto, prosegue il racconto degli eventi: si avvicina l'inverno, il popolo ha fame e, mentre l'Assemblea si occupa di “questioni di etichetta”, le donne di Parigi si recano a Versailles per costringere il re a rientrare a Parigi (sul praticabile in cui i saltimbanchi interpretano quest'ultima sequenza appaiono due gigantesche

¹⁵⁴ «La “Dichiarazione” rappresentò a un tempo la condanna implicita degli antichi abusi e il catechismo filosofico dell'ordine nuovo (...) Opera della borghesia ne reca il suggello. Proclama l'uguaglianza, ma un'uguaglianza ristretta, subordinata alla “utilità sociale”. Non riconosce formalmente che l'eguaglianza davanti alle imposte e davanti alla legge e l'ammissibilità di chiunque a qualsiasi impiego, con la riserva della capacità. (...) La proprietà è proclamata diritto inviolabile, senza alcun pensiero di quelli che non possiedono nulla, e senza riguardo alla proprietà feudale ed ecclesiastica, di cui una parte era stata proprio allora confiscata e soppressa», A. Mathiez, G. Lefebvre, *La rivoluzione francese*, Vol. I, Torino, Einaudi, 2001, p. 82.

marionette nuovamente ispirate a quelle del Bread and Puppet). I deputati dell'Assemblea Nazionale decretano la legge marziale davanti alle donne di Versailles e spiegano un drappo nero sul quale appare la parola "Ordre".

Rientra, quindi, Marat e grida al pubblico, inneggiando alla forza del popolo:

C'est une émeute populaire qui a fait tomber la Bastille, c'est une émeute populaire qui a fait avorter le complot aristocratique. L'assemblée nationale n'est entrée en activité que grâce aux émeutes populaires! C'est donc aux émeutes populaires que nous devons tout et l'abaissement des grands et l'élévation des petits. Citoyens, cette loi ne servira qu'à vous anéantir! Réveillez-vous! Citoyens! Réveillez-vous!

Le allusioni alla rivolta del 1968 sono evidenti, ma vengono confermate anche da due osservatori d'eccezione, i Bablet, che sottolineano: «Elle est particulièrement éloquente pour un public qui a connu, quelques mois auparavant, les charges de CRS...»¹⁵⁵. Il materiale-fonte dell'eroe della parola, anche in questo caso, come in quello degli articoli della *Dichiarazione*, è trasposto in scena nella sua versione originale e diventa veicolo di allusione all'attualità sociale, elemento di ancoraggio e connessione tra il passato e il presente.

Nella sequenza successiva, *La vente aux enchères* vengono venduti i beni espropriati alla Chiesa e ai borghesi che entrano in abiti del XIX secolo, «car, ne l'oublions pas, il est là aux portes!». Così l'ensemble rende manifesto per il pubblico del presente come si produce la Storia, i meccanismi di causa-effetto che la dominano e svelano e, ancora una volta, la prospettiva dello spettacolo: il presente guarda al passato con consapevolezza e spirito critico per modificare il futuro.

Recita una didascalia conclusiva: «(...) *les beaurgeois s'installent comme dans des feuteils d'orchestre pour applaudir le spectacle de leur propre révolution. Un bateleur leur présente une fable traitée dans le mode 'pantalonnade'. (...) Et la Bourgeoisie satisfaite sorte du 'théâtre' en cortège sous les paroles de Marat*».

Ariane Mnouchkine, nel suo articolo del 1969 *Dal barocco al "popolare"*, dichiarava le sue origini borghesi e, soprattutto, le origini borghesi del pubblico dei suoi spettacoli:

(...) tutti noi abbiamo, e io compresa, dei criteri borghesi: non ho mai sofferto la fame, non mi sono mai alzata la mattina verso le sei per andarmi a far inghiottire in una officina... Il liceo, l'università mi hanno insegnato ad analizzare, a scegliere... (...) Quindi, lo ripeto, il pubblico popolare non esiste. Il problema non è di formare il suo gusto, ma di farlo esistere, di farlo venire a teatro senza demagogia. (...) bisogna cambiare i criteri di base, cioè quelli che riposano sul denaro. Ma non è certamente il teatro quello che li cambierà. Il teatro è motore soltanto per quelli che lo fanno. Il pubblico, nel migliore dei casi, vi trova delle forze.¹⁵⁶

La sequenza della triplice pantomima metateatrale della borghesia può essere letta, come l'intero spettacolo, come un'evidente provocazione dell'ensemble al suo pubblico, una dichiarazione di consapevolezza abbastanza lucida che mira alla formazione e alla

¹⁵⁵ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 54.

¹⁵⁶ A. Mnouchkine, *Dal barocco al "popolare"*, cit., pp. 24-25.

sensibilizzazione degli spettatori presenti. In questo caso, come in quello già citato della sequenza de *Les marionettes*, lo spettatore assiste ad un episodio che giustappone diversi piani finzionali: gli attori borghesi del Soleil interpretano dei saltimbanchi che, durante la Rivoluzione, interpretano la borghesia che applaude a una farsa su sé stessa. Tutto questo, nel 1970, davanti ad un pubblico che l'ensemble stesso sa essere borghese. Siamo in presenza di un doppio movimento drammatico: il rovesciamento e il rispecchiamento. La scrittura collettiva porta in scena e rende evidente tramite i linguaggi del teatro, il rovesciamento della gerarchia delle classi sociali conseguente alla Rivoluzione. In quasi tutte le analisi storiografiche di cui si sono dotati i membri dell'ensemble nella fase preparatoria dello spettacolo, infatti, la nascita della borghesia come prodotto della Rivoluzione è una delle tematiche portanti. Ma tale rovesciamento non viene presentato come privo di una lettura critica di matrice autoriale: nel gioco di rimandi metateatrali – tra gli attori del Soleil, i saltimbanchi, i saltimbanchi-borghesi, i saltimbanchi-attori della farsa borghese – si esplicita una struttura a matrioska che mostra come la borghesia, dopo la presa della Bastiglia, assista allo spettacolo della Storia che le ha permesso di conquistare un potere sociale. Inoltre, sottraendo i gradi intermedi del meccanismo di rimandi – i saltimbanchi e la farsa – si approda ad un chiaro esempio di rispecchiamento che annulla la dimensione orizzontale della comunicazione drammatica in favore dell'asse verticale: degli attori borghesi recitano di fronte ad un pubblico borghese.

Lo spettacolo si chiude sulle parole di Babeuf lette da un saltimanco: «Voyons le but de la société, voyons le bonheur commun, et venons après mille ans changer ces lois grossières». Ecco di nuovo intervenire, in chiusura, una testualità dalla forte connotazione drammatica consegnata, però, questa volta, alla citazione esplicita denunciata dalla lettura.

2.4 1793 e L'Âge d'or

Da 1789 a L'Âge d'or la modalità produttiva della creazione collettiva si evolve e si modifica e, parallelamente, si chiariscono i ruoli e le funzioni all'interno dell'ensemble e procede l'*apprentissage* teatrale e politico-ideologico della compagnia.

1793¹⁵⁷ debutta il 13 maggio del 1972, in tandem con 1789, alla Cartoucherie.

Après avoir, dans 1789, été appelés à participer à une fête où le peuple revit ce qu'il a connu, ce qu'il a fait et n'a pas fait, les spectateurs sont conviés à devenir sinon des sectionnaires, du moins le public de l'époque qui, dans une église désaffecté servant de lieu de réunion à la section, écoute, voit et juge l'histoire rapportée et commentée au jour

¹⁵⁷ Un spectacle du Théâtre du Soleil: Roland Amstutz; Jean-Claude Barriera; Baudoin Bauchau; Lucia Bensasson; Georges Bonnaud; Jean-Claude Bourbault; Philippe Caubère; Odile Cointepas; Jean-Noël Cordier; Betty Coursan; Serge Coursan; Maurice Coutarel; Anne Demeyer; Emmanuelle Derenne; Michel Derouin; Françoise Descotils; Myrrha Donzenac; Christian Dupavillon; Nicole Félix; Antonio Ferreira; Nathalie Ferreira; Chantal Forget; Claude Forget; Guy-Claude François; Martine Franck; Louis de Grandmaison; Louba Guertchikoff; Gérard Hardy; Philippe Hottier; Françoise Jamet; Jean-François Labouverie; Daïna Lavarenne; Catherine Legrand; Sophie Lemasson; Françoise Lemoine; Jacques Leroy; Maxime Lombard; Gilles Milinaire; Ariane Mnouchkine; Roberto Moscoso; René Patignani; Jean-Claude Penchenat; Franck Poumeyreau; Geneviève Rey; Alain Salomon; Françoise Tournafond; Dominique Valentin; Marguerite Vernot. <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/1793-1972/chronologie-et-distribution?lang=fr>>

le jour par les sectionnaires.¹⁵⁸

La Storia continua ad essere, sottolinea Dort, non solo il soggetto, ma il motore stesso dell'azione spettacolare per il Soleil. A differenza di 1789, però, spettacolo in cui il pubblico veniva chiamato alla partecipazione festiva e alla visione del movimento evolutivo complessivo della concatenazione degli eventi, 1793 porta all'attenzione degli spettatori la nascita di un'ideologia. Il punto di vista è ancora quello del popolo, ma, questa volta, fotografato in scena nella sua quotidianità, a partire dalle situazioni drammatiche offerte delle assemblee dei sanculotti.

Anche prima di mettere in scena 1789 era nelle intenzioni del Soleil completare l'esegesi della Rivoluzione e arrivare fino a Termidoro:

Nous avons ébauché non pas un, non pas deux, mais peut-être dix spectacles ayant pour thème l'Histoire, il est encore trop tôt pour savoir ce qu'en resultera. Dans notre idée originelle, le spectacle allait de 1789 à Thermidor. Nous avons déjà du le diviser en deux, il y aura un spectacle sur la première révolution, une seconde sur la deuxième...¹⁵⁹

Ora, insediato semi-stabilmente alla Cartoucherie, l'ensemble può approfondire la seconda tappa di quella che Alfred Simon, con un'espressione estremamente efficace, definisce una «théâtroscopie de la Révolution»¹⁶⁰.

Per inquadrare questo spettacolo e la sua drammaturgia risulta nuovamente indispensabile interrogare lo spazio parlante in cui il Soleil decide di collocare l'azione. La sala di 1600 m² della Cartoucherie diventa il luogo delle assemblee dei sanculotti, chiese o vecchi locali ecclesiastici. «Deux impératif, donc: rendre sensible cette réalité; la rendre possible»¹⁶¹. I riferimenti dello scenografo e dell'allestitore sono ancora le forme del teatro popolare. Vengono costruite delle gallerie che circondano l'area dello spettacolo e impiantati in mezzo ad essa tre tavoli, «Deux plans horizontaux pour supporter le public et lui permettre de circuler aisément»¹⁶². Lo spazio viene nuovamente concepito seguendo un'asse orizzontale lungo il quale il pubblico si possa muovere, scegliendo il suo punto di vista e ricostruendo la sua azione. Lo spettatore, condotto nell'hangar della Cartoucherie, dopo la parata d'apertura, può scegliere se collocarsi in sala o in galleria, può scegliere, quindi, tra un punto di vista basso, centrale, o alto, distante. Nel caso di 1793 la relativa limitazione della libertà del pubblico trova una giustificazione nelle parole della regista, che sottolinea: «(...) les spectateurs ne sont jamais appelés à une participation physique, mais à une participation mentale»¹⁶³. Senza voler caricare l'affermazione di un eccesso di significazione, rileviamo un dato: il distacco, la mediazione intellettuale che viene chiesta allo spettatore che si avvicina a questa “nascita di un'ideologia” vanno contestualizzati in un momento storico-politico in cui la rivoluzione sessantottina è ufficialmente e definitivamente conclusa, e il Soleil sembra quasi voler sottolineare come non sia più richiesto un investimento fisico, ma un investimento di ordine

¹⁵⁸ B. Dort, *Théâtres*, cit., p. 218.

¹⁵⁹ É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 4.

¹⁶⁰ A. Simon, *Un rêve vécu de théâtre populaire*, cit., p. 941.

¹⁶¹ B. Dort, *L'histoire jouée*, cit., p. 14.

¹⁶² Testo e Dossier di 1793, in “L'avant-scène Théâtre”, n°526-527, cit., pp. 14-15.

¹⁶³ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 64.

mentale, riflessivo, interpretativo, in altre parole, ideologico. «Plus que 1789, 1793 fait appel à notre sens critique», sottolineano ancora i Bablet, «en même temps qu'il nous instruit. (...) Voilà un spectacle qui incite à revoir les traditionnelles notions de "participation", d'"illusion", de "critique"»¹⁶⁴.

Un dato fondamentale per comprendere la genesi di 1793 risiede nel fatto che lo spazio, com'è stato appena descritto, viene costruito prima dell'inizio delle prove, gli attori, quindi, vi creeranno lo spettacolo acquisendolo come *a priori* rispetto alle loro improvvisazioni. Inoltre, questa tipologia spaziale che rispetta la struttura dell'hangar della Cartoucherie – le gallerie-passerelle ne evidenziano il perimetro sfruttando le navate preesistenti – si fa segno dai molteplici significati: «(...) le nef est à la fois locale de section et lieu théâtral, de même sont ce bien des comédiens qui vont jouer les sans-culottes en train de se raconter (et de nous raconter) leur révolution»¹⁶⁵. Come in 1789, lo spazio e la recitazione degli attori vengono concepiti con l'obiettivo di mostrare un processo, una strategia.

Giunti al secondo capitolo della loro teatrosopia della Rivoluzione, gli attori del Soleil, insieme alla Mnouchkine, hanno ormai approntato un metodo stabile di approccio alla tematica storica e alle sue fonti testuali. Le letture utilizzate per 1789 aiutano a ricostruire anche il periodo successivo. Inoltre, per le ricerche iconografiche su spazi e costumi i membri della compagnia visitano la Bibliothèque Nationale e alcuni musei (tra i quali, il Museo del costume) e, specificano i Bablet, «pour approfondir leur connaissances, pour mieux les structurer et communiquer aux autres le savoirs acquis, chacun des comédiens s'oblige à participer à des exposés collectif sur des situations ou des problèmes posés par la guerre, telle ou telle famille politique, le Clergé, les puissance étrangères...»¹⁶⁶. Emerge in tutta chiarezza, nel passaggio citato, l'idea della formazione individuale e collettiva auto-imposta e funzionale al lavoro di ricostruzione storica indispensabile per avviare la creazione. Si tratta di una formazione, ancora una volta, trasmessa attraverso materiali verbali da ritrasmettere, modificati in sede scenica. Tutte le fonti citate, infatti, confluiranno nelle improvvisazioni alla base del processo di concepimento spettacolare, ma, in questo caso, diversamente da quanto era avvenuto per 1789, l'ensemble partirà dal presupposto di voler mostrare come l'iniziativa del singolo possa influire sui processi della Storia.

Le improvvisazioni sono regolate da due principi:

- il rifiuto di qualsiasi tipo di ricostruzione naturalistica degli avvenimenti;
- la focalizzazione del punto di vista dal quale muove il racconto: «les oubliés de l'histoire, les anonymes, des graveurs de l'époque auxquels on peut seulement, éventuellement, donner une profession. Tous ce qui forment la foule et se noient en elle, en un mot le peuple»¹⁶⁷.

Il lavoro preparatorio, della durata di sei mesi, si rivela più lungo e più arduo di quello di 1789. Le ragioni di tale difficoltà possono essere sintetizzate in un dato fondamentale: come ripetuto più volte, il metodo della creazione collettiva guida e

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ Ivi, p. 63.

¹⁶⁶ Ivi, p. 69.

¹⁶⁷ Ivi, p. 63.

affianca l'ensemble durante il suo apprendistato teatrale e politico, e, all'epoca di 1793, il secondo termine si è evoluto, la coscienza politica degli attori della compagnia si è affinata e, parallelamente, si sente il bisogno di elaborare nuovi metodi di lavoro che rispecchino lo scarto. In termini drammaturgici, tale scarto si traduce nella necessità dei personaggi, unità parlanti dotate di caratteri definiti. Gli attori iniziano a improvvisare su situazioni date, azione riconducibili ai sanculotti, ai giacobini, alle figure professionali del tempo. L'obiettivo di questi esercizi è riuscire a restituire ai propri compagni l'immagine di una giornata tipo della figura scelta. Si improvvisa, quindi, raccontando, ma i materiali di partenza non bastano, «(...) il faut découvrir la forme de récit qui convienne, la cohésion, la gravité, la distance juste et les comédiens se mettent alors à travailler parallèlement *Alceste, Oedipe-Roi ou Antigone*»¹⁶⁸. Gli attori del Soleil si esercitano sulla resa scenica del coro greco e, contestualmente, cercano il loro personaggio, un'individualità parlante che sia somma delle ricerche storiche, di esperienze e idee personali, delle origini di ciascun attore. Ogni individualità avrà un'età, un passato, una condizione sociale, una formazione, un orientamento politico. Al contrario, i grandi della Storia saranno solo citati (è il caso di Marat o Jacques Roux), indirettamente rappresentati da un adepto (Dumont racconterà Robespierre), o evocati (nella narrazione degli avvenimenti o attraverso testi scelti e citati). I veri protagonisti dello spettacolo, invece, saranno tutti "Citoyen" e verranno caratterizzati con un nome proprio (Citoyenne Henriette, Citoyen Fédéré Néné d'Alluch, etc.) o una specificazione professionale (Citoyen Boulanger, Citoyen Forgeron; Citoyen Grefier, etc.).

Chaque comédien, tout en refusant la psychologie, doit créer un personnage vrai, profondément crédible qu'on puisse reconnaître à la fois en tant que personnages et dans le comédien qui le montre. Ce sont des gestes qui le trahissent, une certaine façon de parler. (...) D'où toute la complexité du travail du comédien où la distance ne doit pas à aucun moment supprimer le naturel.¹⁶⁹

Assistiamo, quindi, in sede di processo creativo, al ricorso ad alcuni espedienti drammaturgici: la coralità, mediata da elementi testuali attinti dalla drammaturgia classica, e la creazione di personaggi, calati in situazioni, dotati di una certa impostazione vocale e di caratteristiche individuali definite. La prima tipologia di esercizio produrrà improvvisazioni «à dix ou douze: elle correspond remarquablement à la volonté de souligner l'appartenance au groupe, les liens d'interdépendance qui mènent les individus, elle répond aussi à l'existence réelle et profondément ressentie dans le spectacle des deux groupes: celui des hommes et celui des femmes»¹⁷⁰. Inoltre, l'esercizio stesso sarà all'origine della struttura portante dell'intero spettacolo: la creazione di due cori, uno formato da uomini che «mènent la lutte au niveau des idées, de l'élaboration continue d'une pensée révolutionnaire» e uno da donne che «sentent de la manière la plus aiguë et la plus concrète les difficultés de la vie»¹⁷¹. Da un confronto con la testualità drammatica classica, quindi, la compagnia desume, non tanto un

¹⁶⁸ Ivi, p. 69.

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ Ivi, p. 70.

¹⁷¹ Ivi, p. 66.

materiale verbale da riproporre in scena, ma un modello performativo. Il coro, generalmente, ha la funzione di sospendere l'azione commentandola, ma, in questo caso, diventa un personaggio dalle proporzioni mostruose, un'entità parlante con voci diverse che implicherà, nella fase realizzativa dello spettacolo, una modifica degli spazi e dei tempi dell'azione scenica. Il secondo tipo di esercizio, invece, dedicato all'approfondimento di un personaggio vero e credibile, comporta, come risulta dalla citazione, la ricerca di un "certo modo di parlare", quindi di un certo testo da proferire, un controllo della distanza e un'esigenza di naturalezza. In 1789, a parte qualche personaggio esplicitamente definito come tale (anche se personaggio della Storia, più che dello spettacolo, come nel caso di Marat), si ritrovavano perlopiù *silhouette*, figure significanti e metonimiche. In 1793, invece, gli attori dell'ensemble si confrontano con personaggi definiti, con l'obiettivo di mostrarli in scena. È lo straniamento brechtiano che conferma, ancora una volta, l'idea di un'evoluzione del processo creativo direttamente proporzionale all'evoluzione di un apprendistato ideologico. Nella divaricazione tra la figura rappresentativa di una collettività che muove la Storia di 1789 e il personaggio mostrato dall'attore di 1793 ha sede la differenza tra due processi creativi diversi.

Ripercorriamo il nuovo metodo utilizzato:

- letture, ricerche iconografiche, materiali di partenza condivisi;
- esercizi sulla coralità e sulla ricerca del personaggio;
- improvvisazioni individuali sui personaggi del popolo;
- improvvisazioni in gruppi di dieci, dodici persone sui cori degli uomini e delle donne.

Il metodo della creazione collettiva si affina progressivamente maturando con l'esperienza attorica e con la consapevolezza politica: cori e racconto rapsodico saranno le forme definite per veicolare i contenuti dello spettacolo. Ogni scena, infatti, sarà introdotta da un narratore che esporrà al pubblico ciò che andrà ad osservare per poi vestirsi degli abiti del suo personaggio – professionalmente e socialmente connotato – ed entrare a far parte di una delle due entità corali.

(...) la forme se précise: les sectionnaire forment un chœur: pendant l'intégralité du spectacle, tous les acteurs sont présents et aucun ne peut se permettre d'être figurant; ou il fait partie du chœur ou il est messenger suivant les moments (...) Le chœur n'existe vraiment que lorsque les acteurs ont présente à l'esprit de l'histoire de leur personnages et qu'il s'établit des rapports justes entre eux.¹⁷²

Come in 1789 permane il meccanismo metateatrale epicizzante di entrata ed uscita dal personaggio, ma, in questo caso, la performance scenica si arricchisce di individualità parlanti e biograficamente connotate e di rapporti, dialoghi, conflitti. Si sta lentamente procedendo, in sintesi, verso l'acquisizione e la presentazione di espedienti drammaturgici "classici" e verso la presentazione di azioni concatenate che necessitano sempre più di materiali verbali strutturati *a priori*. Il Soleil conferma la tendenza alla creazione di un'autorialità collettiva che non solo si nutre di materiali-fonte ma è in grado di rielaborarli scenicamente in forme drammatizzanti. L'ensemble non rifiuta la

¹⁷² *Ibidem*

letteratura né le forme di testualità, ma l'isolamento, la solitudine dell'autore che trae le ispirazioni necessarie alla creazione della partitura drammaturgica solo dal dialogo con se stesso, senza sentire la necessità del confrontarsi con l'altro.

Prima di passare ad un'analisi drammaturgica di alcune scene chiave dello spettacolo, vanno fatte altre due precisazioni, riguardanti le luci e i costumi, ulteriori elementi espressivi caratterizzanti della scrittura della scena operata dall'ensemble e ulteriori conferme di un lavoro collettivo, questo, sì, ancora del tutto unanime, della compagnia nella realizzazione dello spettacolo. Si è già parlato della volontà dello scenografo e dell'allestitore di far vivere l'architettura della nuova sede del Soleil e, in quest'ottica, anche le luci contribuiscono a «faire jouer ses murs». Per la prima volta, però, Moscoso e François fanno un vero e proprio studio tecnico sull'illuminazione con il fine di ricreare la luce del giorno proveniente dalle vetrate della chiesa dove si riuniscono i sanculotti. In alcune delle caratterizzazioni spaziali dello spettacolo interviene un accenno di realismo: le gallerie, i tavoli, la luce sono tutti elementi che la compagnia desume dall'iconografia studiata e che servono per accentuare una distanza dallo spettatore che, invece, in 1789, era, simultaneamente, soggetto e ornamento dello spazio vissuto nell'*hic et nunc* della festa.

L'éclairage doit mettre en valeur le projet de mise en scène, il doit renforcer le dépouillement de tout ce qui se passe dans la section, il doit cerner les scènes et coller au récit; il permet d'accentuer le temps qui passe, le “temps des événements”; il conditionne le jeu des comédiens pour qui c'est une discipline nouvelle de voir distinctement le public: ils ne peuvent se permettre aucun relâchement.¹⁷³

«Aucun réalchement»: tutto lo spettacolo, nel suo essere somma di linguaggi molteplici e coerenti, deve risultare compatto agli occhi dello spettatore. Lo stesso discorso vale per il concepimento dei costumi. «Notre travail consiste, tout simplement, à traduire en “langage de costume”, celui des comédiens»¹⁷⁴. Come nel caso della creazione dei personaggi – uomini e donne biograficamente connotati, con un passato e un presente, tracciati dall'attore durante il lavoro di improvvisazione –, così il costume deve contribuire, attraverso un lavoro sul dettaglio e un'approfondita ricerca iconografica, non tanto alla ricostruzione storica del periodo, quanto alla ricostruzione scenica di un'atmosfera, l'«atmosphère de la section»¹⁷⁵.

La direzione del movimento di crescita progressiva, compiuta dall'ensemble tutto, vede un approfondimento induttivo dei singoli linguaggi rappresentativi: dalla figura-tipo, membro di una comunità generica di 1789, al personaggio biograficamente connotato membro di una comunità specifica; dalla luce soffusa e immersiva che non privilegia nessun punto di vista o figura, ad un'illuminazione realistica; dall'utilizzo dei vestiti degli attori, riadattati per la rappresentazione di una compagnia di saltimbanchi, alla ricerca iconografica e alla ricostruzione dei dettagli degli abiti del tempo.

Prima di entrare nella sala lo spettatore è stato dotato di un programma che riporta una cronologia degli avvenimenti che hanno segnato la Francia dal 1789 al 1793. In questo

¹⁷³ Testo e Dossier di 1793, in “L'avant-scène Théâtre”, n°526-527, cit., p. 15.

¹⁷⁴ Ivi, p. 16.

¹⁷⁵ *Ibidem*

modo, vengono forniti al pubblico tutti gli strumenti – in questo caso esplicitamente presentati come materiali testuali – utili alla comprensione della rappresentazione in un'oscillazione costante tra la ricostruzione storiografica e la sua ripresentazione in sede spettacolare. Con l'obiettivo di mettere in scena la memoria collettiva, l'ensemble, crea tutte le condizioni affinché la fruizione dello spettacolo sia consapevole e affinché lo spettatore del presente, che agirà per modificare un futuro condiviso, conosca le dialettiche del passato.

1793 si apre con una parata, ponte metaforico che collega le due tappe della teatrosopia della Rivoluzione. Gli spettatori vengono condotti attraverso le navate della Cartoucherie, un attore/Meneur presenta i protagonisti della Rivoluzione francese che, nominati, recitano delle brevi scenette sintetizzando il loro carattere.

La parata termina: «Le 21 juillet 1792, la France entière demande la déchéance du roi, et, en particulier, a Paris, l'Assemblée du quartier des Halles, la section de Mauconseil, rédige une pétition. Si vous voulez la connaître, suivez-nous, entrez!», annuncia l'attore/Meneur. Gli spettatori, a questo punto, sono liberi di poter rimanere sulla balconata o di scendere tra i tavoli dove si svolgerà l'azione.

Tra le undici sequenze¹⁷⁶ in cui si struttura 1793 alcune sono particolarmente significative e rispecchiano il lavoro creativo svolto dall'ensemble descritto nelle pagine precedenti. Nella sequenza dal titolo *Récit du Fédéré* lo spettatore assiste al dialogo tra il Citoyen Greffier e Agricol Chapette (fédéré marseillais). Un narratore contestualizza la scena e subito veste i panni del fédéré. Il Citoyen Griffier entra in scena chiedendo a Chapette di narrare l'assalto dei Marsigliesi alla città di Parigi – qui, la citazione de *La Marseillaise* di Renoir è esplicita –, «pour électriser ceux qui partent aux armées». Agricol Chapette non sa scrivere e questa condizione ha una duplice funzione: fornisce un'informazione sul personaggio che rimanda ad una determinata condizione sociale e dà la possibilità agli attori di prodigarsi in un doppio racconto che duplica il punto di vista. Mentre Greffier scrive, infatti, il Fédéré racconta, finché il primo non inizia a leggere quanto sta scrivendo. I due racconti si differenziano: il primo, modesto, onesto, quasi ingenuo, il secondo lirico, esaltato, eccessivo. Le voci si sovrappongono fino a quando la seconda voce non sovrasta la prima prevalendo sulla figura del cittadino onesto (e analfabeta) con una retorica banalizzante. È evidente che, a monte di questa scena, ci sono una mediazione registica molto forte e una spiccata consapevolezza drammaturgica che consente di elaborare materiali testuali con il fine di restituirli scenicamente in maniera efficace. Inoltre, nella giustapposizione/sovrapposizione dei due racconti c'è un aspetto ancora più originale che è bene sottolineare. I due personaggi mettono in scena una forma di conflitto attraverso due narrazioni che, per quanto liriche, hanno la struttura della parabola – parlano alla prima persona plurale, descrivono il concatenarsi dell'azione, riflettono sugli esiti della marcia su Parigi – ma, recita la didascalia, «A partir de là, leurs récit vont s'enchevêtrer jusqu'à ce que celui du Greffier couvre totalement les paroles du Fédéré». Il conflitto, dunque, è dato tanto dal materiale testuale in sé, quanto dalla sua presentazione scenica. Sembra che il Soleil si avvicini progressivamente, attraverso

¹⁷⁶ La Pétition de Mauconseil; L'élection des commissaires; Le 10 août; Récit du fédéré; Le lavoir en été; Valmy; Le courtilles; Le lavoir en hiver; La pétition de Jacques Roux; Atelier des femmes dans l'église; Le banquet civique.

processi di creazione che rimangono collettivi e a base improvvisativa e che rinunciano a un testo drammatico preventivo, all'esigenza di una partitura testuale che permetta la presentazione di conflitti emancipati dalla loro radice drammatica astratta e radicati, invece, in una realtà che si fa quotidiana e che mostra, brechtianamente, l'uomo come processo e il pensiero come determinato dall'esistenza sociale. Lo spettatore che assiste alla sovrapposizione dei due testi percepisce l'esistenza di un materiale verbale – indispensabile per il montaggio dell'azione – ma, parallelamente al crescendo progressivo in cui si articola la scena, viene travolto dalla rappresentazione di un conflitto eminentemente sociale. La categoria drammatica viene, ancora una volta, espropriata dalla sua sede testuale, per essere attualizzata nella performatività della scrittura scenica con il fine di veicolare un contenuto sociale.

Un'altra sequenza chiave per la comprensione del metodo compositivo è la scena finale, *Le banquet civique*. Un *conteur* annuncia che il 23 agosto del 1973 la sezione organizza un banchetto per festeggiare la levata in massa dei volontari. Questi si presentano con nome e cognome e inizia un canto, l'*Hymne à la Raison*. Quindi, il Citoyen Greffier invita il coro a recitare alcuni articoli della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*. Di seguito, comincia il banchetto ed Henriette – il nome è lo stesso della protagonista de *Les deux orphelines* di Griffith – canta un omaggio a Marat. Dopo aver brindato in onore dell'eroe e di un giovane morto sulle rive della Durance, il Citoyen Lebreton annuncia: «Citoyens, nous allons vous jouer une petite saynète sur le maximum¹⁷⁷!». I cittadini salgono sui tavoli – che vengono ad assumere il ruolo di praticabili simili a quelli di 1789 – e recitano una breve farsa che viene interrotta dall'arrivo di Dumont che chiede ai membri della sezione di ritirare le truppe in partenza invitandoli ad avere fiducia nel potere rivoluzionario ufficiale (di Robespierre) e sedando i loro tentativi di rivolta. Alla fine della sequenza il Citoyen Boulanger prende il posto occupato da Dumont sulla tavola e invita i compagni alla ribellione, concludendo il suo discorso con una chiamata alle armi: «(...) Citoyens, sachez que si vous ne vous rendez pas aux vœux du peuple, nous sommes dix mille et nous sommes prêts à nous mettre en insurrection. Paix aux hommes de bonne volonté, guerre aux affameurs, guerre aux tyrans et la patrie respirera!». I due cori delle donne e degli uomini si allontanano dalle loro postazioni e vanno a circondare il Boulanger che diventa narratore e racconta le giornate del 5 e del 9 settembre del 1793, le rivolte dei sanculotti per il pane e la partenza di cinquemila uomini nei mesi successivi per le frontiere. Ogni attore si alza, pronuncia il nome del suo personaggio e dice, con una sentenza incolore, ciò che è diventato – chi è stato arrestato, chi ucciso, chi si è arruolato, chi è stato condannato a morte e ucciso (lo stesso Dumont). L'attore che aveva interpretato il Citoyen Greffier legge un testo tratto da *I conflitti delle facoltà* di Kant.

Si è scelto di descrivere le azioni, sempre portatrici di materiali verbali, che si susseguono in questa lunga sequenza conclusiva perché sono esemplificative di una serie di caratteri dell'intero spettacolo. Il primo, e più evidente, è la citazione esplicita di alcune fonti – dalla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, all'opera di Kant pubblicata nel 1789. Inoltre, si nota l'elaborazione di un linguaggio scenico che

¹⁷⁷ Legge approvata il 29 settembre 1793 che aveva lo scopo di regolarizzare l'aumento dei prezzi sui beni di prima necessità.

procede per giustapposizione di piani narrativi: gli attori entrano ed escono continuamente dai loro personaggi per descriverne le azioni o per descrivere azioni compiute da altri. Alla sovrapposizione dei piani narrativi si somma anche la sovrapposizione di piani linguistici: canzoni, farsa, dialoghi tra due personaggi, dialoghi a più voci, racconti di azioni e racconti di racconti. Infine, un ultimo elemento notevole della sequenza riguarda il coinvolgimento dello spettatore. A differenza di *1789*, come è stato già sottolineato, nel caso di questo spettacolo il coinvolgimento è mentale, passivo non attivo. Il passo citato dall'opera di Kant sintetizza ciò che è stata la Rivoluzione e il suo portato culturale: la fondazione di valori umani indispensabili per il vivere civile. Recita, infatti, l'epilogo: «Car cet événement est trop immense, trop mêlé aux intérêts de l'humanité et d'une trop grande influence sur toutes les parties du monde, pour que les peuples en d'autres circonstances ne s'en souviennent pas et ne soient pas amenés à en recommencer l'expérience»¹⁷⁸.

Il pubblico presente non viene coinvolto in una festa rivoluzionaria, la rivoluzione *era già finita* nel 1789 (come nel 1968), ma viene invitato ad una riflessione: cosa ne è stato della rivoluzione che ha modificato la nostra cultura in maniera irreversibile e quale slancio può dare il suo ricordo al presente? Lo spettacolo successivo del Soleil vuole rispondere a questo interrogativo.

Nel Texte Programme de *L'Âge d'or, première ébauche* (1975)¹⁷⁹ si legge:

Nous voulons montrer la farce de notre monde, créer une fête sereine et violente en réinventant les principes de théâtres populaires traditionnels. (...) Nous voulons réinventer des règles du jeu qui dévoilent la réalité quotidienne en la montrant non pas familière et immuable, mais étonnante et transformable. (...) Nous désirons un théâtre en prise directe sur la réalité sociale, qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons. Nous voulons raconter notre Histoire pour la faire avancer – si tel peut être le rôle du théâtre.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Tutte le citazioni dallo spettacolo sono tratte dal testo di *1793* pubblicato su "L'avant-scène Théâtre", n. 526-527 cit., pp. 19-32.

¹⁷⁹ Mise en scène: Ariane Mnouchkine Assistante à la mise en scène: Sophie Lemasson; Régie: Emmanuel de Bary; Masques: Erhard Stiefel Assisté de: Valérie Tisné; Costumes: Françoise Tournafond, Jean-Claude Barriera, Nathalie Ferreira; Réalisation de l'espace scénographique: Guy-Claude François (directeur technique), Jean-Noël Cordier (éclairagiste), Antonio Ferreira (gros œuvre), Baudouin Bauchau (machiniste); Accueil: Georges Bonnaud, Françoise Lemoine; Affiches: Catherine Legrand; Photos: Martine Franck, Jean-Claude Bourbault; Administration: Françoise Descotils, Jean-Claude Penchenat; Collectivités: Gérard Hardy, Odile Cointepas; Les comédiens et leurs personnages: Lucia Bensasson: Salouha, Mlle Lanzberg; Jean-Claude Bourbault: Démosthène, Le gros professeur Amadéus; Philippe Caubère: Abdallah, Lejeune, M. Roustan; Anne Demeyer: Mimi la minette; Joséphine Dérenne: Viviane Volpina, M'Boro, Léopoldine Pigne; Myrrha Donzenac: Béatrice; Nicole Félix: Irène; Mario Gonzales: Le Pantalon de Naples, Marcel Pantalon, Ramon Granada, Un jeune homme; Philippe Hottier: La Ficelle, M Gueulette, Un jeune homme, Docteur Guillaume, Le médecin du prince, Le professeur; Françoise Jamet: La vieille: Bernarda; Maxime Lombard: Antoine Raspi, maire de Naples Clémence Massart: Sylvette, L'amoureuse de la plage, Mme Mondial, Mme Le Goff; Jean-Claude Penchenat: Le prince de Naples, Olivier, Aimé Lheureux, Lion Borsch; Alain Salomon: M. Dussouille, Le clown Tintin; Nicolas Serreau: Mahmoud Ali; Jonathan Sutton: L'Arlequin de Naples, Max, L'amoureux de la plage, M. Crevure, Richard; Dominique Valentin: Lou la Grosse; Julie Vilmont: Mme Langrenier
<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/l-age-d-or-1975,167/distribution-de-l-age-d-or?lang=fr>>

¹⁸⁰ Théâtre du Soleil, *Écrire une comédie de notre temps*, in *L'Âge d'or, première ébauche* (Texte Programme), Paris, Théâtre Ouvert Stock, 1975, pp. 13-14.

L'obiettivo della compagnia è esplicito: applicare la prospettiva storiografica utilizzata per mostrare la Rivoluzione francese alla contemporaneità con il fine più radicale e diretto di modificare la realtà sociale stessa attraverso il teatro. Con *L'Âge d'or* l'ensemble mette in scena la farsa del mondo filtrandola attraverso i personaggi della Commedia dell'arte calati in situazioni desunte dal reale in cui i personaggi stessi assumano determinate funzioni. Così, l'ensemble persegue l'obiettivo, poco più di vent'anni prima perseguito da Brecht che, nel 1955, già direttore e regista del Berliner Ensemble, si domandava quale ruolo potesse avere il teatro nella contemporaneità sociale e concludeva: «(...) il mondo d'oggi può essere descritto dagli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato. (...) Non vi stupirete nell'udirmi affermare che il problema se sia possibile una descrizione del mondo, è un problema di ordine sociale»¹⁸¹.

Tra il 1972 di *1793* e il 1975 de *L'Âge d'or* il Théâtre du Soleil ha dovuto affrontare una serie di problemi economici. L'Associazione degli Amis du Théâtre du Soleil, nata nel 1969, è dovuta intervenire per aiutare la compagnia, «Pendant cinq ans ils vont soutenir le Soleil au moyen de prêts, de souscriptions, de manifestations diverses»¹⁸². Al Ministère des Affaires Culturelles si sono succedute due amministrazioni con atteggiamenti estremamente diversi nei confronti della compagnia e del sistema dello spettacolo in generale:

- tra il 1970 e il 1973, con Jacques Duhamel, il Soleil è passato da un finanziamento di 350000 Franchi ad uno di 450000, ma, nel 1973, occorreranno 120000 Franchi in più per assicurare il sostentamento di tutti i componenti dell'ensemble;
- nel 1974, Maurice Duron ha aperto il suo mandato con la seguente dichiarazione pubblica: «Qu'on ne compte pas sur moi pour subventionner en priorité les expressions dites artistiques qui n'ont d'autre but que de détruire les assises et les institutions de notre société». Lo stesso Ministro, in un'altra occasione, ha rincarato la dose: «Ceux qui viennent à la porte de ce ministère avec une sèbile dans un main et un cocktail molotov dans l'autre devront choisir»¹⁸³. Come reazione, il 13 maggio del 1974 Il Théâtre du Soleil, il Théâtre de l'Aquarium, il Théâtre dell'Esperance (Vincet-Jourdeuil), l'Ensemble Théâtral de Genevillières (Bernard Sobel) scenderanno in piazza per una manifestazione teatrale contro la nuova amministrazione e i suoi proclami;
- nel 1975 il Ministero finanzia, con un milione di Franchi le nuove creazioni del Soleil e, con 900000 Franchi distribuiti su tre anni, ripaga i debiti maturati dall'ensemble.

Gli entusiasmi del 1968 sono finiti, le compagnie come il Soleil o l'Aquarium, dalla seconda metà degli anni Settanta, elaborano nuove strategie creative ma anche economiche e organizzative, intraprendono percorsi più consapevoli e trovano un equilibrio nel sistema sociale e politico che li circonda e che si sta progressivamente stabilizzando dopo la rivolta sociale pur dovendo affrontare, in questo periodo, le

¹⁸¹ B. Brecht, *Il mondo d'oggi e il teatro*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 20.

¹⁸² R. Monod, J.-C. Penchenat, *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, cit., p. 218.

¹⁸³ Ivi, p. 221.

conseguenze della fine del boom economico.

Da queste molteplici spinte, nasce il desiderio di parlare della contemporaneità in maniera più diretta, non più mediata dagli avvenimenti del passato. In un'intervista del 1971 Ariane Mnouchkine, alla domanda, «Aimerez-vous arriver à traiter un sujet d'actualité?», aveva risposto, «Certainement, mais c'est presque insupportable au théâtre. Au cinéma peut-être... mais le théâtre implique des distances – je ne crois pas beaucoup à son aptitude à refléter les problèmes de l'actualité»¹⁸⁴. Nell'arco dei tre anni che separano i due spettacoli oggetto di questo paragrafo qualcosa è cambiato: si è sviluppata una maggiore consapevolezza, teatrale e politica, l'esperienza della creazione collettiva delle produzioni precedenti ha favorito un'evoluzione dei linguaggi e un approfondimento delle tecniche e ha stimolato ricerche nuove, più approfondite, forse meno ingenua, sicuramente con ricadute più profonde sul reale.

L'Âge d'or, diversamente dagli spettacoli precedenti, è il frutto di una riflessione ponderata sulla specificità del teatro a partire da un'analisi delle tecniche, da un lato, e delle teorie di grandi maestri del Novecento dall'altro. L'ensemble è mosso, nella creazione di questa *Prèmière Ebauche*, da due spinte: la ricerca di una giusta prospettiva per inquadrare il presente che favorisca la comprensione delle cause e degli effetti delle lotte che sconvolgono l'attualità, delle contraddizioni all'interno della società, delle divisioni della classe operaia, della definizione dei rapporti con il potere; e la ricerca dei linguaggi teatrali più adeguati per trasporre teatralmente la prospettiva individuata. Rispetto alla prima spinta, ricordano i Bablet,

pour la Révolution (...) la distance historique faciliterait les choses. Aujourd'hui, pas de distance, un rapport pratiquement immédiat. Mais cet immédiat est fallacieux. Pour proche qu'elle soit, la réalité ne nous parvient ni dans sa globalité, ni dans son exemplarité, ni dans ses mécanisme. (...) Le concret reste noyé dans l'abstrait. Par les moyens du théâtre il faut l'en faire émerger. Et les comédiens qui vont s'efforcer d'y parvenir ont un grave handicap: ils ne connaissent pas la classe ouvrière.¹⁸⁵

Le fonti scelte per approfondire l'indagine sul tema dato, sono molteplici, ma i componenti dell'ensemble rifiutano di dotarsi di una bibliografia specifica. La ricerca, quindi, muove da ricordi attinti dal proprio vissuto personale e dalle pratiche spettacolari che si ritengono più adeguate. Guardando al teatro del XX secolo il Soleil realizza che nessun autore drammatico è stato in grado di portare in scena la realtà sociale nel suo funzionamento globale e quotidiano «Théâtre à thèse, simplisme, schématisation, règne de l'anecdote»¹⁸⁶. Si rifiutano anche le forme del teatro psicologico e del teatro letterario, alla ricerca, invece, di un teatro vivente. «Réalité, théâtrale, politique: la conjonction de ces trois termes est la condition de la réussite, mais sans la 'forme elle demeure impossible»¹⁸⁷. Anche nel rifiuto di un testo preventivo si può rintracciare un'attenzione costante nei confronti della testualità. Per rifiutare è indispensabile conoscere e operare scelte e l'ensemble dimostra di averlo fatto e di aver acquisito una serie di strumenti di analisi che permettono ai suoi componenti di

¹⁸⁴ B. Bost, "L'Echo de la liberté", Lyon, 20-11-1971.

¹⁸⁵ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 76.

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 77.

ricercare una formula che al testuale affianchi il teatrale e il reale, alla ricerca di una strategia che deborderà, sul finire degli anni Settanta, verso nuove forme di testualità, ammettendo la presenza di un'autrice interna al gruppo che sappia recepire le spinte dell'ensemble e restituirle in forme drammaturgiche sempre suscettibili di modifiche *in fieri*, durante il processo creativo condiviso.

Gli attori del Soleil dichiarano di non ritrovare in nessun testo drammatico preventivo la giusta sintesi di quanto vogliono portare in scena, ma, durante i mesi delle prove dello spettacolo, si avvicinano ad altri tipi di testualità: i testi teorici prodotti da grandi maestri del teatro del Novecento e alcuni testi drammatici classici. Gli attori leggono le opere di Craig, di Mejerchol'd, di Copeau, di Dullin; lavorano sulla tragedia antica, su testi di Molière e Marivaux, sul *Re Lear* di Shakespeare, ma nessuna delle drammaturgie scelte confluirà direttamente nello spettacolo. L'ensemble improvvisa sulla forma del teatro cinese che «permet de dégager l'attitude physique, le rythme musical d'un personnage, des types d'entrées, elle privilégie la création-évoque de l'espace et des objets par l'acteur avec un minimum d'accessoires. Utilité évidente donc, mais limitée»¹⁸⁸ e approda, infine, a quella che sarà la matrice di ispirazione principale dello spettacolo: quella stessa Commedia dell'arte che viene riconosciuta da tutti i maestri come una fonte di ispirazione chiave per qualsiasi rinnovamento teatrale. Alla ricerca della specificità teatrale e delle modalità più idonee per fare della forma del teatro scelta un filtro per leggere il reale e poterlo, potenzialmente, modificare, gli attori-creatori del Soleil ritrovano nelle figure dei Comici un modello al quale ispirarsi. «Ils savent mimer, danser, chanter, jouer bien sûr. Parfaits acrobates; ils sont tout simplement d'admirables acteurs, parce qu'ils savent "agir" face à un public, sur un public, de connivence avec un public, et tout cela dans un cadre qui entremêle la règle conventionnelle et la liberté»¹⁸⁹. Tra tradizione e innovazione, gli attori del Soleil ritrovano nel modello dei Comici le potenzialità di azione scenica e relazione con il pubblico ricercate, ma l'approfondimento della forma tradizionale non basta, serve ancora una mediazione, un filtro che aiuti ad adattare la funzione dei tipi fissi dei comici alla realtà contemporanea.

La Mnouchkine legge agli attori degli estratti degli *Appels* di Copeau, testo pubblicato in Francia nel 1974:

Dès 1915, l'animateur du Vieux-Colombier envisage la création d'une *Nouvelle Comédie improvisée* qui, à l'aide de personnages modernes, traiterait de sujets modernes et, de fait, le 21 janvier 1916 André Gide note dans son *Journal* qu'il a discuté avec Copeau la possibilité de créer une troupe d'acteurs capables d'improviser sur un scénario, de "raviver" la commedia dell'arte, à la manière italienne mais avec des types nouveaux: *le bourgeois, le marchand de vins, la suffragette, remplaceraient Arlequin, Pierrot et Colombine*. Chacun de ces types aurait son costume, son parler, son allure, sa psychologie. Et chacun des acteurs n'incarnerait qu'un type, s'y tiendrait et ne s'en départirait point, mais l'enrichirait et l'amplifierait sans cesse".¹⁹⁰

Improvvisare su un canovaccio, un materiale verbale desunto dall'analisi dei

¹⁸⁸ Ivi, p. 78.

¹⁸⁹ Ivi, p. 79.

¹⁹⁰ *Ibidem*

documenti-fonte, e rivivificare i tipi fissi della Commedia dell'arte accordandoli al gusto moderno, tramite una serie di espedienti scenici e immancabilmente verbali – un costume, un portamento, ma anche un modo di parlare e una psicologia – sembrano agli attori e alla regista del Soleil gli strumenti più adeguati per proseguire nel loro *apprentissage* e, allo stesso tempo, fare un balzo in avanti: mettere in scena la contemporaneità, realizzare una *nouvelle comédie improvisée*. I suggerimenti del maestro francese vengono assunti ed attualizzati dall'ensemble nel tentativo di dare corpo e sostanza al progetto di un altro dei suoi maestri: Brecht che, nel 1955, già direttore e regista del Berliner Ensemble, si domandava quale ruolo potesse avere il teatro nella società contemporanea. Al fine di realizzare il progetto esposto tanto da Copeu, quanto da Brecht, gli attori del Soleil fanno affidamento su tecniche ormai assestate: l'improvvisazione e il ricorso alla maschera che acquisisce, con *L'Âge d'or*, un valore centrale e nuovo.

L'oggetto-maschera, che la compagnia aveva iniziato ad utilizzare durante le sessioni di improvvisazione già a partire dal 1967 (dall'ingresso di Erhard Stiefel in compagnia), impone una certa logica al lavoro, una disciplina di base essenziale per l'attore che, percependo il suo corpo come trasfigurato, si vede costretto a incentivare le sue strategie immaginative per inventare nuovi linguaggi comunicativi. Inoltre, sottolinea ancora la Mnouchkine, la maschera è uno strumento attraverso cui l'interprete può formalizzare la verità, stilizzarla, obbedendo al viso nuovo, o neutro, che si indossa¹⁹¹.

Improvvisare sui tipi fissi della Commedia dell'arte per creare nuovi tipi fissi che rispecchino l'attualità richiede tempi estremamente lunghi e l'elaborazione di prassi che sommino l'improvvisazione stessa a un'analisi del proprio vissuto personale, il tutto sintetizzato ed elaborato nelle sessioni di gruppo – condotte, per questo spettacolo, da attori-leader, Hottier, Caubère, Sutton e Gonzalès – e un lavoro multiplo mediato dalla Mnouchkine che, come sempre, «observe, (...) suggère, (...) ramasse, (...) voit des développements possibles, des dépassements»¹⁹².

È interessante, a questo punto, sintetizzare le tappe del percorso di avvicinamento al personaggio di una delle attrici, Lucia Bensasson ricostruito in *L'Âge d'or, première ébauche* di Denis Bablet et Jean Jacquot. Il percorso viene scandito di seguito in quattro passaggi:

1. l'attrice si era già confrontata con il personaggio della servetta della Commedia dell'arte in più occasioni;
2. sceglie la maschera di Pulcinella come personaggio-tipo da attualizzare;
3. la maschera sembra ingabbiare la creazione più che farla evolvere;
4. l'attrice torna sul suo vissuto, sulle sue origini, e ritrova nella gestualità festiva delle donne tunisine ispirazioni e conferme: «Je tenais le bon masque: une complicité avec le public, une attitude exemplaire et symbolique, la possibilité de faire apparaître les contradictions du quotidien. Il restait à

¹⁹¹ «(...) petit à petit, je me suis rendue compte qu'il y avait, malgré tout mon désir, une contradiction entre le masque et le contemporain. Comme si le théâtre vraiment contemporain avait besoin d'une intériorisation plus enfouie, d'une forme plus diaphane. (...) C'est un outil magistral. Qui oblige d'emblée les acteurs à mettre la vérité en forme. A obéir, à céder à ce quelqu'un d'autre, celui dont, portant le visage, ils accueillent dans la glaise, modèle le corps des acteurs», F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., pp.137-138.

¹⁹² D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 81.

trouver les limites de ses propres contradictions. Ce ne fut pas le plus facile»¹⁹³.

Jean-Claude Penchenat, invece, lavora su diversi personaggi: Pantalone, il principe, protagonista del Prologo dello spettacolo, l'architetto Olivier e il contremaître Aimé Lhereux.

Dans son cas, je suis parti d'un gag. Je ne savais pas quoi faire. Je voyais une improvisation qui était en train de se faire. Je me suis dit: "Bon! Je vais faire un contremaître". J'ai vu une salopette qui traînait par terre. Je me suis amusé avec, j'ai mis un faux ventre et j'ai pensé: c'est un bon homme à la voix un peu éraillée qui va marcher en traînant les pieds. Brusquement, en rigolant, en partant d'une idée de gag, en me disant: "Ca ne sera jamais quelque chose d'intéressant", j'ai abouti à un personnage qui est un peu le résumé de tous les chauffeurs de taxi que j'ai connus, de petits commerçants, etc. La clientèle de Poujade... Ce personnage peut être, à différents niveaux de l'échelle sociale, l'image de cette pensée poujadiste. Il est contremaître, petit commerçant, c'est aussi un maire centriste, il peut même être député. Il est un peu, beaucoup, raciste.¹⁹⁴

L'attore, con l'obiettivo di creare una gag propedeutica all'improvvisazione, incontra degli oggetti, li usa, ne scopre le potenzialità sceniche ed elabora un personaggio, sintesi di tante figure della quotidianità contemporanea. Come nel caso della Bensasson, Penchenat parte dal teatro lo contamina del proprio vissuto e arriva alla formula adeguata.

L'Âge d'or, come si è già più volte sottolineato, è uno spettacolo di cesura il cui lavoro preparatorio ricorda quello di *Les Clowns* ma si arricchisce di una diversa consapevolezza esperienziale del fare teatrale. Nella testimonianza di Philippe Caubère che interpreterà Arlecchino-Abdallah, la caratterizzazione del procedimento della creazione collettiva alla base de *L'Âge d'or* si popola di ulteriori elementi:

La "création collective" n'est pas un procédé miracle qui annule toutes les difficultés; au contraire elle les rassemble en permanence, chaque fois qu'un acteur entre; et chaque fois tout doit être révisé et réinventé. Lorsque je commence à improviser, je sais que tout viendra de moi et de ceux avec qui je vais jouer... ou que rien ne viendra.¹⁹⁵

Alla ricerca della specificità del teatro e di quella del suo personaggio, l'attore si sente investito di una molteplice responsabilità: sa che la ricerca dovrà partire dall'interno, che la responsabilità dell'artista verrà messa alla prova, e che alla ricerca interiore di una modalità di espressione dovrà seguire, poi, una forma esteriorizzata, precisa, adeguata che possa incontrare le forme elaborate dai compagni. La creazione collettiva, in questo caso, non risolve ma complica il procedimento perché l'investimento è doppio: sull'attore nella sua individualità creativa e sul gruppo, destinatario e fonte del lavoro dei singoli.

¹⁹³ Ivi, p. 81.

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ Ivi, p. 82. I corsivi sono della scrivente.

Le travail d'Ariane, mis à part le projet général du spectacle et les choix du style, commence à cet instant. Soit je ne proposerai rien et elle ne pourra pas inventer, soit je proposerai l'image d'un personnage. Si c'est une image de quelques secondes, elle fixera mon attention, elle me fera entrevoir ce vers quoi je dois pouvoir aller, quels moyens je dois privilégier et quelles impasses je dois éviter. Et ainsi de suite, d'image en image. Si, plus qu'une image furtive, je dessine d'emblée un personnage reconnaissable avec une démarche physique, une voix, des passions et même une tradition (par exemple: dans la commedia dell'arte), alors elle orientera son travail sur deux voies contradictoires et complémentaires: *en arrière* et *en avant*. En arrière parce qu'elle cherchera à retrouver du personnage l'essentiel; elle m'incitera à en abandonner ce qu'elle appelle "les parasites": gestes gratuits, rythmes imprécis, folklore, psychologie.¹⁹⁶

La mediazione della Mnouchkine è, come sempre, molto forte, e l'oggetto di partenza del lavoro è ancora di matrice attoriale. A seconda delle scelte compiute da Caubère – presentare un personaggio appena accennato o più compiuto – la Mnouchkine smusserà e orienterà il lavoro – mostrerà direzioni evolutive possibili per la prima tipologia di figura, ripulirà il personaggio compiuto del superfluo, riportandolo alla sua essenza significante e facendone il punto di partenza per una seconda fase del lavoro attoriale.

Peu à peu, je me débarrasserai de tout attirail inutile, c'est-à-dire non signifiant; de tout ce qui ne se rapporterait pas immédiatement à une passion essentielle du personnage ou à un rapport social précis, bref de tout ce qui m'éloignerait du théâtre. Ainsi, pourrai-je concentrer mon invention et mon art sur deux ou trois terrains choisis et déterminants pour donner à ce personnage toutes les chances de s'épanouir et de trouver sa plus grande dimension possible. Mais Ariane travaillera aussi en avant; elle ne cessera de me "parler" de ce personnage, de ce qu'elle entrevoit déjà de lui, ses fonctions possibles dans la société, son rattachement à telle ou telle famille de la commedia, ses rapports possibles avec les autres personnages, le nom qu'il pourrait porter.

«En arrière et en avant», la regista non cancella dalla memoria dell'attore il personaggio compiuto ma spinge l'interprete a trasformarlo, a renderlo attuale, facendogli, però, conservare un ricordo delle caratteristiche di partenza: le relazioni, le forme tradizionali alle quali si ispira, le ipotetiche situazioni in cui potrebbe trovarsi ad agire. «Après plusieurs étapes dans cet *échange entre mon jeu et son regard critique*, un rapport s'établira entre l'image que, moi, je me fais du personnage et celle qu'elle avait entrevue. Mais le chemin sera long et souvent il n'aboutira pas»¹⁹⁷.

È interessante sottolineare come per *L'Âge d'or* siano state diffuse molte più dichiarazioni, rispetto agli spettacoli precedenti, in cui gli attori esplicitano le loro prassi e le loro poetiche. Tale constatazione va ricondotta all'essenza stessa dello spettacolo. Un cammino di riflessione e di elaborazione è parte integrante di questa nuova fase della creazione collettiva che potremmo definire auto-riflessiva: l'attore, membro dell'ensemble, intraprende il suo percorso di ricerca investendo diversi piani della propria esistenza, del proprio fare teatrale, e, simultaneamente, lavorando con il gruppo e con la regista, approfondisce collettivamente le forme del teatro del passato.

¹⁹⁶ *Ibidem*

¹⁹⁷ P. Caubère, *A nous la liberté*, in Théâtre du Soleil, in *L'Âge d'or, première ébauche* (Texte Programme), cit., pp. 40-42. I corsivi sono della scrivente.

In sintesi, questo spettacolo ha un valore relativo e certamente parziale, se svincolato da un'analisi del procedimento che lo ha generato.

Gli attori improvvisano sui tipi fissi della Commedia dell'arte e li contaminano con il proprio vissuto mentre la Mnouchkine guida, smussa, orienta. Manca evidentemente all'appello la terza variabile costante della creazione collettiva: il rapporto con il pubblico. Se privata del terzo passaggio, la modalità produttiva si riduce a procedimento alienante e fine a sé stesso e, per ovviare al problema, la compagnia decide di uscire dalla Cartoucherie e di incontrare direttamente la realtà che si sta cercando di teatralizzare, per

(...) tester auprès de populations de villages, où le Théâtre du Soleil est absolument inconnu, la valeur et l'efficacité de ce que l'on est en train de faire: les personnages, le jeu masqué, la théâtralisation de la réalité... De confronter le travail effectué avec la vie réelle, de mieux connaître le concret de la vie quotidienne, qui opprime qui, mieux sentir les joies et les souffrances... Aller encore plus loin: ne pas se contenter d'observer les réactions des spectateurs, susciter les propositions constructives du public, le rendre créateur pour que la création du Théâtre du Soleil sorte aussi plus riche encore de cette confrontation.¹⁹⁸

Come nel caso di *Le Clowns*, l'ensemble incontra il non-public¹⁹⁹, assumendolo come destinatario privilegiato del lavoro che si sta compiendo, improvvisando per e con lui e testando l'efficacia dei gesti, dei movimenti, delle partiture elaborate nel chiuso della Cartoucherie. Di ritorno a Parigi, operai (delle fabbriche Kodak e Thomson), professori e studenti dei licei, immigrati diventeranno i diversi pubblici della presentazione della prima fase sperimentale della *Première ébauche*.

Tutte queste esperienze nutrono il processo che giunge, quindi, alla sua elaborazione finale: la mise en place, il montaggio di un prodotto che, per quanto parziale, andrà verificato con il pubblico della Cartoucherie, mentre «les comédiens ne cessent d'inventer, Ariane Mnouchkine observe, suggère, centralise, directement assistée par Sophie Lemasson qui, sans perdre confiance, remarque, note, retrouve, aide à rééquilibrer le spectacle»²⁰⁰. Se non formalizzato in un prodotto finito, il procedimento della creazione collettiva può apparire come potenzialmente inesauribile, ma, vista la difficoltà del processo e, soprattutto, la sua finalità – approfondire le tecniche del teatro e, simultaneamente, radicarsi nel passato per modificare il futuro attraverso la presentazione del presente – *L'Âge d'or* viene presentato alla Cartoucherie il 4 marzo del 1975. Gli episodi scelti per strutturare la versione pubblica del lavoro portano in scena diverse tematiche: i rapporti tra padroni e operai; il potere dei burocrati; la piccola borghesia e la sua alienazione; i lavoratori immigrati; la lotta delle donne; l'aborto; la contraccezione; gli scandali immobiliari. La struttura dello spettacolo prevede la giustapposizione di quadri diversi, ognuno dei quali, servendosi di un

¹⁹⁸ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 82.

¹⁹⁹ «*L'Âge d'or* est un spectacle où nous avons terriblement besoin du spectateur. L'acteur indique un geste (le mineur aplati sur le sol par exemple) et ce sont les spectateurs qui, imaginaiement, construisent Fos-sur-mer, ce sont eux qui construisent la tour, le chantier, le vent, et si leur imagination ne travaillait pas, à la limite nous ne pourrions plus jouer». In O. Aslan, *Le masque, du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société, 1985, pp. 232.

²⁰⁰ D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit., p. 84.

personaggio della Commedia dell'arte attualizzato, affronta una delle tematiche scelte. Ogni sequenza, inoltre, viene introdotta da un *conteur/conteuse* che, come per le creazioni collettive precedenti e ancora rifacendosi alla figura del rapsodo di chiara ispirazione brechtiana, contestualizza per lo spettatore ciò che andrà a vedere. Bernard Dort rileva come tutti gli elementi dello spettacolo siano finalizzati alla presentazione di un tempo-cerniera tra passato e presente e, simultaneamente, alla messa in evidenza del linguaggio teatrale e della realtà che rappresenta. In pratica, ci dice Dort, il Soleil mette in scena il processo:

L'alternance du récit et de l'action fonde tout. Les comédiens presque tous (...) miment l'environnement (ou plutôt le désignent – absent), nous livrent avec précision et intensité les comportements de leurs personnages, mais ils ne se laissent pas prendre au piège de ceux-ci. (...) Leur jeu est donc comme à cheval sur deux époques, ou, plutôt, sur deux modes d'expression: le schématisme théâtral, le grossissement, l'extériorisation qui viennent de la tradition populaire (...), et la minutie, l'intériorisation, le "senti" de notre théâtre occidental.²⁰¹

L'alternanza delle azioni e del racconto delle stesse, gli attori che disegnano l'ambiente e presentano al pubblico i loro personaggi senza lasciarsi sopraffare dal meccanismo interpretativo ma conservando una distanza rispetto a quanto mostrato, ci dice esplicitamente il critico francese, sono tutti espedienti che rivelano la loro funzione: in un ambito che potremmo definire di *rimandi teatrali*, essi mostrano le fonti alle quali si ispirano – una compagnia del presente riesce a realizzare il sogno di Copeau e crea, sul modello dei tipi della Commedia dell'arte, una nuova genealogia di figure rappresentative di una stilizzazione estrema del reale –; in un ambito, invece, di *rimandi contestuali*, gli stessi espedienti servono agli attori dell'ensemble per parlare del loro presente, della realtà fuori dal teatro e per, auspicabilmente, riuscire a modificarla.

Lo spazio concepito per questo spettacolo da Moscoso e François non ha nessuna connotazione specifica, è trasformabile e multifunzionale, vuoto o riempito con pochi elementi significanti a seconda delle sequenze, e, come nel caso di *1793*, ma diversamente da quanto avviene per *1789*, nasce prima del lavoro attorico.

Une fois entrés dans le second hangar de la Cartoucherie, acteurs et spectateurs se partagent le même espace, unifié par son revêtement de tapis brosse. Mais ce partage ne se fait pas à égalité. Les spectateurs s'assoient sur les ponts du premier cratère; les acteurs se réservent la fond de ce cratère. (...) On retrouve, alors, grosso modo, (...) une disposition comparable à celle de l'amphithéâtre. (...) Ce sont donc les acteurs qui vont, par la parole et par les gestes qualifier et meubler l'espace de jeu.²⁰²

Lo spazio è semi-tradizionale. L'attore non chiede più allo spettatore né una partecipazione diretta e fisica, né indiretta e mentale, ma ne fa il giudice silenzioso di un procedimento in atto.

²⁰¹ B. Dort, *Théâtres*, cit., p. 222.

²⁰² C. Sedel, *Un espace en construction*, in B. Dort, A. Ubersfeld, *Le texte et la scène*, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Groupe de Recherche de l'Institut d'Études Théâtrales, imprimerie F. Paillard, 1978, p. 105.

Una delle scene chiave, la più citata come esemplificativa dell'intero lavoro condotto dall'ensemble è quella della morte di Arlequin che viene trasposto ne *L'Âge d'or* nella figura di Abdallah, un operaio immigrato che muore sul posto di lavoro. La scena è vuota, la situazione tragicamente nota: Abdallah sale su un'impalcatura alta trenta metri, nonostante le condizioni meteorologiche non siano favorevoli, per finire un lavoro e guadagnare i soldi che gli occorrono per vivere. «Il y a grimpé, échelon après échelon. Quelques gestes lui suffisent à indiquer sa situation: il fait claquer le jambes de son pantalon, il oscille et étend les bras pour retrouver l'équilibre. Et une indication d'atmosphère: le vrombissement du vent, diffusé par le hauts-parleurs, vient compléter le tableau»²⁰³. Abdallah, senza essere effettivamente salito su nessun praticabile o oggetto scenico che renda manifesta l'idea dell'altezza, precipita sul posto: la dimensione della verticalità viene resa attraverso l'orizzontalità esasperata di una corsa dell'attore che disegna cerchi concentrici sul suolo dell'hangar e, infine, cade, sul *Requiem* di Verdi che segna il ritmo dell'azione. La scena si fa *mise en abîme* dell'intero spettacolo perché fa ricorso ai gesti e ai movimenti della Commedia dell'arte per rendere una figura della contemporaneità che si rivela sul corpo di Caubère in maniera funzionale alla trasposizione di una tematica di grande attualità. Lo spazio, inoltre, come in altre scene dello stesso spettacolo, viene letteralmente animato dall'attore: spazio neutro che si lascia modellare dall'ensemble²⁰⁴.

La forma è il contenuto poiché dalla sintesi tra Arlecchino e Philippe Caubère, tra il tipo fisso del teatro del passato e il tipo fisso della realtà del presente, attraverso il corpo dell'attore, nasce il personaggio da offrire al pubblico della Cartoucherie del 1975, in una sommatoria di temi, linguaggi, intenzioni, ideologie e testi, poiché si tratta di un personaggio parlante, un'individualità dotata di corpo e pensiero che esprime, con azioni e parole, il prodotto della ricerca attorica.

Silvia Bottirolì, a proposito de *L'Âge d'or* sottolinea come lo spettacolo abbia segnato il compimento di un percorso etico-politico, nella scelta di affrontare tematiche attinte dal presente sociale, teatrale, nell'ampliamento e nella formalizzazione di un metodo teatrale che fonda le sue origini anche nelle tradizioni del passato, nella tensione interna alla compagnia, tra l'ensemble e la Mnouchkine²⁰⁵. La Mnouchkine stessa, però, dichiarerà i limiti dello spettacolo, affermando:

C'était trop difficile. Je voulais aller là ou je ne pouvais pas encore aller. (...) Dans le théâtre absolu. Dans l'épopée du présent. La révélation du moment présent. A la fois dans la société, dans l'Histoire, la politique, la vie humaine. Représenter tout cela, toucher à la vie même, eveiller, reveiller, révéler. Transformer. C'était beaucoup (...) Mais, à la fin de ce long, de ce très dur cheminement avec la troupe, j'ai pensé: "Nous sommes allés au bout de la création collective! Je veux retourner à un texte. Je veux réapprendre". Parce qu'à la longue, dans l'improvisation collective, on se répète et l'on n'apprend plus rien.²⁰⁶

Con *L'Âge d'or* si chiude una fase e se ne apre un'altra: l'ensemble ha indagato tutte le

²⁰³ Ivi, p. 107.

²⁰⁴ In altre sequenze dello spettacolo, lo spazio presenterà alcune caratterizzazioni: ad esempio, nella scena di Pantalone che si ambienta su una spiaggia, l'hangar ospita una vera duna di sabbia.

²⁰⁵ S. Bottirolì, *Mnouchkine/Théâtre du Soleil*, in "Hystrio", n. 2, 2009, p. 47.

²⁰⁶ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., pp. 136-137.

potenzialità della creazione collettiva, ha sfruttato le infinite potenzialità di uno spazio nuovo, non teatrale, ha approfondito il legame con il non-public e ne ha fatto il compagno delle proprie creazioni. Nella parabola disegnata a partire da un'origine, la riflessione sulla Storia, fino ad un esito possibile, l'osservazione della contemporaneità finalizzata al suo cambiamento, si situano la ricerca linguistica, l'investimento politico e ideologico, l'elaborazione poetica di una compagnia che, nell'arco di meno di un decennio, riflette sulle modalità attraverso cui il teatro può cambiare il mondo.

Come tutti i percorsi artistici caratterizzati da una determinata consapevolezza di strumenti e obiettivi, dopo tutti gli esperimenti compiuti e portati in scena e, soprattutto, dopo tutte le scoperte fatte nell'ambito della ricerca e dell'innovazione dei linguaggi del teatro, il Soleil sente il bisogno di un ulteriore cambiamento. La nuova svolta sarà rappresentata da un progressivo ritorno alla testualità prodotta da un autore esterno. Molière, Shakespeare, Klaus Mann saranno i primi autori affrontati dal Soleil a partire dalla seconda metà degli anni settanta. Mentre, all'inizio degli anni Ottanta, farà il suo ingresso in compagnia Hélène Cixous, autrice algerina e nuova collaboratrice interna all'ensemble.

3. Il Théâtre de l'Aquarium

3.1 Dalla compagnia universitaria al “groupe d'écriture”

David Bradby nel capitolo dedicato alla creazione collettiva del suo *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, sostiene: «(...) l'intelligence du regard sur la société contemporaine et la volonté de parler directement de son époque frappent davantage au Théâtre de l'Aquarium»²⁰⁷. Il “devantage” della citazione fa riferimento alle altre compagnie che hanno praticato la modalità produttiva oggetto di questo capitolo, ma merita una precisazione. Il Théâtre de l'Aquarium ha sicuramente esercitato prima e con maggior forza rispetto al Soleil uno sguardo attivo sulla contemporaneità, ha desunto dalla realtà le materie prime dei suoi spettacoli, attraverso inchieste più o meno rielaborate drammaturgicamente e scenicamente, e ha fondato gran parte del suo lavoro collettivo sul rapporto con il pubblico e, in più occasioni, con pubblici specifici (operai, donne, anziani, professori e studenti). Ma la necessità della precisazione muove dall'assunto di base che origina l'argomento di questo studio: la Storia produce riverberi nelle prassi teatrali e tali riverberi si caratterizzano diversamente, nelle loro elaborazioni estetiche e poetiche, a seconda delle modalità artigianali che le singole compagnie sono portate a coltivare. C'è un maggiore investimento diretto sulla realtà contemporanea nel caso degli spettacoli del Théâtre de l'Aquarium rispetto a quanto succeda per i componenti del Soleil, ma tale investimento non è altro che il sintomo di una volontà condivisa dai due ensemble: reagire al presente utilizzando lo strumento del teatro e le tecniche elaborate lungo un percorso che si articola coerentemente e si arricchisce di incontri, relazioni, ispirazioni diversificati.

Come nel caso del Soleil, il Théâtre de l'Aquarium nasce nel 1964 nel contesto universitario all'École Normale Supérieure di rue d'Ulm: la compagnia ritrova qui uno spazio teatrale e, soprattutto, delle sovvenzioni per le attività culturali, ma, sottolineerà Bernard Faivre in un'intervista del 2010, «Il y a une sorte de mythe autour de l'“Aquarium troupe normandienne”. Si l'Aquarium est né à l'École Normale Supérieure, il en est sorti assez rapidement, sur un plan universitaire, puis sur un plan professionnel»²⁰⁸.

Il primo spettacolo dell'ensemble, *Monsieur de Pourceaugnac*, da Molière, risale al 1966. *Les Guerres prichocolines*, invece, spettacolo messo in scena nel 1967, è tratto dal *Gargantua* di Rabelais²⁰⁹ e sembra far eco al *Capitaine Fracasse* del Soleil. Tale vicinanza mette in luce quanto si diceva in sede introduttiva: i generi popolari del teatro esercitano esercitano un'influenza fortissima sulle compagnie della creazione collettiva per la commistione di linguaggi, la metateatralità implicita e la riflessione sul ruolo dell'artista nella società. Se si torna con la mente ai testi di Duvignaud citati nel capitolo precedente, ci si renderà immediatamente conto di quanto possano risultare fondative per le creazioni collettive degli anni Settanta le tematiche festive di queste fonti di ispirazione. *Les Guerres prichocolines* riceverà il premio del Festival

²⁰⁷ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 76.

²⁰⁸ M. Bertrand, P. Besnard, T. Bosc, N. Derlon, B. Faivre, A. Macé, *Table ronde*, in “Théâtre Public”, n. 196, 2010, p. 37.

²⁰⁹ Si ricorda che, nel 1965 viene pubblicato in Francia il volume di Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et sous la Renaissance.*, mentre, reagendo alla sua estromissione dalla direzione dell'Odéon del 1968, Barrault concepirà il suo *Rabelais*.

universitario di teatro di Zagreb, lo stesso anno, verrà ripreso al Vieux-Colombier e, nel 1969, in tournée in America Latina. Un ulteriore elemento di grande interesse di questo spettacolo riguarda le modalità creative elaborate dagli attori che, da un lato, confermano il discorso fatto sulle forme del teatro popolare e la loro influenza sulle modalità del teatro d'ensemble, dall'altro aprono la strada alla rapsodia, tecnica compositiva privilegiata dall'Aquarium: «(...) chaque comédien peut, selon le besoin, être narrateur ou personnage d'une même action (...) c'est-à-dire en retrait ou complètement engagé dans les événements rabelaisiens»²¹⁰. La struttura dell'opera di partenza, quindi, permette all'attore, dotato di uno sguardo critico sul gesto compiuto e la parola detta, di entrare e uscire continuamente dal personaggio in funzione del racconto. Conferma, a tale proposito, Bradby: «Après 1968, les pratiques du théâtre populaire dont Brecht lui-même avait tiré son inspiration reviennent en force pour donner un souffle neuf à la représentation: le cabaret, le cirque, le théâtre de foire, le café concert»²¹¹, insieme, possiamo aggiungere, al racconto rapsodico, matrice dei generi citati. Come nel caso del Soliel, inoltre, la giovane compagnia si confronta immediatamente con un materiale testuale imponente e con la necessità di una sua riscrittura. Riscrittura, però, in questo caso, non ancora a base collettiva.

Alla ricerca di una nuova tematica che possa mettere alla prova la modalità recitativa elaborata con Rabelais, l'Aquarium va al cuore del Movimento studentesco e, il 3 maggio del 1968, mette in scena, all'École Normale Supérieure, il suo terzo spettacolo, *L'héritier ou les étudiants pipés*, adattamento del testo dei sociologi Pierre Bordieu e Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers*: un'inchiesta, conclusa nel 1964, che dimostra come l'accesso all'università dipenda direttamente dalla classe sociale alla quale lo studente appartiene. Lo studio serve ai componenti della compagnia per aggirare una serie di barriere: l'inesperienza, la mancanza di tecnica (soprattutto improvvisativa) e un certo pudore nell'affrontare un argomento che fotografa e critica gli stessi attori, studenti universitari, nel vivo delle loro esistenze. In un momento storico in cui la contestazione è letteralmente alle porte, in cui l'obiettivo generalizzato sembra la critica al sistema, in cui la corrente situazionista è in corso di diffusione e in una temperie culturale che fa da preludio alla *nouvelle philosophie*, i membri della compagnia tentano un primo approccio ad un'altra grande conquista del decennio: la sociologia.

«Troupe d'étudiants, jouant devant un public d'étudiants nous avons décidé de jouer des étudiants et de mettre en scène nous-mêmes»²¹². I membri de l'Aquarium decidono di esporre se stessi alla rappresentazione, denunciando la permanenza della disuguaglianza nell'accesso al sistema educativo nazionale. «L'étude sociologique de Bordieu et Passeron sur l'importance de l'héritage culturel, familial dans la réussite scolaire (*Les Héritiers*)», sottolinea Bernard Faivre, in un intervento di più di un ventennio successiva alla presentazione dello spettacolo, «avait servi de support à la contestation jubilatoire de l'Université par une troupe d'étudiants (et pour un public étudiant). Pièce "soixante-huitarde" avant l'heure»²¹³. Il testo dell'inchiesta, materiale di

²¹⁰ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 76.

²¹¹ *Ibidem*

²¹² J. Nichet, *La mise en scène du document*, in "Théâtre Public", n. 38, 1981, p. 14.

²¹³ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, in M.-C. Autant (sous la direction de), *Écrire pour le théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 161.

partenza rielaborato scenicamente, è un supporto, un argine indispensabile, il medium in grado di filtrare la «contestation jubilatoire» con l'obiettivo di incanalarla verso la trattazione di una tematica universale. Nel Programma dello spettacolo distribuito agli spettatori-studenti, infatti, la compagnia riporterà alcuni stralci dell'inchiesta stessa, non solo segnalando direttamente la fonte del loro lavoro, ma soprattutto promuovendone l'assunto di base e dimostrando di aderirvi.

Sottolinea ancora Bradby a proposito della scelta del testo:

Ce choix fait doublement écho à la jeune histoire de la compagnie: tout d'abord, les membres perçoivent (...) les failles d'un système éducatif qui se proclame socialement égalitaire; ensuite le courant contestataire de l'époque les encourage à examiner les fondations de l'édifice culturel dans lequel ils sont confortablement logés.²¹⁴

Attraverso questo spettacolo, la compagnia assorbe, evidentemente, il clima culturale del tempo, ma lo trasforma, attraverso il processo che origina lo spettacolo, in una superficie riflettente che si rivela utile, da un lato, per meditare su se stessa come ensemble e, dall'altro, per mettere alla prova le potenzialità e le ricadute nel sociale del teatro come strumento espressivo. A partire dall'indagine sociologica, la compagnia adotta il metodo di creazione che conserverà, pur apportandovi sostanziali modifiche, fino agli anni Ottanta.

«Cette étude sociologique», affermerà anni dopo Jacques Nichet, regista e drammaturgo dell'Aquarium,

(...) nous servait de refuge et de tremplin. (...). Le document se présentait à nous avec la force d'un discours structuré (et donc rassurant!). Nous savions quoi dire... Nous n'avions plus besoin de point de vue, nous adoptons celui du livre! Nous absorbions le document, le document nous nous absorbait! Nous nous contentions d'illustrer cette remise en question des privilèges, nous les privilégiés de l'université! On se purifiait en se dénonçant!²¹⁵

La fonte testuale è porto sicuro al quale tornare in caso di necessità, eppure opportunità, slancio, strumento per parlare del presente della compagnia e del mondo universitario tutto. Ma il testo, in questa prima fase creativa, deve diventare pretesto: non è sufficiente per gli attori del giovane Aquarium fermarsi al punto di vista esposto nell'inchiesta – tra l'altro, assolutamente al passo con i tempi, ideologicamente connotata e rispondente al credo politico dell'ensemble –, esso deve diventare movente di una riflessione più ampia e condivisa con il pubblico. Per queste ragioni all'héritier di cui parlano Bordieu e Passeron, la compagnia sente il bisogno di affiancare un altro personaggio, il non-héritier. Inoltre, l'ensemble modifica il sostantivo plurale del titolo in singolare per oggettivare i due personaggi in idee, forme, individui de-soggettivati estratti a campione da due agglomerati sociali, gli stessi che stanno per scontrarsi fuori dalla sala delle prove. Si creano per la scena anche due ambienti, «deux pôles», recita la didascalia d'apertura del testo pubblicato nel terzo volume de *La Décentralisation*

²¹⁴ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 77.

²¹⁵ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 15.

théâtrale, «positif et negatif: du lit à la table, de la table au lit»²¹⁶. Il letto è «lieu de prédilection» de l'héritier, la tavola, invece, «lieu de prédilection» del non-héritier. I personaggi non hanno nome né carattere, sono «masques plutôt qu'imitations de personnages vivantes»²¹⁷, servono agli attori per rendere immediatamente percepibili due fazioni, due mondi e lo scontro tra essi. L'impostazione generale dello spettacolo è volutamente anti-naturalistica e didattica, come a voler sottolineare che la realtà, per quello che è, per come è presentata scientificamente nell'indagine sociologica di partenza, è invisibile. «La réalité n'est pas toujours ce que l'on voit. Ainsi, les scènes, des numéros indépendants et déplaçables, étaient dessinées à gros traits»²¹⁸. Un'altra caratteristica della drammaturgia elaborata a partire dall'inchiesta, che resterà elemento peculiare di tutte le creazioni collettive più compiute dell' Aquarium, sono le scene staccate, espediente tipico del teatro epico – già ripreso nel paragrafo precedente sul Soleil – volto a favorire lo straniamento dello spettatore e la sua conseguente presa di posizione rispetto all'argomento trattato. Inoltre, la compagnia introduce in scena l'elemento del coro che interpreta, di volta in volta, figure diverse. Stratagemma indispensabile per la sospensione dell'azione e la costruzione della riflessione, l'elemento corale permarrà durante tutto il percorso dell'ensemble, ma si modificherà nel corso del tempo: in questa prima fase, infatti, esso è simile al coro greco, un corpo unico che porta una parola univoca, testimoniando una certa opinione comune, mentre più tardi sarà coro di voci multiple, coralità, funzione che servirà alla compagnia per presentare al pubblico diversi punti di vista su una medesima tematica favorendo, ancora una volta, lo straniamento dello spettatore e la sua presa di posizione rispetto all'argomento trattato. L'introduzione del coro, in questa prima fase del lavoro dell'ensemble (la cui struttura si modificherà sostanzialmente negli anni) è una necessità del collettivo universitario. Necessità materiale (gli iscritti alla compagnia sono numerosi), ma anche scenica: gli studenti teatralizzano se stessi e lo fanno mettendosi in mostra come una massa indistinta, una voce conforme che travolge, con il suo falso buonismo borghese, l'unico personaggio positivo e, infine, sconfitto: il non-héritier.

Sarà proprio un coro formato da tre Professori-uccelli a fare il suo ingresso nel primo quadro agendo una «Pantomime fantomatique». Lo studente-spettatore vede accostarsi sul palco tre diversi piani: il non-héritier tenta di riposare in un sonno inquieto, quasi un *sonni-loquuo*; il coro di professori-uccelli (di chiara ispirazione aristofanesca) sussurra, agendo una pantomime fantomatique, al dormiente «Tu est le dernier», mentre, sullo sfondo, passa l'Oiseau-huissier che, con un canto di morte annuncia quanto accadrà, prodigandosi in un paragone metaforico tra il sistema ecclesiastico e il sistema scolastico che termina sul monito: «L'église élit les élus». Esce il coro dei Professori (sulla battuta «L'école élit les élus») ed il coro «des héritiers – tout blanc vêtus – envahit brutalement la scène, pour jouer la pièce *L'héritier...*», recita la didascalìa. Esordisce, quindi, l'héritier staccandosi dal gruppo:

²¹⁶ Il testo de *L'héritier* è pubblicato in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, pp. 199-243.

²¹⁷ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 15.

²¹⁸ *Ibidem*

Nous, les étudiants, nous les élus, nous avons l'honneur de représenter devant vous ce soir, la très lamentable comédie du jeune travailler intellectuel. En place!... On va taper les trois coup. Personnages:

Son père: Le maçon, c'est un grand rôle!

Son instituteur: Il parle peu, mais c'est important!

Lui-même: Je me charge de son rôle, je me sens dans la peau du personnage.

Et, enfin, le chœur: Il faut toujours un chœur pour exprimer tout le reste. En place!

Dalle scene appena descritte emergono due elementi che caratterizzeranno l'intero spettacolo. Gli attori dell'Aquarium entrano ed escono continuamente dalle loro funzioni sceniche: membri del coro si staccano dal gruppo per divenire figure autonome o altri personaggi commentano epicamente l'azione mentre la stanno rappresentando o la stanno osservando. Il secondo carattere notevole, che ingloba tra le sue peculiarità anche la pantomima di commento, è la metateatralità. Come nel caso del Soleil, il continuo rimando esplicito sulla scena tra piani finzionali, rafforzato anche nelle didascalie della partitura testuale edita successivamente, è utile agli attori dell'ensemble per creare un effetto di straniamento nello spettatore. Nella scena appena descritta, ad esempio, l'attore – che di lì a pochi minuti interpreterà l'héritier – diventa presentatore e descrive la scena successiva e i suoi personaggi per poi traboccare in un esplicito commento metateatrale sul ruolo del coro a teatro la cui funzione è “rappresentare tutto il resto”. Queste derive mancano completamente nel testo-fonte, sono invenzioni attoriche concepite durante il processo compositivo dello spettacolo per aggirare il pericolo dell'interpretazione immedesimata e che hanno delle ricadute fortissime sulla partitura testuale risultante.

L'attore dell'Aquarium che interpreta l'héritier si veste, nel quadro successivo, dei panni del Travailleur Intellectuel – ancora una trasformazione dell'attore a vista – dopo aver annunciato agli spettatori cosa andrà a rappresentare la compagnia universitaria. L'attore stesso, richiamando l'attenzione del pubblico, lo addita come complice, mentre si trasforma a vista nel figlio del muratore e lo parodizza nella scena successiva. Recita, infatti, la didascalia conclusiva: «Cette scène parodique – *théâtre dans le théâtre* – est jouée en farce un peu chargé, c'est en fait un sketch de revue d'étudiants, de fin d'année: seuls, les héritiers peuvent avoir la légèreté de se mettre en scène, et ils le font avec désenvolture». Il testo dello spettacolo esce a stampa solo molto tempo dopo la prima dello spettacolo ed è una trascrizione di una delle versioni della rappresentazione. La didascalia è stata, dunque, aggiunta *a posteriori* ed è, oltre che un'indicazione funzionale alla messa in scena del testo, una dichiarazione di poetica esplicita: con questo spettacolo il gruppo di studenti fa ammenda e, allo stesso tempo, si assume la responsabilità del perpetrarsi di un sistema classista, esponendolo, parodizzandolo e riducendolo il saggio di fine anno di una compagnia universitaria ad una farsa. Attraverso la pantomima, la parodia, lo sketch, il teatro nel teatro, inoltre, la compagnia universitaria dichiara di mettere in scena una compagnia universitaria che mette in scena il sistema educativo nazionale davanti ad un pubblico di studenti universitari. Sembra acquisire progressivamente senso l'affermazione di Bradby citata in apertura. Confrontando il meccanismo metateatrale adoperato dal Soleil e quello adottato dall'Aquarium, si nota immediatamente come gli strumenti siano gli stessi ma si

modifichi l'impostazione di partenza: quello del primo ensemble può essere definito un *metateatro storico* che, attraverso la sovrapposizione di livelli mira a esplicitare i meccanismi stessi della Storia – almeno nelle prime due creazioni collettive analizzate –, quello dell' Aquarium è un *metateatro sociologico* in cui il ricorso alla medesima giustapposizione produce un commento del presente oltre che una chiara autoriflessione ironica. I temi scelti e i testi-fonte adoperati dai due ensemble, quindi, vanno ad influenzare e connotare anche l'artificio epicizzante.

Segue l'ingresso del Coro degli antenati che si rivolge, questa volta, a l'héritier: sono coloro che hanno garantito la sua collocazione sociale e, durante tutto il dialogo seguente, in battute brevi strutturate in frasi fatte e proverbi popolari, danno al giovane una serie di consigli: è il Manuale di Bon Ton del giovane studente di buona famiglia – «Souris!», «Mets la main devant la bouche lorsque tu bailles!», «Tends la main et dis bonjour!», «Apprends tes leçons!». Entreranno poi la madre, il padre e la sorella de l'héritier. Ancora una volta va in scena, in formato teatralmente semplificato, una stilizzazione delle situazioni-tipo vissute da una famiglia borghese: lezioni di grammatica spicciola, progetti per vacanze future, giochi intellettualmente stimolanti. Alla fine, il giovane, stanco, prega i genitori di lasciarlo solo, li accusa di non comprenderlo e di voler ridurre il suo sapere ad un puro accademismo. «Enfin seul!», conclude la figura dopo l'uscita dei genitori, «Je respire l'air de la Sorbonne!». Il personaggio è volutamente caricaturale, eccessivo, banale: una silhouette, più che una persona, che incarna tutti i valori negativi degli studenti borghesi e, quindi, degli spettatori. Sosteneva Brecht nel suo *Nuova tecnica dell'arte drammatica*:

Il punto di vista che l'attore sceglie è un punto di vista sociale. Con la prospettiva che imprime alla vicenda, con la caratterizzazione che dà al personaggio, egli rende evidente quei tratti che rientrano nel campo di azione della società. Così la sua arte diventa colloquio (sulle condizioni sociali col pubblico) al quale si rivolge, e induce lo spettatore a giustificare o a rifiutare quelle condizioni, a seconda della classe a cui appartiene.²¹⁹

Il punto di vista attraverso cui gli attori dell' Aquarium decidono di presentare questo spettacolo è quello dello studente borghese. Ma tale punto di vista viene rovesciato in forme di parodia e caricatura grossolane e semplicistiche. L'obiettivo finale è quello auspicato da Brecht, il confronto dialettico con il pubblico presente, ma, per raggiungerlo, i componenti dell'ensemble sottopongono i contenuti dello spettacolo mediati dalla parola ad una essenzializzazione estrema e banalizzante e rendono in questo modo manifesto il loro punto di vista che si rivela, nuovamente, unilaterale ed elementare: la contrapposizione di due forze.

Intanto, sulla scena, il non- héritier, da un lato, seduto alla sua tavola, non ha mai smesso di studiare per l'esame che affronterà il giorno successivo. Dopo un breve scambio di battute tra i due, quest'ultimo provoca l'héritier: «Parce que les étudiants n'étudient pas?». Rientra il coro degli studenti e va in scena una pantomima in cui si susseguono luoghi comuni, paradossi, giochi di parole per mezzo dei quali gli studenti si difendono dall'accusa di non studiare senza, in realtà, portare alcuna argomentazione.

²¹⁹ B. Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 101.

L'HERITIER (...) on doit lui expliquer la vie estudiantine.
(...)
PREMIER ÉTUDIANT Ou le contraire, car on est étudiant à temps plein.
LE CHŒUR Ah!
PREMIER ÉTUDIANT Mais ce temps plein peut-être vide!
LE CHŒUR Vide!
PREMIER ÉTUDIANT C'est un temps élastique!
LE CHŒUR Élastique!

E così via in un botta e risposta tra il coro e il Primo Studente che non fa altro che confermare l'isolamento del non-héritier di fronte a questa massa pigra ed indolente. La forza del numero dei vincenti, infatti, è scenicamente evidente, la loro profondità intellettuale nulla. È il caso, ancora una volta, di ricordare che questo spettacolo va in scena davanti al pubblico *normalien*, quindi, il coro sulla scena è lo specchio deformante della comunità seduta in sala.

Alla fine della pièce, il non-héritier non passerà l'esame, mentre a l'héritier verrà prospettato un brillante futuro. Lo spettacolo termina con il canto del Delfino vincitore, ma, poco prima della fine, l'attore dell'Aquarium esce dal personaggio:

Ainsi finie la comédie
Nuit d'insomnie, nuit de réveil
Si vous applaudissez, vous applaudirez l'injustice
Ne dites jamais bonne chance
Les dés sont pipés
Si vous applaudissez, vous applaudirez l'injustice

Evelyn Ertel – appassionata osservatrice critica di tutto il percorso evolutivo dell'Aquarium – che assiste al debutto dello spettacolo all'École Normale Supérieure restituisce la testimonianza di una vera e propria catarsi collettiva dei giovani studenti-spettatori.

Il legame tra questo spettacolo, infatti, e il contesto nel quale è stato messo in scena è fin troppo evidente, ma gli aspetti più interessanti del testo trascritto sono legati ai caratteri del lavoro d'ensemble che lo ha generato. Per questo spettacolo viene approntato un canovaccio a partire dai dati acquisiti dal testo-fonte; si procede ad una serie di sessioni di improvvisazioni verbali sulle tematiche presenti nel canovaccio che mutuano artifici – il coro, la pantomima, la metatralità – dai lavori svolti in precedenza; viene elaborata una prima versione del testo che verrà «(...) plusieurs fois remanié, réimprovisé, réécrit, jusqu'au produit final»²²⁰, racconta Bernard Faivre. Il ruolo del regista (Nichet), prosegue Faivre, è centrale: «C'est lui qui, la plupart du temps, propose, écrit, met en scène, mais à chaque étape, le groupe discute, critique, ratifie»²²¹. Come nel caso della seconda fase del lavoro della Mnouchkine, ci troviamo di fronte a un regista-guida di attori che sintetizza, monta e mette in scena, mentre il gruppo fornisce i materiali che confluiranno nello spettacolo, non solo contribuendovi

²²⁰ B. Faivre, *L'héritier. Création du Théâtre de l'Aquarium (1968)*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, cit., p. 200.

²²¹ *Ibidem*, il corsivo è della scrivente.

sostanzialmente tramite le improvvisazioni, ma anche partecipando alle scelte compiute. Una sostanziale differenza tra la Mnouchkine e Nichet, però, risiede nel fatto che il secondo scrive. Mentre, infatti, abbiamo incontrato la prima nel suo ruolo di selezionatrice di testi e tematiche di partenza, di regista «texte en main», di traduttrice, ma, fino alla fine della fase delle creazioni collettive, mai nella posizione di drammaturga, Nichet ha il ruolo di orchestrare i materiali prodotti dall'attore non solo nel montaggio scenico, ma anche nella sede, solitaria, del montaggio drammaturgico. Si tratta, evidentemente, di un montaggio che tende alla modifica continua e che non si pone mai come definito e definitivo, ma esso esiste ed è frutto dell'azione di un dramaturg/drammaturgo. Il lavoro creativo dell'ensemble è consapevolmente orientato verso due diverse destinazioni: una risistemizzazione continua e a tappe in forma scritta, operata da Nichet, e lo spettacolo finale. Non sembra ci sia uno sbilanciamento a favore di una o dell'altra funzione – quella degli attori/compositori e quella del regista/autore –, i quattro ruoli sono relativamente definiti e, in parallelo, concorrono alla creazione di uno spettacolo, non di un testo scritto, ma, per farlo, necessitano, fin dagli esordi, di una mediazione anche drammaturgica.

Dopo un certo numero di repliche presso l'École des Beaux Arts occupata, nel maggio del 1968, lo spettacolo viene abbandonato «l'estimant largement dépassé par les événements»²²². Jacques Nichet restituisce un'immagine esemplificativa delle sorti de *L'héritier* nel pieno del Maggio e di quella che sarà la creazione collettiva del periodo successivo: «Chaque jour, on réécrivait des fragments de scène, on modifiait des images. On ne se répétait pas. La représentation était vraiment éphémère: *l'Histoire prenait à partie le théâtre!*»²²³. In un'altra testimonianza di Evelyne Ertel²²⁴ si riscontra un dato importante: nei continui processi di riscrittura del testo la realtà fuori dalla sala riveste un ruolo centrale e attivo. Ogni sera, infatti, l'Aquarium inserisce, durante lo spettacolo, interi stralci dei discorsi politici del giorno e allusioni ad avvenimenti realmente accaduti – passaggi che non sono stati trascritti nella versione a stampa. Il teatro, quindi, sembra dichiarare la sua missione: è uno strumento di apprendimento e di comunicazione con il pubblico del presente. Nel tracciare il perimetro di questa comunicazione, però, il ricorso a materiali verbali, persino attinti dalla contemporaneità quotidiana, è costante e costitutivo dell'intero lavoro *in fieri* di riproposizione scenica. Il dialogo attivo, quindi, non è solo tra scena e sala, ma triangola coinvolgendo anche la sfera politica e sociale che vengono chiamate letteralmente “a dire la loro” e offerte alla lettura critica dello spettatore.

L'héritier va in scena in un momento di teatralizzazione storica, sosteneva Dauvignaud, le università sono occupate e la rivolta è nelle strade, quindi, la spinta “sociologica” dell'Aquarium viene, momentaneamente, dirottata verso altre tipologie e modalità di commento e critica sociale della Francia contemporanea.

«(...) la grande importance de *L'héritier* est d'ouvrir la voie à un théâtre *du document*»²²⁵, sottolinea David Bradby trovando conferma nelle parole di Nichet:

²²² D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p.79.

²²³ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 15. I corsivi sono della scrivente.

²²⁴ E. Ertel, *Aspects du travail théâtral au cours du dernier mois de répétitions*, in “Théâtre Public”, n. 38, 1981, p. 31.

²²⁵ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p.79.

On découvrait l'efficacité théâtrale du document. Plus de fable, plus d'intrigue, plus de psychologie (...) Le document transformait notre théâtre; on n'utilisait pas la scène comme le lieu de célébration de la culture éternelle, mais comme un instrument d'élucidation sociale, et comme une expression de groupe.²²⁶

La modalità operativa del *théâtre du document* sarà alla base delle prassi di creazione collettiva dell'Aquarium negli anni Settanta, oggetto dei prossimi paragrafi di questo studio, ma la differenza sostanziale tra questo spettacolo e quelli che seguiranno risiede nel fatto che, in questo caso, il documento di partenza è prestabilito, chiuso, mentre, in una prima fase del lavoro collettivo degli anni Settanta, il documento verrà materialmente prodotto dalla compagnia attraverso una serie di inchieste sul campo che daranno origine al dossier di partenza per le improvvisazioni.

Dort, nella sua panoramica sulla produzione drammaturgica della fine degli anni Sessanta citata in sede introduttiva e risalente al 1969, a proposito del *théâtre du document*, del quale si parlerà più diffusamente nelle pagine seguenti di questo capitolo, sottolineava:

È anche interessante notare l'assenza quasi totale in Francia di ciò che è stato chiamato altrove "teatro-documento" o "the theatre of facts". La ragione sta nella mancata rottura con i procedimenti tradizionali di elaborazione letteraria delle opere teatrali (...). Qualsiasi "tranche de vie" - sia pure nella forma del documento prelevato da questo mondo di riflessi che non cessano di imporci i "mass-media" - resta, dopo che il naturalismo è passato al boulevard, proscritta dalla scena francese.²²⁷

L'Aquarium colma questa mancanza e, dagli anni Settanta, produce creazioni collettive basate sulla raccolta di documenti e sulla creazione di Dossier indispensabili per l'avvio del processo creativo. Il ricorso a questa modalità è una chiara reazione al contesto contemporaneo: l'utilizzo dell'articolo di giornale, del fatto di cronaca, dell'inchiesta, in definitiva, del dato di realtà – in pieno spirito brechtiano – si rivela un espediente produttivo che reagisce alla storia recente creando un terreno di confronto con lo spettatore e caricando il prodotto spettacolare e il teatro tutto di una funzione sociale. In seguito, l'ensemble metterà in scena *La Mort de Danton* di Büchner per il Festival d'Alcege. Per la realizzazione dello spettacolo vengono coinvolti quaranta attori non professionisti e il centro focale dell'adattamento diventa il popolo e la sua forza rivoluzionaria. Sottolinea Bradby, a questo proposito: «(...) ce spectacle aura sans doute une influence non négligeable dans la décision du Soleil, un ans plus tard, de construire un spectacle autour du peuple au temps de la Révolution Française»²²⁸. Nell'autunno dello stesso anno l'Aquarium lavora su *Bouvard et Pecouchet* di Gustave Flaubert. Lo spettacolo che deriva dall'adattamento del testo flaubertiano non ha un valore sostanziale per il percorso evolutivo dell'ensemble, ma, oltre a rimandare una forte vocazione letteraria, sancisce un primo contatto tra l'Aquarium e il grande autore francese che verrà ripreso negli anni Ottanta. Inoltre, si può azzardare l'ipotesi che la scelta del testo possa essere stata motivata dalla struttura a quadri – seppur nel

²²⁶ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 15.

²²⁷ B. Dort, *La separazione o lo sfasamento? Riflessioni sulla drammaturgia francese attuale*, cit., p. 20.

²²⁸ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 80.

continuum di un intreccio definito – del romanzo di partenza. La struttura a quadri sarà, infatti, una delle peculiarità di tutte le creazioni collettive dell' Aquarium.

La compagnia si scioglie nel 1969 come formazione universitaria (nessun attore è più allievo dell'École Normale Supérieure) per ricostituirsi in Groupe d'écriture (prima di diventare troupe professionnelle nel 1970²²⁹). Jacques Nichet descrive in cosa consiste il lavoro della nuova formazione:

Un groupe d'écriture, choisissant en commune un thème intéressant directement un public actuel, élabore son texte tout en gardant une relation très étroite avec les comédiens qui improvisent sur le canevas proposé, avec le metteur en scène et le décorateur qui s'efforcent de trouver le style et le langage scénique propres à la pièce. Ainsi l'écriture s'enrichit par la spontanéité des comédiens créant eux-mêmes leur personnage, la mise en scène ne vise plus à exprimer une totalité par elle-même mais à clarifier et compléter les significations du texte, notamment par des images, des trouvailles visuelles.²³⁰

In questa significativa citazione si possono ritrovare due caratteri già riscontrati a proposito delle prassi operative del Soleil: l'attenzione per il pubblico e le diverse fasi di una modalità operativa – la scelta di un tema, la scrittura di un primo canovaccio, le improvvisazioni degli attori e il lavoro congiunto di musicista, scenografo e regista. Il prodotto scritto e mai chiuso, ricorda Nichet, è sede e contenitore degli apporti derivanti del lavoro collettivo, dagli scambi con gli attori e, soprattutto, delle tracce, tradotte in forma spettacolare, di una riflessione comune sulle modalità di creazione di un nuovo linguaggio scenico. Qualsiasi materiale testuale venga prodotto, quindi, è funzionale al lavoro dell'ensemble e al dialogo con la realtà e il pubblico della contemporaneità. Afferma Bernard Faivre: «Jacques [Nichet] fut le plus extraordinaire “proposateur” que je connaisse, réussissant à intégrer des multiples contradictions en un projet qui ne fut pas pour autant un compromis boiteux, mais une réelle avancée, où chacun retrouvait, “en gros”, ses options essentielles»²³¹. Il termine “proposateur” è intraducibile, se non in una formula estesa: colui che propone, colui che prospetta e fa avanzare il lavoro, colui che lancia idee. Nella definizione di Faivre c'è un carattere notevole e già citato che è bene riprendere in questa sede: il regista non è solo un orchestratore dei materiali prodotti dagli attori, ma, in quanto drammaturgo, ricopre anche il ruolo di stimolatore, da un lato, e sintetizzatore, dall'altro, di quegli stessi materiali.

Nelle premesse di questo capitolo, si è parlato di come la gestione, anche organizzativa, dei singoli ensemble oggetto di questo studio rappresenti una conferma della tesi di partenza del presente studio in base alla quale il teatro reagisce alla storia nei modi più diversificati. Anche costituirsi in collettivo, infatti, è un sintomo di reazione all'esistente. Nell'evoluzione di questo ensemble, come si vedrà nei paragrafi seguenti, c'è un continuo andirivieni tra la dinamica collettiva e le dinamiche individuali, oscillazione che si riscontra anche nella scelta di mettere in scena creazioni collettive e,

²²⁹ I membri fondatori sono: Didier Bezace; Thierry Bosc; Bernard Faivre; Henri Gruyman; Henri Marcas; Louis Mérino; Jacques Nichet; Christian Rey.

²³⁰ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 162.

²³¹ B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 12.

in alternanza, pièce di altri autori, o in quella di scegliere, dopo il 1977, un solo membro della troupe come regista (funzione ricoperta non più solo da Nichet) del progetto spettacolare. Inoltre, l'Aquarium, fin dalle sue origini, pratica, non solo dal punto di vista creativo, ma anche da quello organizzativo, la «rotation des tâches» per cui ogni membro dell'équipe ha almeno un doppia-funzione all'interno dei processi quotidiani di lavoro. Allo stesso tempo, l'ensemble tutto ha il diritto-dovere di pronunciarsi sulle decisioni che coinvolgono la compagnia.

Dans la pratique quotidienne de l'Aquarium, la volonté c'était de l'autogetsion. Malgré les difficultés, les contradictions, on passait beaucoup de temps en AG [Assemblée Generale]. La dramaturgie se validait en AG, mais aussi toutes autres sortes de décisions, on y examinait les comptes, on faisait tout en AG!²³²

Bernard Faivre, però, *a posteriori*, metterà in luce la fondamentale ambiguità che sottende questa gestione collettiva, domandandosi: «les membres de L'Aquarium agissaient-ils ainsi par refus de la division du travail ou par nécessité économique?». Certamente le due componenti, economica ed ideologica, si sovrappongono e si compenetrano, al punto da portare l'autore a definire la divisione delle funzioni all'interno della compagnia come «la justification théorique d'un palliatif économique indispensable»²³³. Un aspetto, comunque, rimane centrale: nessuna funzione e nessun ruolo, all'interno di questo gruppo, esercitano un potere decisionale soggettivo, tanto sulle scelte amministrative, quanto su quelle creative.

Rimanendo nell'ambito di questioni organizzative, è utile, a questo punto, mettere in luce una serie di altri passaggi che hanno permesso alla compagnia di evolversi nel corso degli anni Settanta e Ottanta. A partire dal 1973 l'Aquarium si installerà, grazie alla mediazione di Jean-Louis Barrault, negli spazi della Cartoucherie, condividendoli con il Théâtre du Soleil. Qui, l'ensemble vivrà il suo momento di massimo splendore producendo, tra il 1970 e il 1978, cinque spettacoli frutto di creazioni collettive. A partire dagli anni Ottanta, invece, diverse spinte interne porteranno la compagnia a vivere un periodo di crisi che si concluderà definitivamente nel 1986 con la decisione di Nichet di abbandonare il gruppo.

3.2 La creazione collettiva del Théâtre de l'Aquarium

On faisait des semaines et des mois d'improvisations sans rien fixer. Certes, il y avait des gachis, mais c'était aussi un luxe de pouvoir créer d'une manière différente de celles des théâtre institutionnels. C'était l'idée de l'époque: on allait faire un nouveau théâtre parce qu'on ne créait pas de la même manière.²³⁴

Le spinte che si ritrovano all'origine dei lavori del Théâtre de l'Aquarium sono simili a quelle del Théâtre du Soleil: lavorare insieme, con costanza, senza necessariamente sacrificare la creatività all'imperativo della presentazione di un prodotto finito, ma con il fine dichiarato di mettere a punto una modalità di ricerca e di elaborazione di nuovi

²³² M. Bertrand, P. Besnard, T. Bosc, N. Derlon, B. Faivre, A. Macé, *Table ronde*, cit., p. 39.

²³³ B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 11.

²³⁴ M. Bertrand, P. Besnard, T. Bosc, N. Derlon, B. Faivre, A. Macé, *Table ronde*, cit., p. 38.

linguaggi teatrali che diventino filtri funzionali ad una lettura del presente funzionali al suo mutamento.

Con *Les évasions de M. Voisin* (1970)²³⁵, il Théâtre de l'Aquarium inizia a dare forma a quella che sarà la prassi della creazione collettiva. In questo caso, però, ritroviamo un testo di partenza scritto da Jacques Nichet. Riprendendo la struttura doppia di *L'héritier*, lo spettacolo vede la contrapposizione di due personaggi: uno spettatore borghese e il suo alter ego. Strutturato in diciotto intermezzi che narrano, per frammenti, la storia di un francese medio, *Les évasions* mira a demistificare il concetto di onestà nella società contemporanea. Le improvvisazioni dureranno otto mesi e lo spettacolo debutterà a l'Hérault, per poi essere replicato all'espace Pierre Cardin e, in seguito, al Vieux-Colombier. La creazione, sottolinea ancora Bradby, «(...) par son histoire linéaire, reste encore proche du théâtre d'auteur. Il semble que Jacques Nichet ait gardé son rôle dominant dans la composition des dialogues, et l'humour du texte, par son emploi de jeux de mots abondants, garde un côté littéraire»²³⁶. Bradby rileva la permanenza, in questa seconda fase della storia dell'ensemble, di un teatro a base testuale la cui fonte drammaturgica è garantita dal ruolo dello stesso regista, Nichet, autore dei testi messi in scena. Eppure, *Les évasions de M. Voisin* viene definito un *texte collectif*. Nichet, secondo Bradby, nelle rielaborazioni drammaturgiche dei materiali creati dagli attori, preserva una certa letterarietà del testuale attraverso l'immissione di giochi di parole e l'orchestrazione dei momenti dialogici. Non è possibile risalire al testo consuntivo dello spettacolo ma si può ipotizzare un dato. Anche il Théâtre du Soleil, nella prima fase del suo lavoro, muove dalla scelta di testi drammatici preventivi – dai grandi classici shakespeariani, all'adattamento di testi letterari –, per poi rielaborarli, modificandoli, durante il percorso creativo condiviso dagli attori e dalla regista. Nichet e l'Aquarium, da un certo punto di vista, procedono, invece, nella direzione opposta: non ritroviamo alcuna allusione a testi drammatici preventivi, ma una chiara e forte mediazione drammaturgica volta alla rielaborazione dei materiali prodotti dagli attori in vista dello spettacolo finale. Il montaggio di tali materiali che, nel caso del Soleil, avviene in scena, durante il processo compositivo dello spettacolo ed è garantito dal ruolo della regista, nel caso dell'Aquarium avviene in separata sede e per mezzo, non di una composizione di azioni portatrici di parole, ma di una partitura drammaturgica vera e propria che filtra le invenzioni attoriche e le sintetizza in scrittura. Il collettivo, in sostanza, crea una partitura di massima, Nichet formalizza tale partitura in una forma compiuta per poi riproporre ai componenti dell'ensemble quanto formalizzato. Ne risulta, dunque, un teatro, ancora, d'autore, come sostiene Bradby, ma che denuncia, come si vedrà a breve a proposito dei processi compositivi dello spettacolo, la sua aspirazione ad una progressiva emancipazione dalla testualità, sia essa preventiva, o elaborata *in fieri*. L'emancipazione si compirà solo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e comporterà il ricorso ad altre forme di testualità: i materiali delle inchieste condotte direttamente dagli attori che confluiranno in un dossier, materia

²³⁵ «D'un verre de vin bu par M. Voisin, honnête et sobre comptable, nait son double Zinzin, aussi exuberant que Voisin est étriqué. Jété en prison pour ivresse, M. Voisin n'aura de cesse d'expier sa faute, tandis que Zinzin passe son temps à tenter de le faire évader et Voisin à faire échouer ces évasion, réclamant toujours plus de chaînes et de serrures pour les autres et pour lui-même», B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 6.

²³⁶ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 81.

prima per le improvvisazioni.

Bernard Faivre, invece, a proposito del processo creativo che ha portato alla conclusione del lavoro sul testo, preventivo ma suscettibile di mutamenti, di Nichet, restituisce una testimonianza di quella che era la prassi quotidiana dell'Aquarium, sottolineando come «l'écriture s'enrichit des apports des acteurs»²³⁷. A partire da un canovaccio, Nichet, in quanto regista, ricava delle situazioni (si ricordi a questo proposito la concezione, di matrice stanislavskiana, del lavoro sulle situazioni di Ariane Mnouchkine) sulle quali gli attori sono liberi di improvvisare, «puis il en tire un texte»²³⁸. Canovaccio-situazioni-improvvisazioni-nuovo testo. Diversamente dal Soleil, come è stato già sottolineato, in questa prima fase delle prassi dell'Aquarium, ritroviamo un materiale testuale drammatico di partenza, ma esso si rivela fonte di rimaneggiamenti e mutamenti continui ispirati ai risultati della pratica attorica.

(...) le comédien nourrit de ses trouvailles les situations du canevas dans des improvisations guidées et inflechiés par Jacques Nichet; ce dernier en fait son miel par la production d'un texte, reçu par le comédien comme un miroir déformant, où il retrouve son improvisation filtrée et modifiée par une autre subjectivité; ce qui peut souvent stimuler et relancer l'imaginaire du comédien, d'où nouvelle improvisation, puis nouveau texte, et ainsi de suite. Jeu de ping-pong que la troupe complexifiera à plaisir (d'autres comédiens improvisent sur la même situation, ou introduit des variantes, etc.).²³⁹

Faivre fornisce, in questa citazione, una delle più belle definizioni di creazione collettiva elaborate da coloro che ne sono stati i fondatori: un gioco di scambi e rimandi tra soggettività che si nutrono reciprocamente.

Jacques Nichet, invece, mette in luce il parziale fallimento di questa prima creazione collettiva sottolineando come il suo lavoro di sintetizzatore degli apporti attorici e di traduttore in una forma drammaturgica compiuta fosse percepito dagli attori stessi come ibrido, a tratti, invasivo: «Ou bien j'écrivais au préalable une pièce comme un auteur solitaire, le comédiens me joueraient. Ou bien le groupe maintenant réuni reportait de la même ligne de départ, vers un nouveau spectacle à choisir et à *construire ensemble de A à Z*»²⁴⁰. Le due diverse tipologie di composizione spettacolare – auteur solitaire/groupe – vengono presentate dal regista-autore come alternative, mentre, guardando all'evoluzione delle creazioni collettive dell'ensemble si nota come esse riusciranno, in alcuni casi, a compenetrarsi, e in altri, più frequentemente, ad arricchirsi di ulteriori passaggi: gli attori si faranno spesso autori di inchieste sul campo che nutriranno, da un lato, il materiale di partenza sul quale improvvisare e, dall'altro, il testo di destinazione composto da Nichet. Questa modalità di produzione riflette, come nel caso del Soleil, il desiderio di de-gerarchizzazione e di divisione del lavoro post-68. «Partir d'une documentation "ouverte" et d'improvisations "libres" nous situant d'emblé sur un terrain d'égalité. La troupe, en fait, partait d'elle-même: pour inventer un répertoire, elle "se répertoriait"»²⁴¹. Nel caso de *L'héritier*, la troupe, ancora

²³⁷ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 163.

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ *Ibidem*

²⁴⁰ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 16.

²⁴¹ *Ibidem*

universitaria, partiva dalla sua esperienza accademica per tradurre in forma teatrale una critica al sistema scolastico e un'auto-critica della coorte studentesca alla quale apparteneva. Dagli anni Settanta in poi, passata la fase di esaltazione sessantottesca, la troupe, ora professionale, continua a riflettere su se stessa, sulle sue necessità di costruire repertori e forme: da studenti, i membri dell' Aquarium sono diventati attori e questo passaggio si ripercuote sulle forme teatrali elaborate.

En partant le plus souvent d'un thème très vague (la ville, le vol, l'entreprise), il s'agissait d'enranger sous diverses formes des *informations* (lectures, rencontres, enquêtes, etc.) puis de les restituer/transformer en théâtre. Cela revenait à demander à tous les intervenants dans la création, et notamment aux comédiens, d'être des "proposeurs" qui ne cessent de faire de la dramaturgie en action, suggérant des situations, des personnages, des gestes, des gags, des mots qui traduisent "ce qu'on veut dire dans cette scène".²⁴²

Il processo è identico a quello del Soleil: un tema (fornito spesso da Nichet, come nel caso della Mnouchkine), la ricerca di informazioni su esso volta alla creazione di un dossier comune di partenza e le improvvisazioni verbali, processo di esplorazione delle modalità più appropriate alla spettacolarizzazione e alla restituzione scenica del tema. È interessante notare la modalità con cui viene usato il termine "proposeur". Il "proposeur" era, prima, il regista-drammaturgo e diviene, ora, l'attore, che agisce creando partiture drammaturgiche di azioni, suggerisce situazioni, personaggi, gesti, gag e «des mots». L'attore, quindi, parla, veicola attraverso la voce, concetti elaborati sulla tematica di partenza, comunica, attraverso parole e corpo un punto di vista che confluirà, insieme ad altri, nella composizione finale.

Tra il febbraio e il marzo del 1972, il Théâtre de l' Aquarium mette in scena, in una coproduzione con il TNP²⁴³ allora diretto da Georges Wilson, *Marchands de ville*²⁴⁴. Il tema, in questo caso, è, inizialmente, la città, ma si evolve in una riflessione sulla speculazione edilizia. Rivediamo, per fasi, il processo di dramaturgia spettacolare:

1. *Thème*: Nichet propone la città;
2. *Informations*: in quanto parigini, i componenti dell' Aquarium si ritrovano ad avere già del materiale biografico dal quale partire e da arricchire con la pratica del dossier: tra il febbraio e il maggio del 1971, gli attori incontrano sociologi, urbanisti, *comité de défense* di quartieri in fase di ammodernamento; leggono inchieste e libri sull'argomento e vedono *Main basse sur la ville (Le mani sulla città, 1963)* di Francesco Rosi. A questo punto, sottolinea Nichet, «J'avait été tenté de réunir toute notre information sous la forme d'une histoire», ma, «On le sait, la réalité dépasse la fiction; ou plus exactement, la réalité expulse la fiction. Dans le cas précis, la fable survenait comme une

²⁴² B. Faivre, *L' Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 11. I corsivi sono della scrivente.

²⁴³ Lo spettacolo debutterà al TNP nel febbraio del 1972 per poi essere ripreso presso la Cité Universitaire, nei quartieri di Parigi in fase di ammodernamento e, in autunno, in provincia.

²⁴⁴ «Les frères Talbin, banquiers, décident une gigantesque opération immobilière dans le quartiers des Abattoirs. Usant tous les moyens légaux et illégaux pour chasser les locataires populaires, ils auront le dernier mot, malgré la résistance de ces dévotiers. Les Talbin construiront beaucoup de tours et auront beaucoup d'argent», Ivi., p. 7.

greffe tardive. On assistait à un phénomène de rejet»²⁴⁵.

3. *Restitution en théâtre*: «On voulait être à la fois fidèle à la réalité, et “théâtral” dans la transposition scénique. Il fallait donc trouver des correspondances»²⁴⁶.

La mediazione creativa dell'ensemble è tale da ridurre il canovaccio iniziale a qualcosa di completamente diverso. La mediazione stessa, inoltre, non si riscontra solo nel confezionamento iniziale del dossier, ma, soprattutto, nella sua traduzione scenica sotto la guida del regista Nichet. In particolare, quello che era nato come personaggio principale (Volcani) viene ridotto a personaggio secondario, surclassato dalle tre figure principali, i frères Talbin, le grandi banche. Il regista, infatti, chiederà agli attori di non interpretare i banchieri (personaggi biograficamente connotati, portatori di un atteggiamento definito), ma le banche stesse. Come nel caso della deformazione che, ne *L'héritier*, aveva comportato la trasformazione dei due protagonisti in formule stilizzate e rappresentative di due fazioni contrapposte, in questo caso i frères Talbin sono idee astratte.

«Frustration des comédiens», sottolinea Bernard Faivre, «dépossédé de leur travail d'invention par le couperet dramaturgique (...) et embarras contrit de la troupe»²⁴⁷. La “pressione drammaturgica” che Nichet esercita sull'ensemble, nel caso di questo spettacolo, viene addirittura percepita come una limitazione della libertà creativa dell'ensemble: se l'attore sa già dove lo condurrà il materiale verbale non si può più considerare un improvvisatore, ma un interprete che «vérifie la validité d'un canevas»²⁴⁸. Lo scarto, nel processo compositivo dello spettacolo, racconta ancora Faivre, si produce nel momento in cui la compagnia manifesta una necessità: creare un personaggio-antitesi alla figura delle banche (come ne *L'héritier* o in *Évasion del Monsieur Voisin* la struttura della drammaturgia spettacolare si articola sul doppio piano): gli inquilini sfrattati dalle banche per la riedificazione dei quartieri. Riascoltando le interviste fatte ai comités de défense di alcuni quartieri parigini, gli attori ritrovano la spinta all'improvvisazione e ognuno di loro inizia a creare il suo affittuario: «(...) dans la succession des improvisations le quartier se met à vivre»²⁴⁹. Gli attori esercitano sulle testimonianze raccolte una funzione autoriale: ricevono suggestioni dalla fonte orale, individuano i nuclei portanti della stessa e su di essi ricreano finte testimonianze. Sta progressivamente nascendo la modalità produttiva del *théâtre du document* che sarà alla base delle creazioni collettive più compiute dell'Aquarium.

Il compito del regista sarà quello di levigare i materiali elaborati e di montarli insieme articolandoli sul doppio binario banche/inquilini. Nichet agirà stilizzando i due caratteri, non più in sede di scrittura solitaria, ma di scrittura scenica condivisa con gli attori: le banche verranno rese come clown neri, «mécaniques et tout-puissants»²⁵⁰, iper-teatralizzati, e gli inquilini diventeranno figure dalla fragile umanità, sobrie, che sussurrano il loro testo direttamente al pubblico, in un eccesso opposto ma altrettanto

²⁴⁵ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 16.

²⁴⁶ *Ibidem*

²⁴⁷ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 165.

²⁴⁸ *Ibidem*

²⁴⁹ *Ibidem*

²⁵⁰ *Ibidem*

iper-teatrale.

Nel 1972 il Théâtre de l'Aquarium si stabilisce alla Cartoucherie. La troupe diventa, quindi, a tutti gli effetti, permanente, stabile in uno spazio riconoscibile e, da questo momento in poi, produrrà uno spettacolo all'anno per un pubblico di affezionati:

(...) création en fin d'année (novembre ou décembre), trois ou quatre mois de représentations, tournée en province (...), et... au spectacle suivant! Spectacle après spectacle se précise ainsi l'image d'une troupe et sa volonté de "raconter le présent" sans esbroufe, ni tape-à-œil, mais en frappant juste et drôle; et s'accroît aussi une forme de connivence entre L'Aquarium et son public, car, de plus en plus, L'Aquarium a son public, qui lui fait confiance, et revient de spectacle en spectacle (...)²⁵¹

Con *Gob, ou le journal d'un homme normal*²⁵² la compagnia si confronta con gli organi della stampa francese. Lo spettacolo è un grande «jeu de citations» che, dato il materiale testuale fisso sul quale si struttura, fornisce all'ensemble l'occasione per mettere a punto un nuovo metodo di lavoro e di approccio alle fonti.

Prima di *Gob*, però, l'Aquarium vive un momento di crisi che preannuncia quelle che saranno le ragioni della conclusione del percorso condiviso durante gli anni Ottanta: l'approccio di Jacques Nichet per *Merchants de ville*, la sua «couperet dramaturgique» aveva obbligato i componenti della compagnia a confrontarsi con un materiale testuale eccessivamente costrittivo e limitante per la prassi improvvisativa, generando frustrazioni e atteggiamenti critici nei confronti del regista. Nichet stesso, in risposta all'atteggiamento degli attori – come la Mnouchkine, con *Les Clowns* aveva proposto ai suoi attori di trovare il proprio personale clown –, propone ai membri dell'ensemble il tema della vecchiaia. Il macro-soggetto con cui gli attori sono invitati a confrontarsi apre la strada a una riflessione sul tempo, sul proprio personale rapporto con il passato e con il presente. Gli attori leggono Simone de Beauvoir – *La Vieillesse* – e portano avanti indagini e interviste negli ospizi. Nasce, con il pretesto di uno spettacolo (il progetto non si formalizzerà mai in un prodotto compiuto), un nuovo esercizio di improvvisazione collettiva: la "méga-improvisations", caratterizzata da una lunga sequenza di improvvisazioni individuali, agglomerate, in una seconda fase, in montaggi tematici operati dal regista.

Gob, invece, come anticipato, nasce dal desiderio di confronto della troupe con la stampa contemporanea e con i processi di creazione delle notizie che andranno a costituire il reale percepito dai lettori-cittadini. Ancora una volta, la creazione collettiva si dimostra un prodotto del suo tempo mettendo in scena una tematica sentita e condivisa e osservandola attraverso la lente d'ingrandimento del teatro, nella ferma convinzione che la forma scelta veicoli il contenuto, lo estremizzi, lo esalti.

Durante il lavoro preparatorio, Nichet propone agli attori di dividere lo spettacolo in due parti: una prima sequenza sarà caratterizzata dalla «juxtaposition de lectures solitaires et "nocturnes" où (...) chaque comédien, isolé sur son chariot à roulette,

²⁵¹ B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 8.

²⁵² «Dans son arène de sable bleu et devant sa colline de journaux, Gob, lecteur mythique et multiple, va dévorer tous les articles parus dans la presse française sur le méurtre de Bruay-en-Artois. Tour à tour pleurer, policier, politique, cow-boy, ou sage tibétain, il errera et se perdra dans les reflets trompeurs d'une réalité fuyante»
Ibidem

incarnait un type de lecture, c'est-à-dire de relation entre le lecteur et son journal»²⁵³; una seconda sequenza, invece, culminerà nel coinvolgimento diretto del pubblico chiamato a condividere un momento di creazione di un altro tipo di giornale per «donner la parole à ceux qui ne l'ont jamais et l'ôter à ce qui parlent trop»²⁵⁴. Per lavorare sulla prima sequenza, gli attori improvvisano, non su un personaggio o su una situazione, ma su un'idea, non su tipologie di lettori, ma sull'azione della lettura, e, durante, il loro percorso di approfondimento a base improvvisativa, citano le parole degli articoli dei giornali letti. Nella seconda sequenza, invece, l'ensemble crea un esperimento di cronaca diretta, di ricostruzione, senza mediazioni, di fatti di attualità. L'esperimento, però, dichiara il suo prematuro fallimento ancor prima di essere portato in scena a causa di una nuova crisi interna alla compagnia, spaccata tra attori che vogliono privilegiare la prima parte e attori entusiasti per la seconda sequenza. La struttura necessita un ripensamento. L'ensemble realizza di dover scegliere un solo evento di cronaca recente per poter riuscire ad inquadrare da ogni possibile punto di vista come sia stato trattato dalla stampa. Viene scelto l'affaire Bruay-en-Artois, il caso dell'assassinio di un'adolescente in un paesino di provincia reso celebre proprio dallo scandalo creato dalla stampa locale e nazionale. L'Aquarium fa leva sulla certezza che ogni francese abbia un'opinione sull'argomento e porta in scena un'analisi critica del processo attraverso il quale la stampa forma, e deforma, l'opinione pubblica. Ne deriva un dossier immenso dal quale gli attori possono partire per strutturare lo spettacolo. Anche in questo caso, come nei precedenti, la compagnia ha bisogno di un confronto diretto con i materiali testuali-fonte per ricevere gli stimoli necessari alle improvvisazioni. La struttura derivante dal lavoro dell'ensemble sarà estremamente semplice: Gob, lettore immaginario ispirato ai Bouvard e Pecouchet flaubertiani e interpretato da un attore diverso in ogni scena – per scongiurare, brechtianamente, il pericolo dell'identificazione dell'attore e dello spettatore con il personaggio –, a colazione, riceve nella sua cucina tutti i «journalistes-garçons de café, récitants/acteurs de leur propres articles»²⁵⁵. Tutti i momenti preparatori del prodotto, formalizzati in questa struttura, troveranno una loro precisa collocazione. Nichet intervorrà pochissimo nel processo di scrittura dello spettacolo poiché, come sottolineato all'inizio, *Gob* è un grande gioco di citazioni in cui la realtà viene mostrata per quello che è, senza mediazioni, in un susseguirsi di pregiudizi, banalizzazioni, «tics de pensée et de langage»²⁵⁶ direttamente attinti dalle pubblicazioni consultate. Si è già accennato al meccanismo della citazione presente nelle prassi di creazione collettiva del Théâtre du Soleil, ma, come a proposito dell'utilizzo dell'artificio del metateatro, si può evidenziare uno scarto preciso nelle modalità spettacolari elaborate dall'Aquarium: citazione *storica*, da un lato, citazione esplicitamente ancorata al reale contemporaneo, quindi dai *risvolti sociologici*, dall'altro. Se citare gli articoli della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* in 1789 o 1793 era uno strumento al quale il Soleil ricorreva per creare un momento-cuscinetto di sospensione dell'azione e per favorire la riflessione dello spettatore, nel caso dell'Aquarium il materiale verbale di questo

²⁵³ Ivi, p. 167.

²⁵⁴ *Ibidem*

²⁵⁵ Ivi, p. 168.

²⁵⁶ *Ibidem*

spettacolo è interamente costituito da citazioni, non segna sospensioni nel montaggio delle scene frammentate, è, anzi, un organismo complesso tutto concepito con il fine di sopraffare lo spettatore imponendogli la lettura dei materiali testuali fondativi della sua conoscenza del reale e della sua azione sociale.

Quella che si sta descrivendo nel caso dell' Aquarium, da *L'héritier* in avanti, è una forma di scrittura scenica collettiva che ricerca, attraverso l'inchiesta e la creazione di dossier, elementi radicati nel presente, trasformandoli in trampolini che amplificano e, sotto alcuni aspetti, radicalizzano il linguaggio scenico. Il ricorso ai dati di realtà serve anche ai teatranti che veicolano il racconto per creare un terreno condiviso di confronto con il pubblico. Brecht nel suo *Teatro di divertimento o di insegnamento?* a proposito della nascita del teatro epico elenca i meccanismi necessari per prendere posizione su quanto raccontato in scena:

(...) col rievocare su grandi cartelli altri avvenimenti che nello stesso momento si svolgevano in altri luoghi, col presentare e col contrapporre, mediante la proiezione di documenti, parole dette da determinate persone, con l'opporre a discorsi astratti cifre concrete, materialmente percepibili, con l'arricchire di cifre e di frasi vicende plasticamente evidenti ma il cui significato poteva essere ambiguo; anche gli attori non compivano più una trasformazione completa, ma mantenevano un distacco rispetto al personaggio da loro interpretato e giungevano fino a sollecitarne palesemente una critica.²⁵⁷

Il ricorso alla citazione esplicita di articoli di giornale permette all' Aquarium di ancorare il discorso scenico a dati di realtà e, di conseguenza, di straniare la percezione dello spettatore. È plausibile pensare, infatti, che nessuno degli spettatori della Cartoucherie fosse del tutto estraneo ai fatti di Bruay-en-Artois, quindi è altrettanto ipotizzabile che ognuno dei partecipanti si sentisse coinvolto nell'evento spettacolare in un modo nuovo rispetto ad una fruizione classica. Lo spettatore del Soleil spostava lo sguardo, tendeva l'ascolto e, in questo modo, montava lo spettacolo nella sua mente e nel suo ricordo; lo spettatore di *Gob*, invece, possiede, come l'attore, le conoscenze preliminari che originano lo spettacolo, ma viene portato a mettere in crisi le opinioni elaborate a partire da esse. Lo strumento-teatro si fa sintetizzatore, parodizzando e banalizzando gli articoli che tutti hanno letto, e, allo stesso tempo, mettendone in discussione il fondamento di verità. Prende il sopravvento la verticalità a scapito dell'orizzontalità della comunicazione teatrale: attori e spettatori condividono uno spazio e ricercano insieme una verità parziale ma condivisa, nella consapevolezza che «un document c'est aussi du pseudo-concret, il ne remplacera jamais le contact avec le réel»²⁵⁸.

Tra il 1974 e il 1975, continuando a seguire la logica dell'«un spectacle par année», l' Aquarium, con *Tu ne voleras point*²⁵⁹, si confronta con un altro tema legato

²⁵⁷ B. Brecht, *Teatro di divertimento o teatro di insegnamento?*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 63.

²⁵⁸ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 19.

²⁵⁹ «Spectacle-cabaret où, sur un thème commun: le vol, l' Aquarium multiplie les formes diverses: chanson, pantomime, commedia de l'art, clowns, théâtre d'ombre, saynètes, musique... et les éclairages différentes: le vol, c'est Lancenaire ou le flagrants délits, masi aussi Lip, les frères Willot, la révolte des prisons et la plusvalue», B. Faivre, *L' Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 8.

all'attualità: il furto e la classe operaia. Si afferma una sorta di tecnica-puzzle, per cui ogni attore compone il suo personale dossier, partendo da fonti comuni scelte da tutta la compagnia perché ritenute fondative, in questo caso, della morale nazionale sulla tematica della proprietà. I testi che costituiscono il materiale di partenza per le improvvisazioni attoriche sono tutti manuali di Educazione civica²⁶⁰ adottati nelle scuole. La maggior parte dei manuali risale alla fine dell'Ottocento, all'epoca di Jules Ferry, storico membro del governo provvisorio del 1870 e responsabile della riforma della scuola nazionale che aveva reintrodotto l'istruzione obbligatoria e gratuita. I temi ricorrenti individuati nei testi sono: «l'inviolabilité de la propriété, l'importance de la soumission aux patrons, l'incertournable pauvreté des paresseux et des ivrognes»²⁶¹. Le fonti testuali datate spingono i membri della compagnia a interrogarsi su se stessi, sulla loro educazione, sui valori fondativi della loro morale:

Or les manuels de l'époque étaient une véritable mine (...). La Propriété est inviolable et sacrée (...) n'importe qui peut devenir capitaliste, il suffit d'économiser; ceux qui restent pauvres sont des parasites ou des ivrognes; quant au vol, qu'une voix au fond de vous – la conscience – devrait vous empêcher de commettre, seul un individu taré pourrait y songer et l'on ne saurait trop tôt repérer telle engeance pour lui éviter de contaminer les gens (et surtout les enfants) normaux.²⁶²

Oltre alla definizione di una morale spiccatamente capitalista, i componenti dell' Aquarium ritrovano nei manuali-fonte, delle brevi “scenette”, dialoghi portati da personaggi pittoreschi, esemplificative della tematica esposta nei diversi capitoli dei sussidiari: «il souffit de les jouer telles quelles sans y changer un mot», ma, sottolinea ancora Bernard Faivre, «il nous fallait pouvoir leur opposer un contre-point et un contrepoids»²⁶³. Come nel caso degli spettacoli precedenti, i membri dell'ensemble hanno bisogno di un contro-carattere, non un antagonista, ma una figura che si faccia sintesi scenica del punto di vista opposto a quello presentato nella fonte. Si opta per *un ouvrier modèle* che presenti al pubblico una successione di comportamenti concreti che confermino o neghino la morale borghese dei manuali che hanno formato la coscienza di attori e spettatori.

En somme, aux “saynètes”, blocs de certitude idéologique bourgeois, devaient pouvoir répondre des paroles ouvrières (...), une succession de comportements concrets, qui, le

²⁶⁰ *Manuel d'éducation morale, civique et sociale*, 1891; Léopold Masileau, *Cours d'instruction civique*, 1883; *Le droit usuel et l'économie politique à l'école*, fin XIX siècle; *Economie politique à l'usage pratique*, 1880; *Maximes morales du petit écolier français*, 1882; *Le tour de France de deux enfants*, 1883; *Méthode de lecture pour les adultes d'Afrique du nord*, I degré (Ministère de l'Education Nationale, 1957); *La Morale en action*, manuel scolaire, 1960; *Mon cahier de lecture*, cours préparatoire pour I année, classiques Hachette, 1974; Jules Payot, *La morale à l'école*; Ch. Boniface, *Pour le commencement de la classe (garçon)*; *200 lectures morale quotidiennes* (Armand Colin et Cie); *Education morale et civique*; *Histoire pour les petits Français*, 1958; *Ton métier d'homme, mon enfant*, 1931; Emile Rochard, *La conscience*, 1874; S. S. Rapet, *Manuel de morale et d'économie politique à l'usage des classes ouvrières*, 1858. Tutte le fonti sono citate da J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 20.

²⁶¹ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 83.

²⁶² B. Faivre, *Sur deux spectacle du Théâtre de l' Aquarium*, in AA.VV., *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Vol. I, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, p. 106.

²⁶³ *Ibidem*

plus souvent sans être théorisé, constitueraient autant de remise en cause de la morale dominante. (...) Et, très vite, ces réponses, nous les confiâmes à la commedia dell'arte.²⁶⁴

Come nel caso del Soleil, l'ensemble crea collettivamente ricorrendo alla forma della Commedia dell'arte con l'obiettivo di mettere in scena la contemporaneità. Ma, in questo caso specifico, l'Aquarium beneficia di un mediatore d'eccezione. Nel 1974, infatti, Dario Fo²⁶⁵ era stato ospite del Théâtre de Chaillot con *Mistero Buffo* e dell'Université Paris 8-Vincennes con un seminario-spettacolo. «Quand il préconise de sortir des théâtres, de se lier aux luttes pour faire là un théâtre authentiquement populaire, comment ne serions-nous pas séduits?»²⁶⁶, rivela Bernard Faivre. La presenza di Dario Fo conferma le potenzialità del ricorso ai tipi fissi della Commedia dell'arte, come veicolo di semplificazione e, simultaneamente, di critica al sistema, ma è anche plausibile pensare che l'attore italiano abbia in qualche modo ispirato la scelta di presentare dei mini-spettacoli prodotti dagli attori in luoghi extra-teatrali (licei, fabbriche, Maison de la Jeune Culture). Alcune porzioni scelte di questi mimi-spettacoli confluiranno, successivamente, nello spettacolo-cabaret finale, *Tu ne voleras point*, presentato alla Cartoucherie. In piena corrispondenza con il clima sociale post-'68, ritroviamo, quindi, in una fase determinante del percorso evolutivo dell'Aquarium un lavoro che assume forme popolari del teatro, tratta tematiche contemporanee condivise dagli attori e dal loro pubblico e testa l'efficacia dei prodotti risultanti nelle sedi privilegiate del non-public.

Il mini-spettacolo centrale del cabaret presentato alla Cartoucherie sintetizza molti dei caratteri appena esposti. *Et la morale Arlecquin?* si struttura, infatti, in cinque scene. Nella prima, *Le rebais de 60 Francs*, Arlecchino (Jean-Louis Benoît) incita un altro personaggio, Grosjean (interpretato da Thierry Bosc) al furto: «Le patron t'oublie; toi ne t'oublie pas. Prends ce que tu peux!». La seconda, *La plus value*, si ambienta il 5 agosto del 1789. Il borghese Bonifacio informa Arlecchino della soppressione dell'abolizione dei privilegi della Nobiltà e lo invita a diventare il garzone della sua nuova boulangerie: per 30 Franchi al giorno, dovrà produrre novanta filoni di pane. Arlecchino inizia a lavorare, ma, indispettito dal calore del forno, decide di uscire e di andare a vendere il pane al mercato. Quando propone al padrone di ricomprare il pane venduto scopre il suo reale valore: 90 Franchi. Con l'immediatezza di un lazzo, l'Aquarium dimostra al non-public delle fabbriche e delle scuole e al pubblico della Cartoucherie la teoria, ritenuta inaccessibile alle masse, del plus-valore: 30 Franchi di materie prime, 30 Franchi all'operaio, 30 Franchi di guadagno per Bonifacio. Si susseguono, quindi, *Le livret de caisse d'épargne*, *Le chef du personnel* e *Le muet*. Nella sequenza conclusiva, Arlecchino convince l'operaio Biscotin e lo spazzino muto, protagonisti dell'episodio, a creare un'azienda autonoma. Sottolinea Faivre: «(...) les cadres de la Commedia craquent bien davantage, puisque le thème même de la scène c'est la modification des rapports hiérarchiques (rapports de pouvoir et rapports de

²⁶⁴ Ivi, p. 207.

²⁶⁵ Dario Fo sarà anche una delle fonti di ispirazione centrali per lo spettacolo che l'ensemble metterà in scena nel 1976-77, nel quale prenderà forma compiuta il *conteur*, personaggio chiave di tutte le produzioni successive.

²⁶⁶ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 169.

savoir) au sein d'une lutte»²⁶⁷. Nell'arco delle cinque scene, Arlecchino è sempre interpretato da Jean-Louis Benoît e il suo compagno di sventure (quasi sempre ispirato a Brighella) da Thierry Bosc e la morale esposta è, in realtà, un'anti-morale: viene rappresentato lo scontro tra due egoismi – quello di Arlecchino e quello del padrone – fino al definitivo prevalere di uno dei due. Nella quinta sequenza, invece, la situazione si ribalta: Arlecchino è diventato *patron* e lo spazzino muto il suo subalterno. L'ultima frase pronunciata dal secondo personaggio che si scopre parlante è: «Dans la lutte, les muets parlent, les sourdes entendent, les hommes apprennent à être des hommes»²⁶⁸. Nella scena di *Le muet* appaiono in tutta la loro evidenza una serie di caratteri notevoli: i personaggi sono l'esatto doppio degli spettatori-operai; la semplificazione garantita dal ricorso alla Commedia dell'arte fa del mini-spettacolo un mini-dramma didattico; la testualità prodotta è ibrida e, verosimilmente, consuntiva, risultante, cioè, dalla somma e modifica delle parole attinte dai manuali miste rielaborate durante le improvvisazioni verbali e mediate dalla semplicità espressiva imposta dal genere popolare.

Per inquadrare più precisamente il valore dello spettacolo appena descritto è necessario fornire alcuni dati contestuali. Mentre *Tu ne voler point* va in scena, molte fabbriche francesi sono state occupate e gli operai al loro interno hanno ripreso a produrre autonomamente, senza il supporto di una gestione aziendale. «(...) politiquement d'accord avec certaines luttes, celle de Lip, par exemple, il nous importait essentiellement d'en diffuser des images théâtralement fortes»²⁶⁹. In questo interesse per le occupazioni e dal desiderio di diffondere un'immagine “teatralmente forte” di quanto sta accadendo nella Francia contemporanea, l'ensemble trova lo slancio necessario che servirà ai suoi componenti per portare avanti un'inchiesta sulle occupazioni. Tale inchiesta diventerà il materiale di partenza dello spettacolo successivo, l'esempio più alto di creazione collettiva dell'Aquarium. Ma, prima di approdare a questo traguardo, nel 1975, la compagnia vive nuovamente un momento di frizione interna. «Comment éviter le décousu du cabaret,», si domandano i membri dell'ensemble dopo *Tu ne volera point*, «sans pour autant revivre les contraintes du collectif monolithique?»²⁷⁰. Per evitare di andare nuovamente incontro a conflitti interni dovuti alla definizione dei ruoli, delle funzioni e delle responsabilità estetiche e organizzative, l'Aquarium, guidato da Nichet, compie una scelta estremamente interessante, rispetto al discorso che si sta portando avanti: opta per la messa in scena di un testo scritto, *Ah Q*, nato da un adattamento di Bernard Chartreux e Jean Jourdheuil di un racconto cinese di Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*. Con questo spettacolo, per la prima e unica volta durante gli anni Settanta, l'Aquarium sceglie un testo preventivo e, soprattutto, abbandona programmaticamente, ma temporaneamente, la prassi della creazione collettiva: ogni membro dovrà scegliere un ruolo specifico e ricoprirlo durante tutto il processo della messa in scena. Faivre sintetizza questa fase di passaggio: «Pour une troupe habituée à traiter les textes en “chiffons de papier”, vite essayés et tout aussi vite rejetés, c'était une vraie nouveauté de devoir composer avec un texte, de faire connaissance avec des personnages que nous n'avions pas créés nous-mêmes.

²⁶⁷ B. Faivre, *Sur deux spectacle du Théâtre de l'Aquarium*, cit., p. 110.

²⁶⁸ Ivi, p. 111.

²⁶⁹ Ivi, p. 112.

²⁷⁰ B. Faivre, *Le Théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 171.

L'Aquarium redécouvrait le théâtre écrit²⁷¹. Il membro dell'ensemble parla della consuetudine, nelle prassi di creazione collettiva, di trattare i testi drammatici preventivi come “carta straccia”, ma allude anche alla riscoperta delle potenzialità di una composizione originata da un oggetto chiuso con personaggi definiti. Dalla stagione successiva, l'Aquarium tornerà alla modalità consueta della creazione collettiva, ma questo momento di passaggio, da un lato, conferma l'utilizzo di testualità eterogenee nei processi che alimentano e definiscono autorialità collettive, da un altro lato porta a riflettere sugli strumenti che i membri dell'ensemble hanno potuto maturare confrontandosi con questa forma di “teatro scritto”: le modalità di attualizzazione scenica di un personaggio definito, le dialettiche del conflitto e, soprattutto, un fondamentale rispetto per il materiale di partenza che, in questo caso, è la drammaturgia di Chartreux e Jourdeuil e, nelle fasi evolutive che seguiranno, sarà il Dossier di partenza per le improvvisazioni. Questi strumenti risulteranno indispensabili per affrontare la creazione collettiva del 1976-77 che, a partire dalla raccolta di alcune testimonianze, metterà in scena la complessità del Movimento operaio.

3.3 *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*: un'analisi della scrittura scenica collettiva

Tra il 1976 e il 1977 il Théâtre de l'Aquarium mette in scena *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*²⁷². Il tema di partenza per la creazione collettiva di questo spettacolo che debutta nel dicembre del 1976 alla Cartoucherie avrebbe dovuto essere il taylorismo, invece, come sottolineato nel paragrafo precedente, «l'époque (...) a déterminé la transformation du projet»²⁷³, portando all'attenzione dell'ensemble l'occupazione delle fabbriche.

I criteri di accesso all'università, la speculazione edilizia, l'influenza della stampa sull'opinione pubblica, il furto nella prospettiva operaia e, ora, il Movimento operaio nella sua complessità sono tutti temi scelti appositamente per mettere alla prova il teatro, comprendere come esso possa influire sulle dinamiche sociali e politiche della Francia contemporanea e, allo stesso tempo, come nel caso del Théâtre du Soleil, per creare occasioni di auto-formazione collettiva, teatrale e ideologica, in un nutrimento circolare che alimenta prassi spettacolari e, simultaneamente, forma le coscienze degli attori e del pubblico.

Qualche dato contestuale risulta indispensabile per inquadrare questo spettacolo in un determinato periodo storico che si colloca, ormai, a quasi un decennio di distanza dall'anno-tournant e che continua a portare il segno della rivoluzione sociale e della rivolta culturale oggetto di questo studio.

Nel 1975 è ormai terminato il periodo di boom economico iniziato in Francia nel 1945 – les Trente Glorieuses – durante il quale, con il sostegno economico del Piano Marshall, i paesi dell'Europa occidentale, reduci dalla guerra, hanno vissuto tre decenni di lenta ma costante espansione economica: sono aumentati i consumi, la produzione

²⁷¹ *Ibidem*

²⁷² «Les comédiens de L'Aquarium racontent la lutte de quatre entreprises occupées, telle que ces comédiens l'ont vécue et perçue sur place, au cours d'un repas, d'une A.G. [Assemblée Générale], d'une action de popularisation. Lutte de l'ancien et du nouveau, du passé et de l'avenir, de la vieille et de la jeune lune», B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 8.

²⁷³ M. Bertrand, P. Besnard, T. Bosc, N. Derlon, B. Faivre, A. Macé, *Table ronde*, cit., p. 28.

delle fabbriche, le nascite, mentre è diminuita progressivamente la disoccupazione. Il trentennio viene brutalmente interrotto da un primo choc petrolifero nel 1973²⁷⁴. In maniera precipitosa, la crescita economica si arresta, molte fabbriche chiudono e alcuni stabilimenti vengono occupati. Le occupazioni di maggiore durata sono state quelle della C.I.P., industria tessile di Haisne-La-Bassée, della Réhault, azienda di calzature a Fougères, dell'IMRO, tipografia di Rouen, e della LIP, produttrice di orologi a Besançon.

I componenti dell'Aquarium si recano per dei periodi di durata variabile in ognuno di questi stabilimenti²⁷⁵ per fare delle ricerche, creare il loro dossier, dotarsi del materiale necessario per la creazione dello spettacolo, con l'obiettivo dichiarato di portare in scena la lotta operaia, farsi testimoni diretti dell'evento e, contestualmente, sensibilizzare il pubblico parigino sulla questione.

(...) l'Aquarium ressentait alors comme une obligation, éthique autant qu'esthétique, de "se lier aux travailleurs, de se mettre à leur écoute" (...) Paradoxelement, il fallait que l'usine ferme pour que les portes s'ouvrent: les occupations d'usine donnèrent à notre création sa raison d'être. Dans la France de 1976, pas encore résignée à la crise, des centaines d'entreprises, à l'exemple des Lip de Besançon, refusaient la fatalité du dépot de bilan.²⁷⁶

Risulta evidente dalla citazione di Bernad Faivre come affrontare il tema della fabbrica e del Movimento operaio fosse un obiettivo dichiarato della compagnia anche prima delle occupazioni, ma solo durante il periodo dello sciopero del 1976 l'ensemble avrà libero accesso agli stabilimenti e potrà raccogliere le testimonianze necessarie. Dalle parole dell'attore emerge anche uno dei caratteri principali delle prassi dell'Aquarium: la tecnica dell'ascolto come prassi fondativa della raccolta di testimonianze e dati utili da tradurre in scena.

Come nel caso delle tematiche storiche per il Théâtre du Soleil, il racconto del Movimento operaio si rivela una scelta piuttosto inusuale nel panorama del teatro francese: «Pourtant l'entreprise est au cœur de la société, mais on oublie de la représenter... comme par hazard! (Vinaver reste une exception en France)»²⁷⁷, mette in luce Jacques Nichet citando Michel Vinaver che sarà protagonista della prossima sezione di questo studio e che, a partire da *Par dessus bord* (1969), restituirà teatralmente un affresco della Francia delle fabbriche e della quotidianità degli operai. «Au début des années 70», prosegue Faivre in un altro articolo, riferendosi a *Tu ne*

²⁷⁴ «L'expansion économique continue par la suite à marche soutenue: de 1950 à 1973, la croissance annuelle des douze pays qui adhéreront à la Communauté européenne a été en moyenne de 4,6% ! Un dynamisme qui fait aujourd'hui rêver. L'exode rural est important, les villes s'étendent et la consommation se développe. Le rattrapage technologique vis-à-vis des États-Unis, notamment le développement de la télévision, change les habitudes de vie. Le rêve américain devient réalité. Les ménagères achètent des machines à laver le linge, puis la vaisselle. Les Français s'enrichissent, le chômage tombe en Europe à 2,4% de la population active et les premiers lotissements de maisons individuelles préfabriquées se multiplient: à chacun son "home sweet home". Une époque bénie qui sera brutalement interrompue par le premier choc pétrolier de 1973».

<<http://www.economie.gouv.fr/facileco/trente-glorieuses>>

²⁷⁵ La scelta dell'industria non è semplice né libera. L'Aquarium, infatti, incontra consistenti resistenze da parte del sindacato della CGT, mentre la CFDT si mostra più cooperativa.

²⁷⁶ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 171.

²⁷⁷ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 21.

voleras point, «l'Ouvrier est par excellence rebelle à tout traitement théâtral: il n'est pas caricaturable, puisqu'il est Opprimé; il n'est pas naturalisable, puisqu'il est l'Inconnu. (...) Pour l'Aquarium les choses changent à partir de 1974: naissance théâtrale de l'ouvrier!»²⁷⁸.

Philippe Ivernel, in una bella retrospettiva dal titolo *Entre l'ancien et le nouveau* in cui descrive il suo impegno, come «spectateur-libre» – consulente esterno – nel processo creativo de *La jeune lune*, sottolinea quanto lo spettacolo fosse profondamente ancorato alla realtà sociale del tempo e come riproponesse, in forma di memoria storica, la rivolta del 1968 condotta al Movimento operaio:

Je voyais là [nello spettacolo] une façon de répondre tant à une mémoire historique qu'à une actualité immédiate, se jouant au plus profonde de la réalité sociale, en ce lieu ordinairement interdit aux curieux qu'est l'entreprise capitaliste. (...) Il s'élaborait en contact dialectique avec les événements sociaux, selon une formule que je ne me lasse pas de répéter.²⁷⁹

La jeune lune si differenzia dagli altri spettacoli dell'Aquarium per il metodo con cui viene prodotto: non si parte più da una bibliografia e filmografia, ma da una vera e propria inchiesta sul campo. In questa oscillazione si può rintracciare una necessità: approfondire il presente basandosi sulle testimonianze dirette di coloro che lo costruiscono quotidianamente, senza mediazioni, se non quelle che seguiranno l'inchiesta stessa e che si elaboreranno durante il processo creativo. «Fidèles à leur pratique du document sociologique, les membres de l'Aquarium commencent par une enquête sur la réalité des occupation. Mais cette fois ils n'ont pas recours aux documents écrits – ils vont dans les usines occupées munis de magnetophone, et enregistrent les paroles des ouvrières»²⁸⁰. Siamo in presenza di una strategia di creazione spettacolare che ricerca i suoi materiali-fonte nei documenti e nelle testimonianze.

Nel *Lexique du Drame Moderne et contemporain*, vengono elencate le caratteristiche del *théâtre documentaire* (i cui padri fondatori vengono indicati nelle figure di Erwin Piscator e il suo *Malgré tout*, 1925, Wedekind con *Bismark*, 1916, Peter Weiss e i suoi *L'Istruttoria*, 1965, *Discorso sulla guerra in Vietnam*, 1967, *Note sul teatro documentario*, 1967). Si tratta di un genere leggermente diverso da quello del teatro del documento di cui si servono i membri dell'Aquarium ma condivide con esso alcune caratteristiche fondanti:

- la dialettica tra elementi frammentari;
- la spiegazione della struttura degli avvenimenti del passato o del presente;
- il ricorso ad espedienti come la pantomima, le scene e i racconti corali;
- la messa in crisi delle categorie di finzione e personaggio;
- l'esplosione dell'azione in mini-quadri i cui protagonisti sono figure anonime;
- la costruzione di sequenze che riproducono sotto forma di schema-tipo il modello osservato;

²⁷⁸ B. Faivre, *Sur deux spectacle du Théâtre de l'Aquarium*, cit., p. 104.

²⁷⁹ P. Ivernel, *Entre l'ancien et le nouveau*, in "Théâtre Public", n. 196, 2010, p. 17.

²⁸⁰ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 271.

- la volontà di restituire una visione globale, totalizzante, del movimento dialettico messo in scena attraverso il montaggio frammentario dei materiali acquisiti.²⁸¹

Il Théâtre de l'Aquarium si serve di tutti questi espedienti per mettere in scena le testimonianze degli operai intervistati durante la fase di acquisizione dei materiali. Tali testimonianze, però, non verranno riproposte scenicamente come citazioni esplicite del materiale di partenza.

Dans ces longues nuits de garde à l'intérieur de l'usine, que faire d'autre que parler? Alors nous les avons écoutés. (...) nous fûmes accueillis avec beaucoup de simplicité et de générosité, dès qu'il fut clair que nous n'arrivons pas en porteurs des dogmes. (...) Et de retour à la Cartoucherie, nous nous sommes mutuellement raconté ces nuits d'occupation tissées de menues confiances (...).²⁸²

L'inchiesta sul campo viene portata avanti seguendo tre regole:

1. non registrare direttamente le parole degli operai intervistati, ma prendere appunti, perché «la mémoire des choses et des événements nous semblait plus forte que le tri de ce qu'on aurait pu filmer ou enregistrer»;
2. impedire all'attore che aveva raccolto la testimonianza di interpretare in scena il narratore della storia appresa, favorendo una disaffezione nei confronti della persona portatrice della testimonianza e facilitando un distacco straniato rispetto al racconto;
3. fare in modo che la storia raccontata da un compagno diventi l'oggetto di improvvisazione di altri componenti dell'ensemble: «(...) les autres improvisaient sur ce que les comédiens enquêteurs racontaient»²⁸³.

Il documento da rappresentare in scena ha una caratteristica fondamentale: è una fonte orale. Nel trasformare la fonte di partenza, la testimonianza, in un materiale fruibile dal pubblico, la fonte stessa subisce dei mutamenti certamente formali e, in alcuni casi, di senso. Raccontando quanto appreso nelle fabbriche per i propri compagni, durante il processo di creazione, o in scena, durante lo spettacolo, gli attori si fanno narratori e chiamano la comunità, dei compagni, prima, e degli spettatori, poi, all'ascolto, all'attenzione, alla condivisione dei materiali. Ma, in quanto fonte orale, la materia subisce degli slittamenti, si modifica, si offre a un processo di generalizzazione o di approfondimento. Spesso, gli attori dell'Aquarium inventano racconti originali; formalizzano le testimonianze in immagini astratte frutto del montaggio di azioni gestuali; ne individuano le tematiche portanti e le metaforizzano; la arricchiscono di rimandi contestuali espliciti; la raccontano, alternativamente, usando la terza persona singolare o, più spesso, la prima persona plurale. Quello che era un "Io" in fabbrica, diventa un "Noi" epicizzante in scena e, in questo modo, da un lato, si sottintende una condivisione dei valori esposti e, dall'altro, si offre al pubblico quella visione generale e totalizzante caratteristica del *théâtre documentaire*. Ma, come si diceva, quelli

²⁸¹ Cfr. J.-P. Sarrazac, C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco, D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 110.

²⁸² B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 173.

²⁸³ M. Bertrand, P. Besnard, T. Bosc, N. Derlon, B. Faivre, A. Macé, *Table ronde*, cit., p. 38.

presentati scenicamente non sono propriamente dei documenti chiusi e risposti identici agli originali, quanto, piuttosto, formalizzazioni di una loro interpretazione liberamente offerta agli spettatori e denunciata come tale attraverso espedienti tipici del teatro epico: l'attore-*conteur*, musiche e canzoni, scene corali, la convocazione di personaggi storici, la presentazione, priva di commento, di una molteplicità di punti di vista.

(...) au moment de l'enquête comme à celui de jouer, s'effectue pour l'acteur de l'Aquarium un apprentissage de l'écoute: entendre profondément, jusque dans leur replis de silence, les récits des travailleurs, mais aussi d'adresser au spectateur – à chaque spectateur et non pas à un public indistinct – pour déceler ses questions silencieuses, pour répondre à sa muette interview.²⁸⁴

Jean-Pierre Sarrazac individua in questo procedimento una forma di apprendistato dell'/all'ascolto: l'attore ascolta l'operaio in fabbrica con l'obiettivo di restituire quanto appreso all'intera compagnia, ascolta il suo compagno per poter improvvisare sulla sua narrazione e, infine, si fa ascoltare dallo spettatore per dare voce a chi non può averla. Dalle testimonianze operaie emergono alcune tematiche comuni: il rigore del lavoro e l'attaccamento dell'operaio alla sua macchina; il miglioramento delle condizioni di vita o lo spaesamento degli operai costretti a non poter più lavorare; le speranze colme di inquietudini della ripresa e la paura dei cambiamenti. *La jeune lune* nasce dall'emergenza di questi macro-argomenti e dalle improvvisazioni verbali a partire dai materiali raccolti. Gli attori dell'Aquarium, come quelli del Soleil nel caso di *1789*, improvvisano in piccoli gruppi. «(...) on écoutait les autres, on pouvait *réécrire* ce qui avait été proposé par l'un d'entre nous, on reprenait l'improvisation d'un autre, il n'y avait pas de leader dans ce spectacle»²⁸⁵. Il processo di creazione collettiva è ormai giunto al suo massimo grado di compimento: non c'è alcun leader all'interno del gruppo, tutti improvvisano sui materiali raccolti da tutti e si dà avvio a un processo fatto di continue riscritture. Il termine acquisisce un certo valore se inserito all'interno del discorso che si sta portando avanti. Come sottolineato in precedenza, i materiali-fonte sono testimonianze orali e in quanto tali muovono una serie di improvvisazioni individuali e di gruppo volte alla loro formalizzazione in chiave teatrale. Al contrario i materiali verbali prodotti in sede di processo creativo, quindi di assunzione e di rielaborazione della fonte, devono essere fissati in forma scritta. Il testo di destinazione è diverso dal materiale di partenza e, nel processo creativo che origina lo spettacolo, la scrittura coagula il prodotto improvvisativo in partitura testuale chiusa.

Philippe Ivernel, raccontando le origini del metodo delle improvvisazioni individuali e di gruppo per questo spettacolo riprende un articolo del 1977 di Émile Copfermann in cui venivano rintracciate, tra le modalità di creazione attorica del Novecento, due tipi di processo improvvisativo alla base delle realizzazioni sceniche:

1. *l'un extérior*: dell'attore che si ispira a esperienze sociali o umane;
2. *l'autre intérieure*: dell'attore che si rifà al suo immaginario, alla sua propria natura, al suo vissuto, alla sua storia.

²⁸⁴ J.-P. Sarrazac, *la parole des absents*, in "Travail Théâtral", n. 28-29, 1977, p. 94.

²⁸⁵ B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 10.

Nel caso de *La jeune lune* i due livelli si sovrappongono e ibridano poiché l'attore dell' Aquarium si reca nelle fabbriche per ricercare nell'esperienza dell'altro un materiale di partenza su cui improvvisare, ispirandosi a esperienze sociali, ma, allo stesso tempo, l'altro-operaio rimanda direttamente a un immaginario personale, è un prodotto culturale: «l'Opprimé, l'Inconnu» di cui parlava Faivre a proposito di *Tu ne voleras point*. Ciò che si ricerca all'esterno, quindi, si riverbera in qualcosa di interiore e personale: il senso della lotta, della critica alle istituzioni cristallizzate e del desiderio di un'azione concreta, tutte istanze elaborate a partire dalla rivolta culturale del 1968.

Occupations, assémlées générales, popularisation des luttes et approfondissement de celles-ci, à travers des stratégies de contrôle et des embryons d'autogestion, tout cela commençait à constituer, depuis Mai 68, une référence commune à des groupes sociaux traditionnellement étrangers les uns aux autres.²⁸⁶

Allo scoppio della rivolta studentesca, nel Maggio del 1968, l'operaio era stato assimilato ad una figura mitologica, un modello lontano al quale ispirarsi. Tale distanza aveva impedito un contatto effettivo, diretto, forte e determinante tra il Movimento studentesco e quello operaio. Ora, invece, con *La jeune lune*, gli attori dell' Aquarium abbattano la barriera sociale, entrano nelle fabbriche occupate, dialogano, apprendono, scoprono l'Altro e confermano o negano i valori, ormai appartenenti all'immaginario condiviso, del decennio precedente. Il rispecchiamento tra l'attore è l'operaio, quindi, diviene possibile anche grazie alla sedimentazione dei valori della rivolta culturale avvenuta poco meno di un decennio prima, valori che, all'altezza cronologica in cui viene prodotto lo spettacolo, sono diventati un riferimento comune anche per gruppi sociali diversi.

Bernard Faivre conferma quanto affermato:

L'occupation, surtout quand elle s'accompagnait d'une reprise de la production (même symbolique), amenait forcément à des remises en cause fondamentales: concevoir une organisation efficace non-hiérarchique, partager le savoir technique, redéfinir les rapports hommes-femmes, accepter les différences et s'ouvrir sur le monde, la liste n'est pas limitative, mais montre bien les questionnements incessants posés dans le développement des luttes.²⁸⁷

Dal punto di vista delle prassi, Bernard Faivre parlerà di «improvvisation créatrice», definendo i diversi passaggi che articolano il procedimento:

1. l'attore improvvisa su una situazione iniziale proposta che «sert de garde-fou: elle sécurise collectivement les improvisateurs et leur permet d'inventer»²⁸⁸ o rappresenta i racconti dei compagni;
2. l'ensemble commenta le improvvisazioni: «(...) ré-découvrant l'événement et découvrant parfois, au travers d'une théâtralisation qui leur semblait caricaturale, le flou, l'insuffisance, la partialité de leur propre récit, et

²⁸⁶ P. Ivernel, *Entre l'ancien et le nouveau*, cit., p. 19.

²⁸⁷ B. Faivre, *L'ouvrier et le comédien*, in "Théâtre Public", n. 196, 2010, p. 24.

²⁸⁸ Ivi, p. 23.

s'obligeant par la même à la préciser, à la nuancer»²⁸⁹;

3. si crea una scena completamente nuova rispetto a quella proposta in primo grado.

Dal materiale assunto in sede di inchiesta, passando per la mediazione creativa delle improvvisazioni verbali che trasformano il materiale stesso in qualcosa d'altro, secondo i meccanismi epicizzanti del *théâtre documentaire*, nasce un materiale verbale nuovo, fatto di monologhi veri e propri, dialoghi, racconti corali, che comporta una fissazione in forma di scrittura.

Dopo un così lungo periodo di indagine sul campo e un così appassionato lavoro di conoscenza e confronto con la materia umana che sentono l'esigenza di raccontare, il problema per i membri dell'ensemble diventa la ricerca di una modalità adeguata per teatralizzare le esperienze senza ridurle a caricatura, per inserirle in una cornice non sistematica o mitologica, per présenter e non *re-présenter* al pubblico gli operai incontrati durante il percorso, senza trasformarli in personaggi. «Comme Trétiakov, "nous disons que l'idéologie n'est pas dans le matériau que l'art utilise. L'idéologie est dans les procédés d'élaboration de ce matériau. L'idéologie est dans la forme"»²⁹⁰, sintetizza Jacques Nichet. Il problema, dunque, è la forma: come servirsi del teatro per parlare d'altro? Come dotarlo di una missione estetica e politica? Come equipaggiare la forma artistica scelta per farne uno strumento di comunicazione con il proprio pubblico? Dopo un mese di improvvisazioni sul tema della fabbrica, infatti, la distanza tra il Movimento operaio e l'ensemble era tornato ad essere percepito come incolmabile. Non si poteva fare affidamento su un'identificazione di tipo professionale, né si poteva contare su una comune formazione culturale o politica, ma, allo stesso tempo, si voleva mettere in scena quella prossimità ideologica post-sessantottina messa in luce da Ivernel, senza ridurre la lotta operaia a pantomima.

Come nel caso di *Tu ne voleras point*, ma in maniera più definita, il Théâtre de l'Aquarium trova la soluzione più adatta nell'attore-*conteur*, nel "comédien porte-parole" che si farà contenitore dei racconti e traduttore degli stessi per il pubblico parigino. Nella scelta della forma c'è evidentemente un influsso brechtiano ma il modello esplicito della compagnia è, come per lo spettacolo precedente, Dario Fo. Ritroviamo, a tale proposito, una preziosa testimonianza di Ivernel: «Lors d'un passage à l'Université de Vincennes, Dario Fo devait définir la distanciation brechtienne par opposition au "jeu tripal" du comédien qui absorbe le rôle, et au "il" objectiviste de celui qui s'en sépare: ni le "je" ni le "il", donc, mais le "nous" d'une triple relation entre le rôle, le comédien, le public»²⁹¹.

Dario Fo è stato ospite dell'Université Paris 8-Vincennes nel 1974 dove ha tenuto un seminario-spettacolo del quale è conservata una documentazione video presso l'archivio (consultabile anche on-line) degli audiovisivi dell'Università. Si riporta, di seguito, in traduzione, il passaggio della lezione in cui l'attore spiega la differenza tra quello che lui definisce "teatro dell'individualismo" e il teatro epico. Trascrivendo le parole di Fo, si cercherà, attraverso la punteggiatura e, quando necessario, le

²⁸⁹ B. Faivre, *Qu'est-ce que ça signifie précisément, "le conteur"?*, in "Travail Théâtral", n. 27, avril-juin 1977, p. 17.

²⁹⁰ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 14.

²⁹¹ P. Ivernel, *Entre l'ancien et le nouveau*, cit., p. 19.

ripetizioni, di restituire il ritmo del suo discorso.

Interrogato da una studentessa sul legame tra teatro e ideologia, Fo replica:

Allora, nel teatro, ad esempio, del popolo, si ritrova una tradizione del teatro epico, nel teatro borghese, una tradizione del teatro individualista, cioè, la grande scuola di Stanislavskij.

Stanislavskij afferma esattamente che nel momento in cui un attore deve vestire gli abiti di un personaggio, *farlo*, interpretarlo, è necessario che egli trovi all'interno di sé tutte le miscele, tutte le situazioni, tutti i costumi per vestirsi. Cioè, egli deve ricercare la *propria* malinconia, la *propria* forza, il *proprio* orgoglio, la *propria* piccola invidia, il *proprio* grande coraggio, l'humour, eccetera, eccetera, eccetera. Così, io mi vesto con tutto ciò che ho dentro e divento io stesso il personaggio. Sono *io* che parlo dei miei problemi a *voi*. Parlo di ciò che mi è successo quando ero piccolo [qui, l'attore improvvisa su alcune situazioni per descrivere l'immedesimazione]. Così, io vengo a raccontarvi i miei problemi e ognuno di voi cerca dentro di sé i problemi che somigliano a quelli che ho presentato. Allora, è tutto un io, io, io, io. È l'individualismo, alla fine, l'egoismo.

Per quanto riguarda il teatro epico, si pensa subito a Brecht. Brecht lo spiega chiaramente, ma è un po' più difficile capire cosa sia il teatro epico perché lui dice che bisogna recitare in terza persona, cioè uscire dalla propria individualità, dall'egoismo, dall'individualismo e diventare una specie di buttafuori [in italiano], cioè qualcuno che dall'esterno viene a presentare il personaggio come fosse una corallità. Diventa una specie di specchio che rimanda l'immagine della stessa figura, la decostruisce e la ricompone per esporla davanti agli spettatori affinché comprendano, non direttamente, ma indirettamente, una parte del problema e tutto ciò che c'è dietro il discorso e il personaggio.

È difficile da capire.

Non ho finito, ci sto arrivando.

È difficile capire soprattutto per l'attore perché ... sta dentro... poi sta fuori... poi è lo specchio... [mima], diventa una follia, cambia mestiere e se ne va. Allora, per comprendere cosa sia veramente il teatro epico è sufficiente guardare il popolo, le sue tradizioni. Il popolo rappresenta sempre un'ideologia diversa rispetto a quella della borghesia: è la dimensione collettiva. Vuol dire parlare di noi, di noi insieme, dei nostri problemi, della nostra comunità. Noi cerchiamo di creare una comunità. Cerchiamo di comprendere cos'era, nel teatro del Medioevo, la comunione – l'ostia sacra [mima]. Il teatro non ha niente a che fare con questo [riferendosi alla pantomima della comunione]. Ma c'è sempre una dimensione di ricerca condivisa di quella stessa questione. Allora, si è obbligati a recitare sul pubblico non [a partire da] per il pubblico²⁹², ascoltare i tempi, i ritmi del pubblico, ciò che succede, ciò che diventa, come funziona... la facilità con cui ride.

Andare a soggetto, a soggetto!

Il teatro epico è davvero sempre in mezzo al popolo, non è un teatro fisso, bloccato, fermo, ma percepisce il momento, è un teatro da distruggere perché non può essere fatto nello stesso modo un altro giorno, un'altra volta, ogni volta bisogna cambiarlo, bisogna tagliare, improvvisare, bisogna avere dei tempi diversi a seconda delle orecchie [mima e, a mo' della scena di strada di Brecht, descrive il *gestus* del pescatore].

Questa è la differenza da un punto di vista ideologico: la questione del rapporto tra l'io e

²⁹² A questo punto del suo discorso Fo parla della differenza tra una recitazione “sur le public” e “par le public”, ma è probabile intenda “pour le public”

il Noi.²⁹³

È raro trovare allusioni esplicite a Brecht o a Stanislavskij negli scritti di Dario Fo. Nel *Manuale minimo dell'attore* il regista russo è immortalato in un dialogo-scontro con Cechov, di Brecht, invece, si traccia un'immagine approssimativa: al Berliner Ensemble, il drammaturgo guida gli attori nell'esercizio delle improvvisazioni e nella ricerca della giusta tonalità vocale²⁹⁴. Ricorrono spesso, invece, nello stesso testo, allusioni alle forme popolari del teatro, ai meccanismi epicizzanti della comunicazione teatrale e al coinvolgimento dello spettatore. Nel passo appena citato, invece, probabilmente per un'esigenza didattica, le parole dell'attore acquisiscono una limpida coerenza teorica: il "Noi" ripreso dall' Aquarium emerge come la voce del popolo, l'organismo di identificazione primaria, secondo Fo, degli attori del teatro epico, la corallità della quale portare in scena un'immagine decostruita e ricostruita per mostrare allo spettatore se stesso come fosse riflesso in uno specchio deformante. Dell'impostazione stanislavskiana, invece, Fo rifiuta la creatività autobiografica – borghese ed egoista – dell'Io come contenitore del lavoro attorico. Gli attori dell' Aquarium prendono il jongleur-Fo alla lettera e portano sulla scena de *La jeune lune* i loro *conteur*, narratori epici, incaricandoli della traduzione delle testimonianze acquisite e della coralizzazione delle voci degli inascoltati, come dirà Sarrazac, degli assenti. Nella distanza tra la terza persona singolare della teoria brechtiana e la prima persona plurale della sua lettura da parte di Fo ha sede quell'idea di collettività che i membri dell'ensemble vogliono rappresentare, tanto contenutisticamente, quanto formalmente.

In una dichiarazione di poetica esplicita sull'arte del *conteur*, apparsa tra l'aprile e il giugno del 1977 sulla rivista "Travail Théâtral", *Qu'est-ce que ça signifie précisément, "le conteur"?*, Bernard Faivre dichiara «(...) le conteur était un narrateur et un producteur»²⁹⁵. In quanto narratore, il *conteur* non incarna un personaggio, ma lo racconta, in quanto produttore, genera immagini servendosi del suo corpo, del gesto, di pochi accessori semplici, quotidiani²⁹⁶. Vedendo lo spettacolo – una ripresa della prima è disponibile nello stesso archivio audiovisivo dell'Université Paris 8-Vincennes – la funzione emerge con tutta la sua forza: *La jeune lune* è un susseguirsi di sequenze e intermezzi in cui gli attori, in gruppo, singolarmente, o in duetti e terzetti, raccontano le vicende degli operai intervistati presentando gli stessi con il loro nome, o metaforizzando, in scene corali, il Movimento operaio tutto.

Nel medesimo articolo l'attore – oggi Maître de conférences à l'Université Paris X-

²⁹³ Ripresa video del seminario-spettacolo tenuto da Dario Fo all'Université Paris 8-Vincennes nel 1974, <<http://www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=104>> (dal min. 38 al min. 43 ca.)

²⁹⁴ Per un'analisi del rapporto tra il teatro epico e Dario Fo, si rimanda a P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo*, Venezia, Marsilio, 1978; C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo bambino*, Roma, Bulzoni, 1978; M. Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996.

²⁹⁵ B. Faivre, *Qu'est-ce que ça signifie précisément, "le conteur"?*, cit., p. 17.

²⁹⁶ Sul rapporto tra théâtre-document e théâtre du quotidien David Bradby affermerà che i punti in comune tra le due strategie di creazione teatrale sono la presenza di un testo veicolato nel suo stato più brutale e una recitazione in cui l'attore conserva una certa distanza dal materiale testuale stesso. I personaggi, nel caso del théâtre du quotidien, i narratori, nel caso del théâtre-document, sembrano posseduti da un linguaggio che non è loro proprio. Cfr. D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 272.

Nanterre – presenta tre diverse interpretazioni della figura del *conteur*. Si tratta di interpretazioni dichiaratamente *a posteriori*, acquisizioni teoriche che hanno seguito, non generato, il lavoro su *La jeune lune*, ma che risultano estremamente utili per una lettura interpretativa dello spettacolo. I tre livelli si sovrappongono e giustappongono:

1. *niveau des personnages*: non realistici, allegorici che servono a far funzionare il racconto;
2. *niveau des conteurs de personnages*: individualmente o collettivamente, gli attori raccontano un personaggio o un suo comportamento;
3. *niveau des conteurs au sens plein*: il *conteur* racconta gli avvenimenti e li mette in relazione con una riflessione politica, «par le détour d'une fable, de la trajectoire historique d'un personnage ou de la parole donnée à un objet»²⁹⁷.

Le tre diverse tipologie di *conteur* generano tre diverse tipologie di situazione scenica. Mentre, però, l'elaborazione teorica che Faivre ci fornisce è stata certamente concepita *a posteriori* rispetto al lavoro svolto collettivamente, si può ipotizzare che la gran parte delle situazioni di cui i *conteur* sono i narratori/produttori sulla scena siano state un diretto prodotto delle improvvisazioni poi confluite nello spettacolo finale e nate a partire dall'acquisizione delle testimonianze degli operai.

Feivre, giungendo alla conclusione, mette in evidenza il parallelismo, ancora una volta, tra questa metodologia di lavoro e il già citato straniamento brechtiano.

Il n'est d'ailleurs pas sans importance de noter que, durant la création, nous ne nous sommes pratiquement jamais référés précisément aux œuvres théoriques de Brecht. Nous en sommes tous quelque peu imprégnés, c'est vrai; mais, à le relire maintenant, la convergence est frappante entre nos tâtonnements empirique et les analyse brechtienne. Pour ne prendre qu'un exemple, dans la “scène de la rue” (in *L'Achat du cuivre*), j'ai vraiment le sentiment que le “démonstrateur” de Brecht et notre “conteur” rependent aux mêmes préoccupations dramaturgiques.²⁹⁸

Faivre vuole sottolineare come l'ispirazione brechtiana sia intervenuta nel processo creativo de *La jeune lune* implicitamente, senza un dichiarato riferimento alle opere teoriche del drammaturgo-regista. Eppure, ammette il membro dell' Aquarium, i punti di similitudine tra la loro figura del *conteur* e quella del *démonstrateur* della Scena di strada sono numerosi. Ne ricordiamo, qui, uno dei passaggi chiave: «(...) ciò che importa è che il dimostratore rappresenti il comportamento dell'autista o del pedone investito, o di entrambi, in modo tale che gli astanti possano formarsi un'opinione sull'incidente. Questo esempio di *teatro epico di tipo primitivo* appare facilmente comprensibile»²⁹⁹. Il teatro epico di tipo primitivo è esattamente quello a cui allude esplicitamente Faivre quando sottolinea: «Quand je parlais de “brechtisme primitif”, c'est dans la mesure où notre spectacle prende (...) à la lettre Brecht, et transforme ce qui, chez Brecht, est de plus en plus méthode de répétitions (le recours à la troisième personne, par exemple) en matière de la représentation»³⁰⁰. Brecht prosegue ne

²⁹⁷ B. Faivre, *Qu'est-ce que ça signifie précisément, “le conteur”?*, cit., p. 19.

²⁹⁸ *Ibidem*

²⁹⁹ B. Brecht, *La scena di strada*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., pp. 84-85.

³⁰⁰ B. Faivre, *Qu'est-ce que ça signifie précisément, “le conteur”?*, cit., p. 20.

L'Acquisto dell'ottone, in un passaggio citato anche dal membro dell'ensemble nel suo articolo:

Un elemento essenziale della scena di strada sta nell'atteggiamento naturale che il dimostratore della strada assume in due sensi, dato che continuamente egli tiene conto di due situazioni. Egli cioè si comporta da dimostratore in modo naturale, e conferisce alla persona che rappresenta un comportamento naturale. Non dimentica mai né permette mai allo spettatore di dimenticare, che egli non è la persona che viene rappresentata, ma colui che la rappresenta.³⁰¹

Mettere in pratica l'insegnamento brechtiano senza avere una piena consapevolezza delle sue teorizzazioni, ma dandole come acquisite, «Nous en sommes tous quelque peu imprégnés», è certamente il prodotto di una temperie culturale: Brecht, all'altezza cronologica in cui venne prodotto *La jeune lune* era ormai tradotto e conosciuto in Francia. Ma il titolo dello spettacolo dell'Aquarium tradisce una filiazione consapevole, citando esplicitamente una poesia di Brecht, *Quête du Nouveau et de l'Ancien*³⁰² che recita: «Comme dit le peuple: à l'époque du changement de lune/La jeune lune tient la vieille/Toute une nuit dans ses bras». Brechtisme primitif, dunque, in un utilizzo del *conteur* mediato, con tutta probabilità, dalla lezione-spettacolo di Dario Fo, e la citazione testuale di un'opera poetica che si richiama implicitamente ad un'impostazione marxista della concezione degli eventi della Storia.

Nella pratica del lavoro e durante le repliche, prosegue l'attore nel suo articolo, l'oscillazione continua tra attore, personaggio e *conteur* si innesta in una sorta di vuoto: l'interprete non ha appigli nella convenzione rappresentativa, anzi, la rifiuta per poter meglio veicolare il suo materiale verbale; allo stesso tempo, però, questa libertà lo costringe ad una grande vigilanza sui contenuti trasmessi e ad una profonda assunzione di responsabilità poiché, mancando qualsiasi mediazione finzionale, chi parla è l'attore stesso o l'operaio intervistato.

«L'auteur collectif», prosegue Faivre in un altro articolo sullo stesso argomento, «n'a rien à voir avec une somme d'auteurs individuels: il vit d'accords conflictuels et de désaccords admis, il vit de ses contradictions, telles que le plateau les montre»³⁰³. La creazione collettiva, sembra confessare Faivre, rivela i suoi limiti trasformandoli in potenzialità: la strutturale contraddizione tra voci diverse che si avvicinano sulla scena nella produzione corale mostra in tutta evidenza la materia umana di cui l'ensemble è costituito, gli attori, e quella che vuole presentare al suo pubblico, gli operai, mostra, quindi, esattamente quanto richiedeva Brecht al suo dimostratore della Scena di strada: la giustapposizione di diversi punti di vista e l'assenza di una sintesi univoca che definisca il migliore.

Quello appena descritto è il movimento attraverso cui i componenti dell'ensemble dell'Aquarium prendono empiricamente coscienza delle modalità attraverso le quali è possibile rappresentare teatralmente una realtà direttamente osservata, presentandola al pubblico degli spettatori in modo funzionale e, a tratti, volutamente falsato. «Des

³⁰¹ B. Brecht, *La scena di strada*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 90.

³⁰² Per una traduzione in italiano della poesia si rimanda a B. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., pp. 233-234.

³⁰³ B. Faivre, *Faut-il soumettre à l' "effet-V" les théories brechtiennes?*, in "Silex", II trimestre, 1978, p. 137.

conteurs sont aussi des manipulateurs, qui parlent et s'expriment avec leurs mains, avec leurs bras, avec leurs jambes, avec des accessoires, avec des instruments de music. Ils nous racontent des histoires vraies tout en produisant des images fausses. On va de la narration à la figuration»³⁰⁴. Gli attori dell'Aquarium, come si diceva all'inizio di questo paragrafo, a proposito del teatro della testimonianza, devono passare dalla narrazione alla figurazione per poter metaforizzare scenicamente quanto appreso nelle fabbriche, senza scadere nella pantomima operaia. Quest'ultimo passaggio di Jacques Nichet rende perfettamente l'idea dell'oscillazione alla quale è sottoposto il *conteur* che, ponendosi in una condizione volutamente di confine, racconta quanto è stato osservato, presenta e non rappresenta l'oggetto d'indagine, e, simultaneamente, lo rende evidente e suscettibile di interpretazione. Così facendo, però, l'attore stesso denuncia la propria influenza sul racconto, la mediazione agita sul materiale, come il dimostratore denunciava la sua presenza nella Scena di strada di Brecht.

«Dans le *Petit Robert*», conclude Faivre, «le mot “conteur” se trouve entre le mot “contester” et le mot “contexte”. Tous comptes faits, cela me semble une définition qui en vaut une autre»³⁰⁵. La sentenza, volutamente a effetto, può essere interpretata in vari modi: il *conteur* contesta il contesto; il *conteur* restituisce un'immagine del contesto per poter esercitare sullo stesso una visione critica; il *conteur* si inserisce a pieno titolo in un contesto dato che, nel caso dell'Aquarium nel 1976-1977 (anno in cui viene pubblicato l'articolo), è quello della contestazione giunta ad una fase di maturazione ideologica.

Tornando alla genesi e alle prassi alla base de *La jeune lune*, una volta aggirato il problema dell'interpretazione dei materiali raccolti ricorrendo alla figura appena descritta, Jacques Nichet, che ricopre, in questo caso, solo il ruolo di regista-montatore e non quello di drammaturgo, propone alla compagnia una struttura di massima: articolare i materiali come se essi fossero stati raccolti in tre notti d'occupazione, in tre grandi episodi dotati di una fabula minima all'interno della quale poter inserire le digressioni narrative, una rete a maglie larghissime che dia al pubblico un'idea di filo conduttore e che faciliti la lettura dello spettacolo. *La jeune lune* si articola, infatti, in tre parti:

1. viene contestualizzata l'azione: gli attori descrivono la condizione degli operai disoccupati e delle fabbriche occupate: «Histoires de chômeurs, histoires de solitudes, c'est par bribes qu'est d'abord évoqué, dans le prologue, un phénomène historique que les 'Trente Glorieuses' (...) avaient réussi à faire oublier, du moins sous sa forme de masse»³⁰⁶;
2. vengono raccontate le tre fasi caratteristiche di un'occupazione: lo Stato, il proprietario della fabbrica e la polizia lasciano gli operai chiusi negli stabilimenti, questi reagiscono organizzando una festa e coinvolgendo la popolazione, ma il pericolo del licenziamento fa tornare gli operai alla produzione;
3. viene mostrato come il lavoro si interrompa e riprenda continuamente e le scene si alternano a brevi intermezzi riflessivi sulla condizione degli operai.

³⁰⁴ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 21.

³⁰⁵ B. Faivre, *Qu'est-ce que ça signifie précisément, “le conteur”?*, cit., p. 21.

³⁰⁶ P. Ivernel, *Entre l'ancien et le nouveau*, cit., p. 19.

La sera del 7 dicembre 1976 alla Cartoucherie³⁰⁷, la scena è completamente spoglia, «Aucune coulisse:», dirà Nichet, «le théâtre se denude, la scène s'offre comme une *page blanche*. L'acteur écrit avec son corps, sur cet espace nu, à découvert»³⁰⁸. La definizione di Nichet viene completata idealmente da Faivre che, in un altro articolo, afferma: «C'est un'écriture scénique peu recherchée sur le plan strictement stylistique, mais très travaillée tant sur les modes de narration que sur les moyens théâtraux de ces narrations: passages de témoin multipliés d'un conteur à l'autre, symétries et dyssymétries, glissements du collectif à l'individuel»³⁰⁹. La scelta della scena vuota conferma la ricerca di una forma teatrale che renda centrale la parola portatrice dell'esperienza, mediata dalla trasfigurazione operata dal collettivo, dei protagonisti dello spettacolo, gli operai. Lasciare uno spazio vuoto vuol dire, nel caso de *La jeune lune*, riempirlo di assenze, per cui alla povertà dei modi corrisponde una ricchezza di suggestioni e di rimandi, ancora una volta, tra l'interno e l'esterno del luogo teatrale.

Gli attori-rapsodi entrano in scena, indossando i loro vestiti di tutti i giorni, si dispongono disordinatamente nello spazio delimitato da un grande tappeto blu e sistemano le loro sedie all'interno del perimetro, da un lato una piccola orchestra³¹⁰: «(rituel d'ouverture, où chaque acteur apporte sa chaise et vient précisément choisir une place dans l'aire du jeu, pour s'y installer; la parfaite harmonie-symétrie réglant les espaces de jeu: ainsi le balancement du chœur-orchestre du côté cour au côté jardin; le bleu-nuit de la moquette et le bleu des chaises...)»³¹¹.

Alain Macé attore della compagnia al tempo de *La Jeune lune*, in un passaggio in cui descrive il lavoro fatto sul prologo dello spettacolo, apre una fugace ma preziosa parentesi sul ruolo ricoperto dal regista. Macé racconta di una poesia, scritta sull'argomento de *La jeune lune* e letta alla compagnia.

C'est Jacques qui a vue une piste à explorer: le mettre au début, multiplier les chaises par dix... Il a attrapé une proposition que je lui faisais mais dont je ne mesurais pas la portée possible. Le jeu sur le dedans/dehors, le rapport de ce jeu avec la distanciation brechtienne, avec le nous de Dario Fo... Je ne mesurais pas le potentiel qu'on pouvait en tirer. En même temps j'avais écrits le texte...³¹²

L'attore fornisce un materiale testuale, la sua poesia, ma, come nel caso della Mnouchkine, è il regista a collocare il materiale stesso all'interno dello spettacolo valutandone le potenzialità e prevedendone la portata scenica. Se la poesia di Mecé fosse stata semplicemente letta o detta, non avrebbe avuto la stessa forza espressiva ottenuta traducendola nell'immagine e nei movimenti del prologo. Eppure, il gesto dell'attore di proporre all'ensemble una riflessione, veicolandola attraverso il linguaggio poetico, è un gesto autoriale: è sua la riflessione, sono sue le parole

³⁰⁷ Lo spettacolo sarà à l'affiche fino al 29 maggio del 1977.

³⁰⁸ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 21.

³⁰⁹ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 172.

³¹⁰ La presenza dell'orchestra rimanda ad uno degli esercizi quotidiani della compagnia funzionale all'apprendimento dell'ascolto: ogni mattina, infatti, gli attori, anche quelli che non sapevano suonare alcuno strumento musicale, lavoravano su delle basi ritmiche.

³¹¹ G. Lefèvre, *ce qui est en jeu*, in "Travail Théâtral, n. 26, 1977, p. 101.

³¹² M. Bertrand, P. Besnard, T. Bosc, N. Derlon, B. Faivre, A. Macé, *Table ronde*, cit., p. 39.

utilizzate, ma, in questo caso specifico, non è sua la sintesi scenica, di matrice registica, che ne deriva.

Un'attrice si stacca dal gruppo, indica e presenta i compagni fornendo al pubblico il nome e poche generalità degli operai intervistati le cui vicende verranno poi narrate dall'attore indicato. In questo prologo l'attrice racconta le conseguenze dei licenziamenti. Mentre la musica dal vivo cresce il racconto della *conteuse* si popola di altri personaggi assenti ma evocati dallo spazio vuoto. Sono altri operai, tutti licenziati, tutti in sciopero: sono un milione, nelle piazze e nelle fabbriche occupate. «Enfin, disons la vérité: c'est une queue d'1500000 chômeurs! Vous ne la voyez pas? Elle y est!»³¹³, e indica lo spazio vuoto, ancora una volta, sottolineando un'assenza.

Il gruppo si alza, inizia la seconda sequenza (una delle sette realmente corali dello spettacolo), la prima attrice annuncia il titolo e tutti cantano e suonano la canzone degli occupanti.

Si susseguono, quindi una serie di scene in cui gli attori, soli o in piccoli gruppi, diventano *conteur* degli operai intervistati. Le sedie appaiono e scompaiono, si trasformano, diventano gli oggetti o i soggetti del discorso – una macchina, un'idea, un interlocutore silenzioso – vengono descritti i processi produttivi, la giovialità e l'idealismo degli occupanti, le storie dei singoli e la forza dei gruppi: è un “Noi narrante”.

La drammaturgia spaziale de *La jeune lune* si carica di un rimando costante tra l'interno e l'esterno. Lo spazio vuoto, si è detto, è trasformabile, evocativo, multiplo e gli attori dell'Aquarium lo occupano e lo trasformano a seconda delle necessità della scena, lasciando intravedere allo spettatore, con pochi segni indicativi, uno spazio definito. «Occuper l'espace, se l'approprier, le réinventer»³¹⁴ è una delle istanze che muovono il processo creativo degli attori dell'Aquarium, ma è anche l'azione materialmente compiuta dagli occupanti di cui si narrano le esperienze. Ancora una volta, tra l'esterno e l'interno del teatro, lo spettacolo crea un ponte: la forma scelta evoca la matrice del contenuto trattato.

Dopo quattro sequenze, entra un attore, solo, si siede e inizia a descrivere la sua giornata-tipo e il rapporto con la sua macchina di lavoro. Progressivamente, l'attore diventa la macchina e testimonia, attraverso un sapientissimo uso del suo corpo, l'alienazione e, allo stesso tempo, l'attaccamento morboso dell'operaio al suo strumento. L'influenza di Dario Fo su questa scena è evidente: la recitazione è al limite con il lazzo ma si carica di una significazione evidente. Come la fame per Arlecchino, l'alienazione e la ripetitività diventano metonimia dell'operaio. L'attore usa poche parole di commento e descrizione dell'azione che compie: una costruzione morfosintattica precisa, elementare, senza orpelli, cede il posto alla figurazione. Si susseguono una serie di entrate e uscite: altri operai si appropriano dell'attore-macchina e lo fanno diventare il loro specifico strumento di produzione, spiegano come si usa, ci parlano e lei/lui risponde. Sono dialoghi brevissimi e al limite con il grottesco che, come nel caso della prima descrizione del rapporto uomo-macchina, denunciano una partitura scritta, schematica ed essenziale. Segue, sullo stesso tema, una sequenza di grande drammaticità che racconta un avvenimento reale: la vicenda degli operai della

³¹³ A. Talbot, *De la chaîne à la scène*, in “Théâtre Public”, n. 196, 2010, p. 27.

³¹⁴ *Ibidem*

CIP che, per proteggere i loro macchinari, si stendono davanti al camion che li dovrebbe portare via. Il corpo dell'operaio viene presentato come completamente abbandonato alle sorti della sua estensione, è scudo e strumento. L'assenza quasi totale di testo, nel caso di questa scena, sembrerebbe un chiaro espediente della drammaturgia scenica approntata e veicola un contenuto forte: il corpo dell'operaio difende, senza che ci sia bisogno di proclami, un diritto. Ma, davanti alla scena che si compie, un attore-narratore connette quanto lo spettatore vede al contesto nel quale l'evento di è realmente verificato: mentre si svolge l'azione al limite con la pantomima, l'interprete racconta l'evento in un momento di puro teatro documentario.

Nella sequenza successiva, un attore, camminando in circolo, vede il suo corpo diventare indipendente dalla sua volontà: ogni parte si ribella alla testa che dovrebbe domarla. «Le corps du comédien se dissocie, et ses différents membres sont doués de personnalité autonomes. Tandis que la bouche joue le rôle de récitant, les pieds marchent tous seuls: c'est la "base"; les orteils ce sont "ceux qui vont de l'avant", les "meneurs". Les mains sont les "grandes amies des pieds"»³¹⁵. L'attore racconta i rapporti tra il Movimento operaio e i sindacati e ricrea sul suo corpo i conflitti narrati con la bocca: il corpo in frantumi è corpo-macchina, corpo-coro, corpo-orchestra, corpo-Movimento operaio. Il basso, i piedi, che continuano a camminare senza sosta, si staccano dall'alto, la testa, che simboleggia il sindacato. Si metaforizza, così, «la distance et la coupure qui se sont créés entre la base, ses délégués et les dirigeants syndicaux»³¹⁶. Il fenomeno rappresentato estratto dal reale e ripreso, con tutta probabilità, dalle testimonianze degli operai intervistati, subisce, ancora una volta, una trasfigurazione, diventa un'immagine alla quale la parola fa da contrappunto descrittivo: dalla testimonianza alla riscrittura scenica del suo contenuto, il lavoro collettivo media, trasforma, generalizza.

Per annunciare la scena in cui verrà presentata l'Assemblea Generale degli occupanti, un'attrice racconta il rimpianto di un non-occupante che spia i compagni. È uno dei rari momenti in cui, durante lo spettacolo, si scontrano due forze opposte, l'occupante e il non-occupante, come l'héritier e il non-héritier nel 1968, o gli affittuari e le banche in *Machands de ville*. Alcune sequenze dopo, un operaio si contrapporrà a tre figure, i rappresentanti/rappresentazioni del potere economico, politico e sindacale e, ancora, un altro operaio cercherà di sottoporre il Dossier de la LIP al prefetto, al sindaco, al Ministro del Lavoro. Nella drammaturgia spettacolare de *La jeune lune* queste tre scene sono le sole in cui affiora un conflitto, ma, come negli spettacoli precedenti, è un conflitto tra forze, non tra persone/personaggi. Jean-Pierre Sarrazac, a questo proposito, riprende gli spettacoli citati e mette in evidenza una differenza sostanziale tra questi e *La jeune lune*:

(...) une revue, seule structure qui permette d'éclairer uniformément le sujet dans son entier, qui autorise le défilé (...) de personnages composés comme de plates allégories sociales: les étudiants abstraits des *Héritiers*; la théorie des promoteurs, des banquiers, des propriétaires et des locataires (tous étroitement déterminés par leur rôle sociologique) de *Marchands de ville* (...); les figures exangues des lecteurs types de chaque journal

³¹⁵ E. Ertel, *Politique et poésie réconciliées*, in "Travail Théâtral", n. 26, 1977, p. 106.

³¹⁶ G. Lefèvre, *ce qui est en jeu*, cit., p. 101.

français dans *Gob*. La forme, trop simpliste, faisait évidemment retour sur l'analyse politique, limitait le point de vue du spectacle: opposition manichéenne (...) n'aboutissant qu'à divertir les convaincus (...).³¹⁷

In questo spettacolo, al duetto dei personaggi-figure, confronto sterile e manicheo, eccessivamente ideologizzato e, implicitamente, ideologizzante, l'ensemble de l'Aquarium contrappone il «polylogue³¹⁸ – qui exprime au plus près le *Dit du peuple*»³¹⁹. Torna quanto appreso dalla lezione di Dario Fo: il teatro epico è il teatro del popolo e porta in scena il suo essere corale. Non si assiste al conflitto tra due discorsi, ma alla presentazione di una molteplicità di punti di vista differenti, molteplicità che non giunge mai ad una sintesi definitiva e che apre la strada all'interpretazione del pubblico, chiamato dal “Noi narrante” sulla scena a condividere il percorso della creazione di una comunità.

Nuova scena corale: l'Assemblea Generale. Ritroviamo nell'area blu tutti gli attori con le loro sedie. Ogni interprete pronuncia le parole del suo operaio, quindi, viene annunciato l'arrivo di un nuovo titolare e gli attori, silenziosamente, escono di scena, mentre entra un istrionico Patron che, vestito da Capitano di nave – quando vengono nominate in scena le fabbriche vengono rappresentate come delle barchette di carta –, chiama le sedie rimaste vuote alla collaborazione e, letteralmente, le mette in riga. Rientrano gli attori, si siedono con i loro strumenti musicali e rappresentano, diretti dal Patron, l'orchestra della fabbrica. Secondo Sarrazac, l'ensemble nella sua interezza e in questa scena in particolare, costituisce un unico corpo sociale, un “corps”, quello del Movimento operaio, “morcelé” nei corpi e nelle voci degli attori-*conteur* che restituiscono così al pubblico un

Théâtre des traces. Encore ces traces sont-elles plus concrètes – parce que la discrète présence chorale des cinq comédiennes et des cinq comédiens se fortifie de l'absence, rendue palpable, percutante par l'économie du spectacle, des ouvrières et des ouvriers mobilisés dans leurs usines et leurs ateliers – ces que les actes et les événements imitatifs sont nous repaissent de nombreux spectacles prétendument politiques.³²⁰

La jeune lune è uno spettacolo costruito per poter lasciare delle tracce nelle pubblico delle testimonianze apprese durante il periodo dell'inchiesta e tali tracce si fanno ancora più evidenti, sottolinea Sarrazac, quando rendono manifesta l'assenza dell'operaio. Al pubblico, verosimilmente borghese, della Cartoucherie, l'Aquarium presenta in questa scena un non-public operaio, quello delle fabbriche occupate, attraverso espedienti scenici forti ed epici: i personaggi invisibili sulle sedie all'arrivo del nuovo titolare, le voci di quel *polylogue*, fatto di «"Je" multiples qui dessinent un “nous”, beaucoup plus riche dans sa complexité que lorsque l'Aquarium s'imposait de parler d'une seule voix»³²¹.

³¹⁷ J.-P. Sarrazac, *la parole des absents*, cit., p. 93.

³¹⁸ Jean-Loup Revière in un articolo pubblicato su “L'Autre Scène” aveva usato il termine per definire la recitazione di Dario Fo.

³¹⁹ J.-P. Sarrazac, *la parole des absents*, cit., p. 95.

³²⁰ Ivi, p. 92.

³²¹ B. Faivre, *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, cit., p. 173.

Dopo il grande coro-orchestra dell'Assemblea Generale, le sequenze riprendono, mentre il complesso strumentale rimane in scena sulla sinistra: un'attrice gioca con una barchetta di carta, la smembra, è un giornale che annuncia la fine dell'occupazione della LIP; due operaie descrivono il funzionamento delle macchine che producono le camicie, ma una delle due si ribella alla produzione in serie e inizia a sfasare il processo per entrare in un loop senza fine di bottoni che impedisce alla collega di lavorare. Si arriva, così, alla scena della "Casserole" in cui un oggetto quotidiano viene caricato di significati molteplici. Come le sedie che diventano, a seconda della sequenza, cancellata della fabbrica, urna, panca, personaggio, o le scarpe che diventano le zampe di un animale o, nuove e brillanti, la metonimia dei dirigenti o dell'azienda, così la casserole che incontra il suo coperchio diventa il tema di un intermezzo che racconta di due sposi riconciliati. «Très frappant», sottolinea Evelyn Ertel,

est cette multiplicité de sens qu'un même objet peut prendre dans un glissement si rapide qu'il est souvent difficile d'en analyser le fonctionnement exact. C'est cette rapidité qui enlève toute lourdeur au processus et évite d'en faire un procédé, parce qu'on a l'impression d'un jaillissement spontané de métaphores, d'un jeu de balle d'une matière signifiante à un autre: on échappe au pédantisme intellectuel pour trouver l'enjouement et la légèreté d'un jeu d'enfant.³²²

L'oggetto, dice la Ertel, usato sfruttandone le potenzialità immaginative, a seconda delle sequenze, priva lo spettacolo di qualsiasi pedanteria intellettualistica per dotarlo di una leggerezza infantile che facilita l'assimilazione del racconto da parte dello spettatore. L'utilizzo dell'oggetto che si carica di significati molteplici e imprevedibili rimanda alla teorizzazione brechtiana, a quel «brechtisme primitif» di cui parlava Nichet, diventando il mediatore di un'efficacia anti-naturalistica, di una distrazione che amplifica l'attenzione dello spettatore fornendogli strumenti utili a compiere rimandi tra l'immagine metaforica visiva, il racconto che delle stesse viene fatto ad opera degli attori-*conteur* e la realtà delle occupazioni.

Tra i vari personaggi-allegoria de *La jeune lune* ritroviamo, in una scena successiva, la Vache Rose (interpretata dallo stesso Bernard Faivre). Una signora anziana che commenta l'azione che si svolge nelle fabbriche, seduta su una sedia alla sinistra dell'azione. È grottesca e arcigna, ma la sua presenza serve all'ensemble per sottolineare il passare del tempo. Anche in questo caso, infatti, l'attore si dota di un oggetto-segno: una lunghissima coperta verde, fatta a maglia, che la donna lavora, mentre osserva, sul ciglio di una strada immaginaria, le azioni compiute dagli occupanti: «complice et animal totémique des travailleurs de Lip»³²³. Ritroviamo, in seguito, i già citati rappresentanti del potere politico, economico e sindacale, con i loro cardigan da circolo del Tennis, il copricapo alla moda e la pipa. Nella scena successiva, un operaio ha sottoposto il Dossier della Lip al prefetto, al sindaco, al ministro del lavoro. L'attore incede nello spazio con il gigantesco libro, un *polylogue* cartaceo, in cui sono raccolte tutte le voci delle fabbriche, ma il suo peregrinare non porta ad alcun risultato, nessuno lo ascolta e, chi lo fa, lo rabbonisce cercando di rassicurarlo. L'attore

³²² E. Ertel, *Politique et poésie réconciliées*, cit., p. 106.

³²³ J.-P. Sarrazac, *la parole des absents*, cit., p. 93.

si addormenta sul suo Dossier in scena. Arriva, quindi, come in sogno, Léon Blum: «Hier nous avons eu le pouvoir; demain, nous l'aurons encore, si vous nous laissez faire. Alors faites confiance à vos organisations politique et syndicales; reposez-vous!... On vous représente»³²⁴. L'ensemble de l'Aquarium porta in scena il fondatore della Quarta Repubblica, colui che, nel 1936, assunse il governo del Fronte Popolare e introdusse una serie di riforme sociali, tra cui la settimana lavorativa di 40 ore. Il personaggio appare all'operaio sulla scena, lo rassicura, svogliatamente fiducioso in una risoluzione dall'alto, oppure lo rabbonisce come le altre allegorie istituzionali, sedando, implicitamente, la sua rivolta? Questo, l'interrogativo che l'Aquarium sembra proporre allo spettatore, scegliendo di portare in scena un attore-personaggio riconoscibile.

Prima dell'apparizione di Léon Blum, però, ritroviamo una sequenza estremamente interessante che sintetizza la forma dell'intero spettacolo: un'attrice entra in scena, sullo sfondo i compagni in fila, sulla sinistra, ancora, l'orchestra:

Si mon personnage était là,
Elle écrivait 900 emplois
Si mon personnage était là...
Je l'ai rencontrée à Lip, en juillet,
50 ans. OS depuis trente-sept ans. 10 ans aux presses.³²⁵

«Se il mio personaggio fosse lì». L'attrice-persona fa appello al personaggio-operaio e, ancora una volta, sovrapponendo piani finzionali, racconta l'operaia, parla della sua testimonianza, descrive le sue azioni potenziali e, simultaneamente, richiama un'assenza per parlare al pubblico presente della contemporaneità, della realtà fuori dal teatro e nelle fabbriche.

L'ultima scena, infine, è di una grande potenza visiva. Un attore entra con una carriola piena di mattoni e racconta la storia del suo operaio, questa volta, immedesimandosi. Dalla giovinezza, al dopoguerra, fino al suo lavoro alla REO e all'occupazione. Mentre narra, il personaggio costruisce due pile di mattoni arrivando fino al punto esatto in cui le torri vacillano.

Aux prochaines élections», conclude, «il faut faire une pleine brouettée de voix de gauche... Et ça viendra pas tout seule! Qu'est-ce que on ferait pas aujourd'hui pour remplir une brouette? Une belle majorité, de bric... et de broc!... Admettons qu'on l'ait, cette majorité! Et là-dedans, le pouvoirs des travailleurs? Hein, le pouvoir des travailleurs?»³²⁶

Con questa sentenza finale, sotto forma di domanda retorica e provocatoria posta direttamente al pubblico, si chiude *La jeune lune*.

In conclusione, risulta estremamente utile citare un ultimo articolo su questo spettacolo, che ne sintetizza i caratteri scenici e linguistici. Armelle Talbot rileva la sovrapposizione e lo slittamento multiplo dei piani spaziali, prospettici, sociali e

³²⁴ G. Lefèvre, *ce qui est en jeu*, cit., p. 101.

³²⁵ A. Talbot, *De la chaîne à la scène*, cit., p. 27.

³²⁶ E. Ertel, *Politique et poésie réconciliées*, cit., p. 107.

ideologici, oltre che teatrali, de *La jeune lune*:

- «déplacement géographique du dehors au dedans»: dallo spazio vuoto si rimanda costantemente alle fabbriche occupate;
- «déplacement photographique de la phocale longue à la phocale courte»: alcune sequenze sfruttano tutto lo spazio scenico, altre collocano l'azione dell'attore in un potenziale proscenio;
- «déplacement sociale et ideologique du point de vue bourgeois au point de vue ouvrier envisagé dans sa pluralité»: l'attore e lo spettatore condividono una condizione e un punto di vista interpretativo borghese, mentre il terzo termine della triangolazione comunicativa, l'operaio assente, si smembra in una pluralità di voci (il *polylogue* di Sarrazac);
- «déplacement théâtrale du registre symbolique de l'allegorie, de la métonymie ou de la métaphore (...) au registre narratif du témoignage (un acteur, ici, se souvient d'un ouvrier là bas)»³²⁷: l'attore media lo slittamento tra registri linguistici e narrativi, interpretando personaggi-simbolici o manifestando il suo ruolo di testimone.

Il reale, avvicinato direttamente in sede di inchiesta, viene trasfigurato, in questo spettacolo, attraverso una molteplicità di modalità linguistiche che costituiscono la scrittura della scena e che stimolano il dialogo diretto con lo spettatore. Ma il reale stesso non viene presentato in forma di *processo*, cioè di una serie di operazioni tecniche attraverso le quali viene svolta un'attività produttiva, ma di *procedimento*, una serie di atti finalizzati a un dato scopo. La differenza tra le due modalità risiede, evidentemente, nella loro finalità: il processo genera un prodotto, il procedimento si conforma al suo scopo. È evidente che mirare ad uno scopo – portare in scena un'assenza, formare l'ensemble e il pubblico all'ascolto del polilogo del Movimento operaio – è un obiettivo che svela, semplicemente esistendo e venendo compreso, il suo radicamento in un contesto dato, in quel presente del 1976-77 delle occupazioni delle fabbriche e delle elezioni alle porte. Lo scopo, a differenza del prodotto, non è esportabile in contesti, tempi e spazi diversi, è una *comédie du présent*, per dirla alla Copeau, che nel presente stesso si crea e che al presente tende, smembrandosi in una “serie di atti”, le ventisette sequenze, che vengono consegnati alla memoria dello spettatore/fruitoro, trasformandolo in un testimone di testimoni e facendo dello spettacolo un chiaro esempio di teatro epico che, come aveva detto Fo a Vincennes, «(...) è il teatro che percepisce il momento, il teatro da distruggere perché non può essere fatto nello stesso modo un altro giorno, un'altra volta».

3.4 *La sœur de Shakespeare e Pépé*

La jeune lune, è l'esempio più compiuto del modello della creazione collettiva elaborata dal Théâtre de l'Aquarium. Nel periodo che segue, la compagnia vivrà fasi alterne di crisi quasi sempre legate alla definizione delle funzioni interne all'ensemble. Inoltre, lo spettacolo del 1977 viene percepito dai componenti del gruppo come un punto di non ritorno e non si riesce, almeno in un primo momento, ad elaborare una nuova strategia di approccio ad una materia presente, forte e ritenuta necessaria come

³²⁷ Ivi, p. 26.

quella del Movimento operaio. Si tratta, evidentemente, di un momento di crisi ideologica, oltre che creativa e organizzativa.

Nel 1977 il Théâtre de l'Aquarium invita presso i suoi locali della Cartoucherie Augusto Boal a tenere uno stage di théâtre-forum³²⁸:

(...) il va dedans le sens d'une recherche, d'une étude des limites entre théâtre et psychothérapie. Le théâtre comme langage peut, tout en réstant théâtre, servir à la connaissance des problèmes d'oppression, des formes possibles de libération. (...) Ici, encore, le théâtre de l'Opprimé ne perd pas de vue l'aspect social, le théâtre à la première personne du pluriel plutôt qu'à la première du singulier.³²⁹

Se si sorvola sugli aspetti psicodrammatici del teatro dell'Oppresso, si possono riscontrare una serie di caratteri comuni tra il lavoro di ricerca condotto dalla compagnia ospitata e alcune istanze creative già incontrate nel percorso dell'Aquarium: l'interesse per una ricerca (sul campo) delle forme dell'oppressione e delle modalità attraverso cui favorire una loro presentazione e liberazione in scena; l'idea dominante del teatro come strumento che, restando tale, con i suoi linguaggi e le sue modalità, può farsi veicolo di mutamenti; l'attenzione costante agli aspetti sociali del vivere quotidiano, trasposti teatralmente attraverso le formule del teatro epico e, in particolare, attraverso la transizione già più volte nominata dalla prima persona singolare, alla terza singolare, fino alla prima plurale. Â

Per far fronte alla crisi dell'ensemble, tra il 1978 e il 1980, l'Aquarium mette in scena due spettacoli, continuando ad operare con le stesse modalità utilizzate precedentemente, ma, in questi casi, riferendosi esplicitamente a una materia antropologica e sociologica specifica – le donne e gli anziani – e intercalando le fasi del lavoro con momenti di scrittura individuale i cui prodotti confluiranno nel prodotto finale montato ancora da Nichet.

Nello scarto che c'è tra l'affrontare una materia come il Movimento operaio e un'altra come la condizione femminile, ha sede la necessità sentita dalla compagnia di trattare tematiche che continuino a rispecchiare il presente ma fotografandolo nelle sue dimensioni più quotidiane: la «vie privée», o la «privation de la vie»³³⁰. Con questo obiettivo, Nichet propone il tema delle madri, ma non riesce a convincere la compagnia – «par peur de la nostalgie, par peur de l'exhibitionnisme, par pudeur et aussi par amour»³³¹ – che percepisce la scelta come troppo individualistica e preferisce tornare ad un metodo di lavoro collaudato e a tematiche più generali. Si riparte, quindi, dall'inchiesta, in questo caso, sulla figura della donna nella società contemporanea. «Mais l'enquête ne nous a pas appris grande-chose, car on ne pouvait pas ouvrir grand les yeux. Cette fois-ci: on ne pouvait tout de même pas séjourner chez une femme au foyer pendant quinze jours!»³³². Il processo creativo collettivo e, in particolare, la pratica della raccolta delle testimonianze, necessitano di un tempo di produzione

³²⁸ Il Théâtre de l'Opprimé verrà ospitato anche dal Théâtre du Soleil nel 1981.

³²⁹ A. Boal, *Aux limites du théâtre d'intervention: le "théâtre de l'Opprimé" en France*, in AA. VV., *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Vol. II Lausanne, Éditions L'âge d'homme, p. 157.

³³⁰ Cfr. J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 22.

³³¹ *Ibidem*

³³² *Ibidem*

specifico che si rivela direttamente proporzionale alla portata della tematica trattata. Inoltre, «L'enquête», sottolinea ancora Jacques Nichet, «avait pris la forme des discussions organisées, qui nous ramenaient vite à des discours connus...»³³³. È interessante sottolineare, a questo punto, come l'ensemble rifiuti la messa in scena di materiali eccessivamente organizzati in forma drammatica, preferendo intervenire su fonti più aperte, drammaturgicamente più grezze, esercitando, quindi, la funzione di autore collettivo. Davanti ad una partitura organizzata, infatti, i membri dell'ensemble non possono mettere in opera quel metodo fatto di slittamenti e trasfigurazioni che avevano scoperto, in forma compiuta, durante la creazione de *La jeune lune*, ma le cui radici possono essere rintracciate anche nei primi spettacoli dell'ensemble. In questa fase, la funzione registica assume un nuovo compito: non struttura la partitura drammaturgica, ma la destruttura favorendo così la moltiplicazione, sulla scena, dei punti di vista interpretativi. Lo sguardo del collettivo sulla tematica pretende un certo grado di originalità: il contatto diretto con la materia antropologica serve agli attori per andare oltre i pregiudizi diffusi sull'argomento, per distaccarsi dal senso comune ed elaborare una propria lettura da consegnare al pubblico, restituendola nella forma teatrale che si ritiene più adeguata. L'autorialità collettiva pretende di esercitare la sua mediazione sul materiale di partenza, mediazione certamente attivata tramite le improvvisazioni verbali, ma anche attraverso la formalizzazione delle sequenze elaborate in partiture scritte.

Nel caso del tema della donna, la brevità dell'inchiesta e la sua contingente superficialità impediscono all'ensemble di compiere questo salto qualitativo e concettuale. Alla ricerca di una bibliografia utile, gli attori trovano, nell'appendice di una tesi di psicologia, un documento costituito da sette pagine trascritte da un giovane studente che aveva intervistato, registrando clandestinamente la conversazione, una casalinga costretta ad affrontare le più banali difficoltà quotidiane. A partire dalla lettura di questo breve testo in cui gli attori ritrovano una straordinaria semplicità e, soprattutto, l'assenza di qualsiasi mediazione intellettuale, nasce *La sœur de Shakespeare* (1978)³³⁴. Il titolo dello spettacolo si ispira direttamente al romanzo-saggio *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf. L'autrice, argomentando il suo excursus sull'emancipazione della figura femminile nella Storia, immagina la condizione infelice di un'ipotetica sorella di Shakespeare dotata del suo stesso talento poetico. Ancora una volta, pur partendo dal rifiuto di un testo drammatico preventivo, il percorso dei membri degli ensemble si rivela costellato di diversificate tipologie di testualità, tutte ispiratrici, seppur in maniere eterogenee, di alcuni degli aspetti caratterizzanti dello spettacolo.

Il materiale di partenza è strutturato in forma dialogica, però la compagnia decide di non mostrare in scena la donna protagonista dello scambio, ma di acquisire le sue parole e, attraverso il gioco teatrale, di restituirle in forma totalizzante, per mezzo di «une série d'images fragmentaires de la condition féminin»³³⁵. Su questo fil rouge

³³³ *Ibidem*

³³⁴ «Deux générations de femmes (les grands-mères en noir et le mariées en blanc) jouent et déjouent une parole féminine: l'interview d'une femme au foyer, anonyme, prise entre ses enfants, son mari et ses désirs. "Si Shakespeare avait eu une sœur merveilleusement douée"», B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 8.

³³⁵ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 272.

prendono corpo le improvvisazioni degli attori.

Le langage de Madame A... animait le spectacle comme un maître de ballet. Il convoquait sur le plateau non pas des vraies femmes mais des silhouettes danseuses, des apparitions de figures féminines, reconnaissables à leurs habits (...). Ainsi, pour habiller le texte et le rendre donc visible, on se sert de "pret-à-porter" ("ready made" en anglais). (...) le texte porte, à tour de rôle, deux masques, celui de la mariée et celui de la mémé. On joue à masquer et à demasquer une parole.³³⁶

Il testo di partenza è accessorio, un documento da frammentare, da rinviare gli uni agli altri durante il percorso comune, eppure è un guida – come nel caso de *Les Héritiers* di Bordieu e Passeron. L'intervista a Madame A diventa "testo-coreografo" che orienta e fa da argine alla creazione: esso è strumentale al lavoro dell'attore ma, allo stesso tempo, impone la convocazione in scena di una serie di silhouette danzanti, figurazioni di diverse immagini di donne. La manipolazione testuale è tale, nel caso de *La sœur de Shakespeare*, da portare la compagnia a convocare il testo sul palco, non sotto forma di materiale drammaturgico ma musicale: un registratore rimanda al pubblico l'intervista di Madame A che diventa, quindi, una vera e propria partitura ritmica di sottofondo sulla quale le attrici elaborano movimenti e parole. «La répétition du document traduisant son contenu en produisant un effet d'enfermement. La situation de Madame A... se retrouvait dans la forme du spectacle»³³⁷. Il testo di partenza serve all'ensemble per articolare una forma che oggettivi teatralmente il documento. *La sœur de Shakespeare* è «reflète de reflets. Le mirois est tendu au miroir»³³⁸. Il dato di realtà, l'intervista a Madame A, viene elaborato scenicamente in una doppia dimensione: da un lato, il documento diventa la colonna sonora dello spettacolo e viene presentato esattamente com'è al suo pubblico, oggettivato in una sorta di ready-made duchampiano, dall'altro lato, si trasfigura il suo contenuto, pluri-soggettivizzandolo, frammentandolo in immagini femminili riconoscibili che invitino lo spettatore alla riflessione e alla critica della condizione della donna contemporanea. Nell'intervista di partenza, trasformata in una partitura musicale, gli attori riscontrano due leitmotiv, due forme di costrizione, due condizioni-gabbia: quella della donna-sposa e quella della donna-nonna. Per rendere scenicamente la prima delle due immagini emerse, quattro attrici entrano in scena vestite da spose – le figure delle nonne, invece, saranno vestite di nero. Sono tutte uguali, portano frammenti del discorso di Madame A decontestualizzandoli e generalizzandoli. Una delle attrici inizia a girare su se stessa, «comme Madame A..., comme sa parole, comme la bobine d'un magnétophone, elle tourne en rond»³³⁹. Il testo si mostra, così, nella sua essenza di coreografo dello spettacolo. Grazie alla mediazione dell'attore, al suo corpo presente, il materiale di partenza si traduce in forma e, simultaneamente, si de-forma, perdendo la sua funzione di documento e diventando altro: il perimetro magnetico di una riflessione in atto sulla scena offerta alla riflessione del pubblico su una condizione sociale.

Un ulteriore dato notevole di questo spettacolo risiede nel fatto che, per la prima volta,

³³⁶ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 23.

³³⁷ *Ibidem*

³³⁸ *Ibidem*

³³⁹ *Ibidem*

un attore, Didier Bezace, non partecipa al processo creativo collettivo, ma porta avanti un'inchiesta personale sulla figura degli anziani svolgendo alcune interviste in case di riposo e ospedali e montando un testo a più voci: *Pépé*³⁴⁰. L'attore compie esattamente il percorso inverso rispetto a quello che ha portato alla nascita dello spettacolo messo in scena dall'ensemble in questo stesso periodo: mentre *La sœur de Shakespeare* parte da una voce singola e la parcellizza in un processo di *coralizzazione*, Bezace parte dalle sue interviste, materiale composto da voci diverse, e le *monologizza* facendole dire ad un solo personaggio che, rivolgendosi direttamente al pubblico, racconta tutta la sua esistenza. Il racconto del vecchio Pépé è in realtà la narrazione risultante da tutte le esistenze avvicinate durante il periodo di inchiesta. Ma, anche in questo caso, il gioco di rispecchiamenti è più complesso di quanto sembri: un attore giovane recita, naturalisticamente, un personaggio anziano che rievoca la sua giovinezza. Non è possibile alcuna identificazione con il personaggio da parte dello spettatore, solo una riflessione sulla sua condizione. Il pubblico, inoltre, è chiamato direttamente a partecipare: gioca a pallone con il protagonista, gusta le bevande offerte, interagisce con il racconto.

A partire dalla registrazione di interviste che possono diventare materiale di partenza per il montaggio dello spettacolo, specifica ancora Nichet,

Il y a place pour un théâtre du quotidien épique. Le comédien donne aux paroles banales une autre intelligibilité. (...) On détruit le quotidien comme on casse une tirelire, pour prendre toute la monnaie du petit cochon à la fois la fausse monnaie des habitudes, clichés, tabous, aliénations qui nous tiennent au ventre, mais aussi la vraie richesse à fleur de peau, une respiration, un timbre de voix, un mot gentil, un geste, un sourire, la vie, quoi!³⁴¹

Per una riflessione più compiuta sulle forme del *théâtre du quotidien*, si rimanda al capitolo successivo su Michel Vinaver. In questa sede, invece, va sottolineato un dato rilevante che riguarda l'utilizzo delle parole. Esse, direttamente assunte dalla quotidianità, attraverso l'intervista a Madame A e l'inchiesta nelle case di riposo, e ripresentate in scena dagli attori, acquisiscono una nuova intellegibilità, vengono comprese dal pubblico e condivise. La differenza nell'utilizzo della fonte, rispetto agli spettacoli precedenti, ha sede proprio nello slittamento dall'oggettivazione scenica di situazioni riconoscibili, alla presentazione in scena di parole – evidentemente anch'esse inserite in situazioni – riconoscibili. Da un punto di vista drammaturgico, questo scarto si traduce in una parziale rinuncia al distacco rapsodico. Bezace racconta la storia di Pépé interpretando in scena Pépé, addirittura un personaggio definito, con un nome e un passato; le giovani spose interpretano in scena le varie donne desunte dall'intervista a Madame A, mentre le sue parole riecheggiano sulla scena come musica, oggettivazione, anch'essa di una parola quotidiana, riconoscibile.

Tra *La sœur de Shakespeare* e *Un conseil de classe très ordinaire*, spettacolo del 1981,

³⁴⁰ «Chaque soir, Pépé, à l'hospice, attend ses petits enfants (les spectateurs). Il leur offrira du café sans sucre et jouera avec eux au ballon, pour qu'ils restent, pour avoir des gens à qui parler, puisqu'il n'est plus désormais qu'un bavardage que personne n'écoute, que, peut-être personne ne souhaite envisager comme son futur à soi», B. Faivre, *L' Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 8.

³⁴¹ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 24.

Nichet propone alla compagnia di lavorare sull'opera di Flaubert e di rinunciare all'inchiesta per fondare la creazione esclusivamente sulla collazione di materiali letterari. Nasce *Flaubert* (1980)³⁴².

La creazione del 1980 segna, a tutti gli effetti, la fine della pratica delle creazioni collettive dell'Aquarium e il momento esatto in cui l'ensemble inizia a sentire il peso della sua forma organizzativa e produttiva.

Flaubert si struttura, secondo le parole del suo assemblatore (ancora Nichet), come un «mologue collectif»³⁴³: il discorso, portato da un soggetto singolo, si presenta come la somma delle interpretazioni multiple del corpus dell'autore francese.

Je n'ai jamais voulu faire un spectacle sur Flaubert, mais avec Flaubert sur nous, Flaubert et nous en quelque sorte. L'énormité de son œuvre nous donne un matériau à reconstruire, comme on démolit des châteaux pour faire des maisons (...). Mais, devant cette proposition qui aurait entraîné une énorme dépense d'énergie, il y a eu "blocage", fatigue du collectif.³⁴⁴

Con *Flaubert*, l'ibridazione e la contaminazione tra forme e, soprattutto, interpretazioni, arriverà all'eccesso, portando alla perdita dell'argomento e allo smarrimento progressivo dei componenti dell'ensemble. Anche lo spettatore non si identifica più nello spettacolo al quale assiste, né nella compagnia che lo presenta. Prosegue Nichet: «Le spectateur était "prévenu": le titre avait vendu la mèche: il conditionnait la lecture du spectacle. Chaque spectateur s'attendait à retrouver son Flaubert»³⁴⁵.

Dopo gli ultimi due spettacoli – *La sœur de Shakespeare* e *Pépé* – e, soprattutto, dopo la grande prova de *La jeune lune*, il collettivo non si riconosce più nel metodo di lavoro approntato negli anni Settanta e, allo stesso tempo, il pubblico non ritrova più nelle produzioni alle quali assiste il marchio-Aquarium. Inoltre, Jacques Nichet si conferma, dopo la fase delle creazioni collettive e diversamente rispetto ai primi spettacoli degli anni Settanta, un regista-autore che produce materiali testuali con il fine di guidare la sua compagnia nella loro presentazione scenica. La frattura che segue *Flaubert* non verrà mai ricomposta, ma, come era successo in precedenza, il collettivo tenterà di ripristinare il passato equilibrio con un nuovo spettacolo.

L'ensemble dell'Aquarium passa, nell'arco di un quinquennio, dalla modalità produttiva della creazione collettiva basata sull'inchiesta sul campo, alla messa in scena della frammentazione della vita privata di figure antropologicamente determinate per genere o generazione – le donne, gli anziani – per tentare di elaborare, agli esordi degli anni Ottanta, un linguaggio scenico stabile che torni a basarsi su un materiale testuale di partenza definito: il documento.

Un conseil de classe très ordinaire del 1981, è il frutto di una nuova creazione

³⁴² «Flaubert-Bouvard et Flaubert Pécouchet cherchent du pétrole et investissent les médias, Flaubert-amoureux ne se sépare ni de sa moto, ni de son transistor, Flaubert-écrivain nous parle de lui, à chalifourchon sur un hippopotame...; il s'agit moins d'un portrait exact de "l'Idiot dans sa famille" que d'un portrait exact de nous à travers lui. Gustave Flaubert notre contemporain...», B. Faivre, *L'Aquarium au fil des années 70*, cit., p. 9.

³⁴³ J. Nichet, *La mise en scène du document*, cit., p. 25.

³⁴⁴ *Ibidem*

³⁴⁵ *Ibidem*

collettiva che parte dall'analisi della registrazione clandestina del consiglio di classe di fine anno di un liceo francese, pubblicata con annessa un'analisi sociologica da Patrick Boumard. «On ne retranche rien, on n'ajoute rien. On est fidèles au document fidèle»³⁴⁶. L'approccio al documento, quindi, è simile a quello elaborato per la messa in scena della registrazione magnetica del discorso di Madame A, ma alla sua voce unica si sostituisce ora quella plurale del coro degli insegnanti che, implicitamente, diventa sede di conflitti drammatici. Jacques Nichet definisce il documento di partenza una *pièce à conviction*, un testo che cristallizza in poche pagine una porzione di realtà tale e quale, un testo-indizio sul quale si può innestare il lavoro degli attori dell'Aquarium. Nonostante l'impostazione drammatica, però, questi ultimi si rifiutano di ricreare mimeticamente gli atteggiamenti degli insegnanti. Un dato notevole, inoltre, riguarda il cambio di guardia della funzione registica. Si può ipotizzare, anche se non si evince esplicitamente dai documenti consultati, un progressivo irrigidimento della compagnia nei confronti del regista storico dell'Aquarium, Nichet e, soprattutto, della sua funzione di drammaturgo, definita fin dai primi spettacoli dell'ensemble e percepita come limitante dai membri dell'ensemble. Il regista dello spettacolo, in questo caso, Jean-Louis Benoît, sottolinea: «Il n'est donc pas question de continuité psychologique, de parcours coherent à l'intérieur du personnage, mais de fragments épars posés en surimpression sur le texte»³⁴⁷.

Un conseil de classe viene riprodotto in scena senza particolari mediazioni. Ciò che la compagnia si sforza ancora di dimostrare è l'emergenza di una dialettica auto-riflessiva: tra una realtà trasposta identica a sé stessa e la falsificazione di una teatralizzazione esasperante. «C'est le double paradoxe du théâtre que l'imaginaire y est un mode d'approche du réel et que la réalité concrète de la scène, êtres et choses, est toute entière au service de l'imaginaire. Cette dialectique qu'entreteignent le "vrai" et le "faux" au théâtre(...) est particulièrement à l'œuvre dans ce spectacle»³⁴⁸.

Evelyne Ertel, che ha seguito tutto il lavoro di gestazione dell'opera, racconta come, durante le ultime prove filate, i personaggi si definissero progressivamente passando da statuti naturalistici ad altri più caricaturali, e come anche lo spazio subisse dei mutamenti a partire dalle elaborazioni attoriche. Nonostante la creazione collettiva abbia, indubbiamente, lasciato delle tracce nelle prassi dell'ensemble, nel caso di questo spettacolo non si può propriamente parlare di un processo di scrittura scenica condivisa: vi ritroviamo, infatti, una funzione registica forte (Benoît), un testo chiuso e imm modificabile (non frutto di un'inchiesta, né scenicamente rielaborato), una fabula tracciata dall'ordine degli eventi imposto dal documento che impedisce la deriva rapsodica.

A partire dal 1981 l'avvicinamento a drammaturgie preventive sarà continuo e testimonierà la definitiva conclusione della fase della creazione collettiva nata dalla spinta del 1968. Inoltre, dal 1986, la stessa compagnia comincerà a sciogliersi: Jacques Nichet lascerà l'Aquarium per dirigere il Centre Dramatique National di Montpellier (e, successivamente, il TNT de Toulouse, dal 1998 al 2007), dal 1997, Didier Bezace dirigerà il Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, e, dal 2001, Jean-Louis Benoît sarà

³⁴⁶ Ivi, p. 26.

³⁴⁷ J.-L. Benoît, *Quelques notes sur le travail de mise en scène*, in "Théâtre Public", n. 38, mars-avril 1981, p. 30.

³⁴⁸ E. Ertel, *Aspettes du travail théâtral au cours du dernier mois de répétitions*, cit., p. 35.

il direttore del Centre Dramatique National di Marsiglia.

Più che di un fallimento della creazione collettiva, nel caso dell'Aquarium si può parlare di un progressivo spegnimento, fino alla completa dissoluzione, della compagnia che vive una fase di avvicinamento alla testualità ma non è in grado di rielaborare, mediandole collettivamente, le nuove forme. Inoltre, volendo fare un paragone tra i due ensemble ci si renderà immediatamente conto di una serie di caratteri divergenti: l'Aquarium non ha mai posseduto una guida forte come la Mnouchkine e, se tale figura può essere, inizialmente, assimilata a quella di Nichet, dal 1986, l'ensemble non potrà più contare sulla sua collaborazione; a partire dall'inizio degli anni Settanta, erano nati dei dissidi interni alla compagnia, delle fratture su basi estetiche e poetiche che erano state temporaneamente risolte, prima con il ricorso al testo preventivo *Ah Q* e, successivamente, con gli espedienti del teatro del documento e della testimonianza.

Al di là delle differenze tra i due ensemble, però, è bene rilevare un dato che verrà ripreso nell'ultimo paragrafo di questo capitolo in forma più approfondita e compiuta: quella delle creazioni collettive è una fase di formazione e di fondazione per tutti i membri degli ensemble citati, e, nelle prassi elaborate durante gli anni Settanta, che assumono e rielaborano i valori culturali del 1968, si possono individuare alcune premesse del progressivo riavvicinamento a forme di testualità preventiva che si compirà definitivamente tra la fine del decennio e gli anni Ottanta.

4. Tra comunità sociale e collettivo d'arte: gli altri ensemble

Si è scelto di trattare i tre ensemble oggetto di questo paragrafo in una sede separata e autonoma per una ragione di ordine metodologico: la Nouvelle Compagnie d'Avignon, il Grand Magic Circus, il Théâtre Populaire de Lorrain assumono la prassi della creazione collettiva negli anni immediatamente successivi al 1968, come i due ensemble-guida, ma le rilanciano in forme di animazione culturale esplicitamente finalizzate alla formazione e al coinvolgimento diretto delle comunità sociali. Con questo assunto non si vuole minimamente sminuire la portata artistica dei prodotti di creazione collettiva dei tre ensemble che, anzi, spesso producono spettacoli di indiscusso e conclamato valore, oltre che, nel caso di André Benedetto e della sua Nouvelle Compagnie, testi consuntivi. Ma, l'obiettivo esplicito di rivolgersi a comunità specifiche influenza e ibrida inevitabilmente le prassi della creazione collettiva che, così concepita, esula dalla tesi che si sta dimostrando e che vuole argomentare come, a partire da processi di autorialità collettiva, si originino drammaturgie consuntive autonome e come, nei processi stessi, si possano individuare le premesse della riammissione di una figura autoriale all'interno delle prassi di creazione collettiva.

4.1 La Nouvelle Compagnie d'Avignon

La Nouvelle Compagnie d'Avignon viene fondata nella sede storica del Théâtre des Carmes della cittadina provenzale nel 1961 da André Benedetto che «à travers le théâtre, en tant qu'auteur, metteur en scène et comédien, (...) veut dénoncer l'injustice, la violence du monde contemporain, l'oppression»³⁴⁹. L'investimento ideologico sugli spettacoli della compagnia sarà fortissimo e costante: da un lato, Benedetto scriverà testi preventivi che ruotano intorno al tema della società capitalista e delle sue ingiustizie ed esporrà e attualizzerà le tesi di Marx; dall'altro lato, lavorerà con comunità di attori amatoriali, di operai, di cittadini radicati in una determinata realtà territoriale. Prima della Déclaration de Villeurbanne e della formalizzazione dell'idea del non-public, infatti, le prassi elaborate dall'autore-regista si focalizzano sulla ricerca di un metodo che approfondisca situazioni concrete e comporti il coinvolgimento diretto dei lavoratori delle fabbriche situate nei pressi delle città dove l'ensemble è chiamato a svolgere momenti di animazione teatrale³⁵⁰. I risultati di questa ricerca si ripercuoteranno sulla scrittura drammaturgica dell'autore, sul lavoro creativo dell'ensemble stesso e sulle iniziative teatrali e parateatrali organizzate da Benedetto: prima fra tutte l'intuizione di presentare, nell'estate del 1966, uno spettacolo esterno alla programmazione del Festival d'Avignon dando avvio, così, all'Avignon OFF.

Tra gli spettacoli messi in scena a partire dal 1963, tutti frutto della realizzazione di testi drammatici scritti dallo stesso Benedetto, si ricordano: *Le Pilote d'Hiroshima* (1963), *Napalm sur le Vietnam* (1967), *Zone rouge* (1968), *Le Petit train de Monsieur Kamodé* (1969). Parallelamente, con l'obiettivo di formare la sua compagnia amatoriale, Benedetto si avvicina alle drammaturgie di Eschilo, Cechov, Beckett, Claudel, Jarry, Arrabal. Ritroviamo, quindi, nel corso della formazione di questo

³⁴⁹ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 86.

³⁵⁰ Cfr. A. Benedetto, *La Nouvelle Compagnie d'Avignon: présentation*, in "Travail Théâtral", n. 5, octobre-décembre 1971.

ensemble, un fortissimo investimento su testi originali, scritti dallo stesso regista, e classici, nell'assunzione come modelli di riferimento, di drammaturghi antichi, moderni e contemporanei.

Nel 1968 la Nouvelle Compagnie d'Avignon produce e porta nelle strade una serie di happening itineranti e riprende versioni aggiornate di spettacoli messi in scena gli anni precedenti. In questo contesto in cui l'ensemble si avvicina a forme eterogenee di teatralità, i testi di Benedetto prendono a non strutturarsi più in azioni svolte da personaggi, in evoluzioni e intrecci fissi, ma «ressemblent plutôt à des enquêtes comprenant des petites saynètes anecdotiques juxtaposées dans le but d'illustrer un propos sur les relations sociales ou une thèse politique»³⁵¹. Si rintracciano procedimenti simili – l'inchiesta volta a sostenere una tesi politica o a fare luce su una situazione sociale – anche nel lavoro del Théâtre de l'Aquarium, dove, però, non ritroviamo una figura-guida forte e, soprattutto, produttrice di testi drammatici chiusi e con esiti editoriali, come quella di Benedetto.

L'attore, nelle prassi creative della Nouvelle Compagnie, soprattutto se amatoriale, deve rimanere se stesso, una persona che compie azioni concrete per illustrare un atteggiamento, un approccio a situazioni reali: «Les acteurs de la Nouvelle Compagnie jouent sans "jouer", représentent sans faire illusion (...) Dans les spectacles de la Nouvelle Compagnie, l'acteur est polyvalent, il passe d'un personnage à l'autre (...) il couvre un certain parcours dans le remue-ménage des signes»³⁵².

Nel 1969-1970 l'ensemble viene invitato da Bernard Mounier presso la Maison de la culture di Havre e, dopo due mesi di discussioni, scambi e laboratori preparatori, nasce il testo *Emballage*, illustrazione del primo libro del *Capitale* di Marx. Esso viene pubblicato lo stesso anno, con 16 pagine in apertura in cui l'autore avverte: «(...) ici, c'est la méthode de travail. C'est-à-dire de création, qui a quelque chose d'exemplaire»³⁵³. Il metodo di inchiesta per mezzo del quale Benedetto cerca tematiche e modalità che rispecchino la realtà presente prevede: sopralluoghi e scambi con gli operai nelle fabbriche; scrittura; invio dei testi agli interessati; riscrittura in relazione alle critiche mosse. Il testo finale è, quindi, il prodotto consuntivo di una prassi di scrittura drammaturgica originale che muove dal testo-fonte – il *Capitale* – e si arricchisce dello scambio e del dialogo costanti con una comunità sociale specifica costituita dai destinatari del testo stesso, eletti ad autori collettivi, per poi venire riassembleato dall'autore solitario. *Emballage* si struttura in tre atti e ha come obiettivo quello di dimostrare la teoria marxista classica in base alla quale i capitalisti obbligano i proletari a trasformarsi in una forza-lavoro anonima che non beneficia dei capitali che produce. David Bradby mette in evidenza come, a partire da una nuova modalità di composizione collettiva non si originino, in realtà, formule drammaturgiche altrettanto innovative: «La tentative de trouver une nouvelle méthode de création a eu comme résultat l'engagement de plusieurs centaines de Havrais dans un grand projet de conscientisation politique. Mais en tant que texte de théâtre, la pièce ne réalise pas le

³⁵¹ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 87.

³⁵² A. Benedetto, *La Nouvelle compagnie d'Avignon: présentation*, cit., p. 8.

³⁵³ A. Benedetto, *Emballage. Le Havre 1970. Alexandre Zacharie l'homme qui ne possède rien que lui-même se vend, Honfleur*, Pierre Jean Oswald, 1970, p. 10.

projet de trouver de nouvelles formes»³⁵⁴.

Dopo *Emballage*, Benedetto, con la finalità di riprodurre ad Avignone l'esperienza portata avanti a Havre, apre le porte del Théâtre des Carmes a chiunque voglia partecipare alla successiva creazione collettiva che avrà come tema la città di Avignone e la cultura occitana. Con lo spettacolo *A bec et à griffes* (1971) la compagnia approfondisce i suoi metodi compositivi coinvolgendo direttamente il pubblico nella fase creativa, ricorrendo, come i nostri due ensemble-guida, alle forme popolari del teatro della foire e strutturando lo spettacolo per scene staccate. «Le théâtre dans la salle est revitalisé par le seul fait d'aller jouer dans la rue, parce que la rue permet de décapier complètement, d'en finir avec le théâtre psychologique»³⁵⁵. Il 27 marzo dello stesso anno, la Nouvelle Compagnie d'Avignon organizza una nuova creazione collettiva coinvolgendo, ancora una volta, gli avignonesi. Si tratta di uno spettacolo-parata dal titolo *La Commune dans la rue* che viene presentato in occasione del centenario della creazione della Comune parigina.

Come si può desumere dal breve quadro appena tracciato, tutti gli spettacoli prodotti da questo ensemble che hanno coinvolto direttamente i cittadini e le comunità territoriali hanno avuto, come fondamento forte e insostituibile, la drammaturgia di Benedetto, «Sa volonté d'enracinement dans la communauté d'Avignon se montre dans l'élaboration d'un style d'écriture qui allie à un cas particulier (auquel son public populaire peut aisément s'identifier) une analyse politique le plaçant dans un contexte plus général»³⁵⁶. La drammaturgia, sempre preventiva anche se soggetta a modifiche costanti, accorda i suoi stili e i suoi contenuti riflettendo i destinatari e beneficiando del loro contributo, ma resta un prodotto autoriale frutto di una scrittura solitaria che aspira ad inquadrare in maniera complessiva e totalizzante le vicende e le idee scelte come contenuto portante delle pièce. Le opere di Benedetto sono ricche di slanci lirici e di divagazioni ideologizzanti, ma, come lui stesso sostiene, è il metodo di lavoro ad avere qualcosa di esemplare: esso è la risultante di due volontà, l'emancipazione dei linguaggi teatrali da una definita idea di teatro di rappresentazione e l'emancipazione dell'attore-membro di comunità sociali.

Nel 1973, con *Pourquoi et comment on a fait un assassin de Gaston D* Benedetto porta in scena un fatto di cronaca (l'affaire Dominici à Lurs) – come era successo nel caso di *Gob* per l'Aquarium – per parlare delle forme di colonialismo interne alla Francia. Nel 1973, con *La Madone des ordures*, la compagnia affronta il tema della condizione femminile di una madre costretta a scontrarsi con l'esproprio del Credito Agricolo – come nel caso de *La sœur de Shakespeare*. Nel 1974, con *Geronimo*, personaggio epico di evidente ispirazione brechtiana, vengono temporaneamente abbandonate le tematiche occitane per raccontare la storia dell'ultimo capo-apache.

Rispetto alla messa in scena delle tematiche occitane, emerge con forza il profondo senso di radicamento territoriale, oltre che una sottile vocazione pedagogica mediata dall'animazione: vengono scelti argomenti prossimi al gusto e al vivere del pubblico che andrà a vedere lo spettacolo, così da creare una forma di avvicinamento (di educazione e formazione) alle forme del teatro.

³⁵⁴ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 91.

³⁵⁵ A. Benedetto, *amateurs ou professionnels?*, in “Travail Théâtral”, n. 5, octobre-décembre 1971, p. 20.

³⁵⁶ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 93.

Per quanto riguarda, invece, l'assunzione dei valori del Maggio, nel percorso della compagnia, si possono individuare due diversi binari. Su un primo livello, tematico, ritroviamo la ricorrenza di temi di grande attualità politica, la rielaborazione drammatica di casi di cronaca e di situazioni legate a comunità, professionali o di genere, specifiche. Tali scelte testimoniano, come già precedentemente rilevato, l'obiettivo di Benedetto di creare una comunità allargata, composta da cittadini, ancor prima che da attori, in cui tutti abbiamo modo di partecipare a un percorso condiviso di apprendimento e riflessione. Alla guida di tale percorso, lo stesso Benedetto, in quanto autore e regista, si proporrà come orientatore di coscienze, pur mantenendo sempre aperto il dialogo con le comunità specifiche chiamate a svolgere il ruolo di autori collettivi. Ancora a proposito dei legami con i valori del Maggio, su un secondo livello, legato alle prassi, riscontriamo uno sguardo costante alle forme popolari del teatro e all'animazione teatrale come strumenti di coinvolgimento delle comunità stesse.

André Benedetto è probabilmente il regista-autore dei tre ensemble oggetto di questo paragrafo il cui metodo compositivo muterà meno nel corso degli anni successivi. Tale dato è probabilmente dipendente dall'eclettismo che da sempre ha caratterizzato le sue opere e dal radicamento, che rimane costante, nella cittadina provenzale. La Nouvelle Compagnie d'Avignon continuerà a creare spettacoli sulle tematiche occitane e si specializzerà progressivamente nell'uso del dialetto della regione, dimostrando, quindi, un certo disinteresse nei confronti del successo nazionale e la permanenza, invece, di una finalità, mutuata dalle prassi della creazione collettiva: creare spettacoli per piccole comunità a partire da progettualità di animazione culturale che mirino alla coesione e al radicamento territoriale.

4.2 Il Grand Magic Circus

«Jérôme Savary perçoit et met en scène l'esprit de mai 1968 avec une intelligence et une sensibilité répondant parfaitement aux attentes d'une génération en quête de nouveauté»³⁵⁷, questa la presentazione di David Bradby del regista del Grand Magic Circus (dal 1968, Grand Magic Circus). La compagnia vedrà tra i suoi collaboratori personaggi come Copi, Victor Garcia, Jorge Lavelli. Savary, di origine argentina – come quasi tutti i componenti dell'ensemble – entra in contatto, durante la sua adolescenza, con i linguaggi artistici della pop-art, dell'happening americano, della corrente europea del Dada, della beat generation, del jazz. Nel 1965, dopo una breve parentesi al fianco di Victor Garcia, presso l'Université del Théâtre des Nations, durante la quale conosce l'opera di Alfred Jarry e partecipa come scenografo alla messa in scena di un *Ubu roi*, si avvicina alla drammaturgia di Beckett e Ionesco scrivendo una pièce dal titolo *L'invasion du vert olive (pièce monocromatique)*. Durante una delle repliche dello spettacolo Savary incontra Fernando Arrabal che, nel 1966, gli chiederà di mettere in scena il suo *Le Labyrinthe*. I due, con Alejandro Jodorovsky e Roland Topor, fondano il Movimento Panico nella stagione 1965-66. Parallelamente, Savary lavora per un editore italiano scrivendo e illustrando fotoromanzi. «Toutes ces expériences créent l'esthétique narrative du jeune metteur en scène: la bande dessinée, Jarry et son *Ubu Roi*, les couleurs du pop-art, la respiration du jazz deviennent autant

³⁵⁷ Ivi, p. 101.

de pierres qui constitueront l'esprit du "Grand Panic Circus"»³⁵⁸.

Durante l'anno-tournant, la compagnia viene invitata a Londra, dove mette in scena *Le Labyrinthe* con alcuni attori inglesi, tra cui David Bowie, e a New York, dove viene impostato quello che sarà il metodo ricorrente dei suoi spettacoli-festa successivi, tutti caratterizzati dall'invito del pubblico ad una partecipazione attiva, liberatoria, panica e dall'opposizione esplicita rispetto a qualsiasi forma di proibizionismo. Così, Savary e il Grand Magic Circus riescono a «trasformer une situation banale en un moment de théâtre plein de juissance et d'humour»³⁵⁹. Il radicamento nella realtà più quotidiana viene ad assumere, per questo ensemble, un ruolo centrale: la realtà è il limite da valicare, il dato contestuale sul quale esercitare un'azione di disturbo, la situazione che può farsi motore della festa più sfrenata e liberatoria.

L'estetica dell'ensemble si completa progressivamente grazie ad esperienze e letture tra le quali spicca il nome di Antonin Artaud. È artaudiano, infatti, l'obiettivo di rompere le forme preconfezionate del teatro per librarsi verso la vita, distruggere il gusto comune e le mitologie delle società occidentali, creare eventi panici a partecipazione collettiva che mirano alla destabilizzazione dello spettatore-attore coinvolto nel processo di creazione della festa.

Nel 1970 il Grand Magic Circus verrà invitato da John Lennon al Festival di Teatro Underground di Toronto che, quell'anno, ha come tematica portante la protesta contro la guerra in Vietnam. In quest'occasione nascerà l'idea di Savary di creare un testo sulla figura di Zartan, fratello immaginario di Tarzan, che, si legge nella sua autobiografia, «allait sauver l'Amérique au Vietnam, grâce à sa connaissance des "sauvages"»³⁶⁰. Il gusto per il grottesco e l'illogico che caratterizzano questo testo, a quest'altezza cronologica, ancora, in fase embrionale, saranno le stesse peculiarità che si andranno sviluppando durante tutto il percorso evolutivo della compagnia.

A partire da una formazione adolescenziale ricca di suggestioni attinte dai generi dell'arte figurativa e performativa contemporanee, filtrata attraverso la conoscenza e la rielaborazione in prassi di drammaturgie testuali come quelle di Jarry, Ionesco, Beckett, e del teatro della crudeltà di Artaud, Savary e il Grand Magic Circus producono creazioni collettive entusiastiche, caotiche, disorganiche, coinvolgenti e rispecchiano, in questo modo, alcune delle tematiche più estreme e giovanilistiche del tempo. Questo processo di formazione, però, avviene quasi completamente fuori dai confini francesi. L'ensemble, infatti, rientrerà in patria solo all'inizio degli anni Settanta, invitato da André-Louis Perinetti al Théâtre de la Cité Universitaire.

In Francia, il Grand Magic Circus metterà in scena il suo *Zartan, le frère mal-aimé de Tarzan* e *Les derniers jours de solitude de Robinson Crusoe* (1971) attirando l'attenzione dei critici sulle sue produzioni basate sulla ricerca di una spontaneità radicale e sul coinvolgimento del pubblico in danze e riti panici. Il portato più specificatamente drammaturgico di questi lavori passa evidentemente in secondo piano, rispetto all'esigenza costante di sconfinamento del teatro nella vita che mira alla partecipazione diretta di una nuova comunità specifica, quella del pubblico degli spettatori.

³⁵⁸ Ivi, p. 103.

³⁵⁹ *Ibidem*

³⁶⁰ J. Savary, *Comment a commmencé toute cette folie*, Cahiers du Théâtre National de Chaillot, 1996, p. 30.

Le gens ont la possibilité de se voir entre eux et donc de se moquer physiquement d'eux-mêmes à travers les autres (...). La société contemporaine entasse les gens, mais elle le fait de moins en moins se recontrer, alors qu'ils éprouvent un besoin physique de se toucher pour retrouver ce sentiment de leur propre corps. Et cela me semble bien être une des conditions de la fête.³⁶¹

Les derniers jours de solitude de Robinson Crusoe, uno dei primi testi editi della compagnia³⁶², porta in scena la solitudine dell'uomo medio in una concezione post-esistenzialista della società «où tout est à ce point conditionné qu'il est possible de vivre, de travailler, de fonder une famille, sans pour autant “communiquer”»³⁶³. Il testo è articolato in un montaggio di scene staccate che collocano il protagonista solitario in un'atmosfera onirica. Progressivamente, vengono esposti i cliché che caratterizzano la società e i limiti che essa impone all'uomo e che sono la causa, secondo l'ensemble, dell'isolamento di Robinson. Persino nella versione edita del testo la compagnia sembra voler restituire l'atmosfera festiva che ha caratterizzato le repliche: vi si ritrovano disegni esplicativi dei movimenti del pubblico, descrizioni dettagliate – in forma di didascalia – degli spostamenti scenici, fotografie. Un ruolo di primaria importanza viene ricoperto dalla musica – anch'essa descritta nel testo a stampa e successivamente incisa su vinile – che viene usata dalla compagnia per amplificare l'effetto onirico della rappresentazione (di chiara ispirazione surrealista) e per esprimere, chiarisce ancora Bradby, «des choses que ni les dialogues, ni les personnages ne peuvent dire, étant donné leur statut caricaturaux»³⁶⁴. La musica, nel caso di *Les Derniers jours de solitude de Robinson Crusoe*, brechtianamente, media, interpreta, si svincola dal testo e prende posizione, indica un comportamento, acquisisce un'autonomia rispetto all'atmosfera giocosa, festiva e sognante per far affondare personaggio e spettatori nella più cruda malinconia, restituendo, così, un quadro complesso e tridimensionale dell'uomo contemporaneo. In questo utilizzo della musica come elemento straniante si può forse intravedere il futuro di Savary che, nella seconda metà degli anni Settanta, dopo la conclusione dell'esperienza con il Grand Magic Circus, si recherà in Germania e otterrà uno straordinario successo soprattutto realizzando spettacoli d'operetta. Nel 1973, la compagnia realizza, per la municipalità di La Rochelle, una nuova festa dal titolo *Cardillon ou la lutte des classes* per poi tornare a realizzare spettacoli all'interno dei teatri tradizionali: *De Maoïste à Mao* (1973) e *Goodbye Mister Freud* (1974). Ancora Gilles Sandier nel suo *Théâtre en crise*³⁶⁵ sottolinea come questo ritorno negli spazi del teatro tradizionale segni la fine della grande stagione panica della compagnia che, fino ad ora estranea al sistema di sovvenzioni nazionali, affronta una difficile condizione economica che le impedirà di produrre nuovi spettacoli. Con la partenza del suo regista, inoltre, si chiuderà definitivamente la collaborazione tra i componenti dell'ensemble, collaborazione che influenzerà però profondamente le rispettive carriere, rappresentando un esempio originale di festa collettiva mediata dalle condizioni che

³⁶¹ J. Savary, *Je ne 'fais' pas la fête des autres*, in “Autrement”, n. 7, novembre 1976, p. 168.

³⁶² Il testo è apparso per la prima volta su “L'avant-scène Théâtre”, n. 496, giugno 1972.

³⁶³ Ivi, p. 7.

³⁶⁴ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 110.

³⁶⁵ Cfr. G. Sandier, *Théâtre en crise (Des années 1970 à 82)*, Grenoble, Éditions La pensée sauvage, 1982, p. 294.

solo il teatro può offrire: uno spazio e un tempo condivisi in cui celebrare i valori di un'utopia.

Jerome Savary si assesterà successivamente nel suo ruolo di regista-autore e, parallelamente alle operette tedesche, inizierà a scrivere testi preventivi chiusi e autonomi non privi di caratteri evidentemente ereditati dalle esperienze collettive paniche dei primi anni Settanta: la contaminazione tra i generi del circo, della danza, della parata e la creazione di atmosfere surreali, sempre al confine tra l'esaltazione della banalità quotidiana e la consapevolezza della sua mostruosità. Alla fine degli anni Settanta, per poi riprenderlo durante tutti gli anni Ottanta, Savary metterà in scena, per Perinetti – allora direttore del Théâtre National de Chaillot – *Le Bourgeois Gentilhomme*. Sottolinea Sandier a proposito di questo spettacolo:

Savary a réalisé ce miracle d'être (...) d'une fidélité sidérante à Molière, dont il récapitule en somme le génie, puisqu'il retrouve ici, à travers le Molière saltimbanque des débuts – un théâtre de foire, théâtre de rue, cirque, commedia dell'arte – le Molière de la fin: carnaval onirique, vertige de l'absurde, délire et folie du ballet bouffon.³⁶⁶

Anche nelle sue messe in scena di grandi classici, ricorda Sandier, Savary conserva lo spirito panico della stagione del Grand Magic Circus.

Il regista assumerà poi la direzione Théâtre National de Chaillot dal 1988 al 2000, succedendo ad Antoine Vitez, prima di installarsi all'Opéra Comique.

4.3 Il Théâtre Populaire de Lorraine

Il Théâtre Populaire de Lorraine, nasce a Metz nel 1963, fondato da Jacques Kraemer, l'unico regista degli ensemble che praticano creazioni collettive a partecipare, nel 1968, alla riunione che produrrà la Déclaration de Villeurbanne. Grande estimatore del lavoro di Roger Planchon, Kraemer tenterà di riprodurre nella regione della Lorena il modello del Théâtre de la Cité: «(...) il établit des contacts avec les comités d'entreprise de la région, pratique une politique de prix de places très modeste, réproduit même le repertoire de Planchon»³⁶⁷.

Mentre la compagnia del T.P.L. sta mettendo in scena *Le menteur* di Corneille, il regista riceve un invito da parte delle industrie siderurgiche della zona che chiedono alla compagnia di andare a rappresentare il testo classico nelle fabbriche occupate. Siamo nella primavera del 1968 e Kraemer decide di rappresentare negli stabilimenti ospiti non l'opera di Corneille ma dei brevi agit-prop su vicende locali e tematiche prossime agli interessi degli operai. Di ritorno dalla riunione di Villeurbanne, avendo trovato conferma dell'utilità sociale di una progettualità già in atto, il regista si concentrerà definitivamente sull'animazione del non-public.

Nella primavera del 1969 la compagnia si reca nelle miniere della regione e mette in piedi, insieme alle organizzazioni sindacali, delle sessioni di una settimana di animazione politica e culturale sulla storia dell'industria. Nasce, lo stesso anno, lo spettacolo *Splendeur et misère de Minette la bonne Lorraine*³⁶⁸, un'allegoria della

³⁶⁶ G. Sandier, *Théâtre en crise*, cit., pp. 298.

³⁶⁷ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 95.

³⁶⁸ *Splendeur et misère de Minette la bonne Lorraine*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Una versione tradotta del

situazione contemporanea nelle miniere che si ispira esplicitamente a *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht e che mette al centro della pièce le strutture familiari, la situazione economica e politica contemporanea, la responsabilità dei mass media nella deformazione degli avvenimenti – esattamente come faranno poco tempo dopo gli attori dell'Aquarium con *Gob*. Kraemer trae evidentemente ispirazione per la scrittura della pièce dall'esperienza delle animazioni dello stesso anno, dagli eventi che hanno sconvolto la Francia del 1968 e dalla Déclaration de Villeurbanne che sembra aver preso alla lettera, come pochi altri. Nella Prefazione al testo edito dello spettacolo si legge un'esplicita accusa contro gli industriali della Regione. Seguono alcune scene che si aprono con il personaggio di uno strillone che grida i titoli dei giornali regionali. L'atmosfera dell'opera rimanda ai gangster movie americani, esattamente come l'*Arturo Ui* brechtiano.

Nel 1970 il tema scelto per la più completa delle creazioni collettive della compagnia è la bancarotta. Nel processo di creazione di *La liquidation de Monsieur K.*, Kraemer «garde le rôle principal de metteur en scène et d'écrivain, en soumettant toute décision, ainsi que chaque nouvelle version d'un texte à l'approbation de la compagnie»³⁶⁹. Il metodo scelto ricorda precisamente quello dell'Aquarium: si tratta di una creazione che muove da un'inchiesta portata avanti, in questo caso, dagli attori ma che, come risulta evidente dalla citazione di Bradby, viene rielaborata nel processo di montaggio, scrittura e regia guidato dallo stesso Kraemer con il contributo costante della compagnia. Il risultato finale, ricorda ancora Bradby è un'opera che «allie la méthode documentaire à un style allegorique, volontairement théâtralisé»³⁷⁰. Si tratta di un ulteriore esempio della transitività dei valori culturali del 1968 che si sostanziano nei processi teatrali attraverso il metodo dell'inchiesta sul campo volto all'ascolto e alla partecipazione del pubblico, ma anche nei temi scelti, tutti ispirati alla società contemporanea. A conferma di questo, nel 1972, il T.P.L. proseguirà nel suo percorso mettendo in scena *Les immigrés* a partire da una nuova inchiesta sulla popolazione immigrata presente nella regione (composta, in particolare, da italiani, algerini, spagnoli): lo spettacolo si articola in diciassette sequenze brevi in cui si mostrano diversi atteggiamenti razzisti. Il carattere principale dello spettacolo e del testo nato dalle inchieste è l'emersione del punto di vista dell'immigrato: il metodo delle interviste fornisce all'attore-ricercatore risposte in prima persona che vengono traslate, come fonte verbale diretta, nel materiale che costituirà il testo-perimetro dello spettacolo. Dopo la raccolta dei materiali verbali, però, interviene la rielaborazione drammaturgico-registica che, come nei casi precedenti, fornisce al testo tutto una coerenza attraverso l'immissione di una tematica portante, un motivo ricorrente: i fantasmi della coscienza nazionale, dal mito rousseauiano del popolo selvaggio alle paure più comuni dettate dall'ignoranza. Tutto lo spettacolo si muove sul doppio livello del naturalismo realista volto a fotografare la realtà sociale contemporanea e della caricatura grottesca degli stessi personaggi che la attraversano. Simile a *L'Âge d'Or* del Soleil, ma privo della sua potenza evocativa, «*Les Immigrés*», mette in evidenza

testo è presente in A. Lazzari, *La Traversée du désert*, cit.

³⁶⁹ D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, cit., p. 98.

³⁷⁰ Ivi, pp. 98-99.

Bradby, «reste, non sans succès, au niveau de la satire sociale»³⁷¹.

La creazione seguente, *La France de Grully* si ispira al lavoro di Dario Fo, altro modello spesso citato dall'Aquarium come fonte di ispirazione per l'elaborazione delle strutture e delle modalità performative dell'ensemble. I materiali di partenza sono le leggende regionali restituite alla popolazione cittadina in forma di spettacolo itinerante. Il sotto-testo interpretativo dell'intero lavoro sembra, ancora una volta, un'accusa contro il sistema sociale che, creando mitologie, legittima il suo potere. Tra il 1974 e il 1975, il T.P.L. mette in scena *Retour de Grully* e *Noëlle de Joie*. L'ensemble prende nuovamente di mira la stampa contemporanea regionale divenuta ostile nei confronti del suo lavoro. Sarà proprio a causa di tale ostilità e della sua influenza sugli organi municipali che verrà rifiutata la proposta presentata al Ministero di trasformare la compagnia e il suo teatro in Centre Dramatique National.

La direzione di Kraemer del T.P.L. durerà fino alla prima metà degli anni Ottanta e sarà costellata di difficoltà economiche e di emparse creative. Kraemer proseguirà la sua carriera di regista riavvicinandosi in poche, ma fondative, occasioni alla scrittura drammatica. Nel 1976, ad esempio, produrrà *Les histoires de l'oncle Jakob* in cui, partendo da materiali autobiografici, l'autore racconterà la storia di una famiglia ebrea prima di Auschwitz. In questo testo il tema della grande Storia viene frammentato in piccole storie quotidiane narrate in prima persona dai personaggi e mosse da un'interrogazione costante sul senso e sull'illogicità degli eventi. Apparentemente lontane, le tecniche della creazione collettiva si rispecchiano ora nella scrittura preventiva e solitaria di Kraemer in una sorta di personalizzazione dell'indagine sulla materia scelta: l'autore, infatti, si rivolge ora, per desumere dalle interviste una tematica universale e socialmente connotata, non più a comunità specifiche ma alla sua propria autobiografia, alla persona, alla soggettività.

³⁷¹ Ivi, p. 100.

5. «Fissate sempre l'ancòra e il già»³⁷²: l'evoluzione della regia e la rigenerazione testuale nelle prassi della creazione collettiva

5.1 Premesse

Durante gli anni Settanta, spinte etiche ed estetiche indirizzano la ricerca del teatro di innovazione francese, compenetrandosi in percorsi simultaneamente aperti a diverse proposte di sviluppo. Nell'arco di meno di un decennio il Théâtre du Soleil e il Théâtre de l'Aquarium si sono serviti delle creazioni collettive per portare in scena la contemporaneità, stabilire legami con diverse tipologie di pubblico, rifondare i linguaggi del teatro a partire dalla loro specificità comunicativa. In sintesi, la creazione collettiva ha rappresentato sia uno strumento ideativo e di formazione, che una risposta alle contestuali spinte politiche e culturali. La macro-Storia, si diceva in sede introduttiva, incontra i percorsi teatrali dei nostri due ensemble, sviluppandone potenzialità che, pur connesse ai valori culturali della rivolta, si declineranno sul piano della produttività teatrale.

Nel corso degli anni Settanta, quindi, il Soleil e l'Aquarium hanno agito al proprio interno, sul sistema spettacolare e sulla società, stabilendo diverse tipologie di rapporto: tra le professioni teatrali, tra attori e pubblico, tra le persone implicate nel processo creativo dell'evento scenico e il mondo sociale. Tali percorsi non prevedono la negazione categorica delle risorse tradizionali del teatro, anzi, tendono ad assumere forme e modelli del passato per attualizzarli in visioni del reale brechtianamente aperte alle istanze del mutamento.

Nelle analisi degli spettacoli dei due ensemble-guida si è potuto rilevare come nuove tipologie pedagogiche e di auto-formazione, nate durante la rivolta del Maggio, si siano sviluppate in una forma, definita da Alfred Simon, di «pedagogie liberatrice», caratterizzata da due diverse modalità di *apprentissage*. Un *apprentissage* ideologico che muove dalla nozione di teatro come strumento di azione e formazione sociale. Un *apprentissage* teatrale che si concretizza riflettendo sugli insegnamenti dei grandi maestri del Novecento e coniugandoli alle istanze del teatro pubblico francese e alle modalità delle forme popolari. Inoltre, una seconda spinta sessantottesca, l'orizzontalizzazione dei rapporti e dei processi, viene tradotta in nuove tipologie di creazione, produzione e organizzazione, che rifiutano i modelli del sistema teatrale contemporaneo per ritrovare nella formula cooperativa o in quella della troupe professionelle un modello produttivo che garantisce l'uguaglianza dei suoi membri, l'ampia dimensione e un'idea sostanziale di collegialità. La rilettura del reale alla luce delle sue potenzialità utopiche, terza fondamentale conquista della rivolta, si riverbera nelle prassi produttive del Soleil e dell'Aquarium portando le compagnie a scegliere determinate tematiche – eventi-chiave della Storia o temi mutuati direttamente dal vivere sociale – che si fanno specchio del portato culturale del Sessantotto e del ruolo affidato alle forme del teatro e dell'arte: la potenziale modifica della società e delle coscienze degli uomini.

Nel caso specifico del Théâtre du Soleil, il gesto, durante l'anno-tournant, di portare *La Cuisine* nelle fabbriche occupate, optando per la formula dello “sciopero attivo”,

³⁷² B. Brecht, *Ricerca del nuovo e del vecchio*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 233.

testimonia l'esigenza ideologica di incontrare il mondo del lavoro e l'esigenza creativa di avvicinarsi, con una più profonda consapevolezza, ai linguaggi del teatrale. La seconda esigenza si rintraccia anche nella fase successiva del percorso dell'ensemble che, ad Arc-et-Senans, si avvicinerà al non-public, sancirà la definitiva degerarchizzazione dei poteri interni alla compagnia con l'uguaglianza dei salari, inizierà la sua ricerca di temi e forme attinti dal teatro popolare, maturerà compiutamente l'obiettivo di trovare nuove modalità per raccontare il presente. Le creazioni collettive diventano il naturale complemento di questo percorso. Esse, programmaticamente contro qualsiasi forma di ideologia, mitologia o demagogia ufficiali, mettono in scena una molteplicità di punti di vista su un determinato argomento scelto, fondano le loro modalità sui già citati concetti di collegialità, coralità e assemblea e chiedono l'intervento attivo del pubblico presente, guidandolo in un percorso di conoscenza degli argomenti e, auspicabilmente, di consapevolezza sociale.

1789 si propone come una grande festa di denuncia che descrive il movimento della Storia, *1793* mostra la genesi delle ideologie e delle strutture sociali, *L'Âge d'or* si formalizza in una giustapposizione di scene che, attraverso le forme della Commedia dell'arte, suggeriscono possibili chiavi di lettura del reale contemporaneo.

Il Théâtre de l'Aquarium procede in un'evoluzione simile a quella del Soleil. Come il primo ensemble, infatti, scopre le potenzialità del teatro facendolo e confrontandosi con i grandi maestri del passato e approda alla creazione collettiva ritrovando in essa la modalità produttiva più adeguata per veicolare tematiche sociali e per rispondere alle spinte interne di degerarchizzazione delle funzioni creative. Dallo spettacolo *L'héritier*, sul sistema educativo nazionale, fino all'ultima compiuta creazione collettiva, *La sœur de Shakespeare*, sulla figura della donna, passando per *La jeune lune*, epopea del Movimento operaio, i membri dell'Aquarium fanno del teatro uno strumento di riflessione critica sul reale, sul clima culturale e sui valori condivisi.

Dall'analisi delle dialettiche tra i percorsi delle compagnie prese in esame, le spinte contestuali, le forme del teatrale scelte e le istanze creative dalle quali muovono e che producono, si possono desumere due movimenti: il primo riguarda la funzione registica, il secondo la funzione testuale. La regia parte da un'impostazione di matrice storica, per trasformarsi, acquisendo ed elaborando i valori culturali del 1968, in una funzione a impronta collettiva che, dagli anni Ottanta, si riassume in forme ulteriormente declinate, senza dimenticare il portato del decennio precedente. Per quanto riguarda, invece, il secondo movimento, risulterà ormai evidente come la creazione collettiva non si origini da una testualità preventiva. Nonostante questo, nei paragrafi di analisi degli spettacoli dei due ensemble-guida, sono emerse diverse tipologie di testualità che hanno contribuito all'evoluzione della modalità produttiva e che, a partire dagli anni Ottanta, apriranno la strada a nuovi processi creativi.

Questi due movimenti saranno oggetto dei paragrafi seguenti in cui, a mo' di conclusione, si vogliono rintracciare i caratteri di un processo evolutivo che, sempre attento alle forme del passato, dell'*ancòra*, attraversa il presente e procede verso il futuro, il *già*, creando prassi che rispondono alla Storia e si pretendono verso la contemporaneità.

5.2 I movimenti: dalla regia storica alla regia a matrice collettiva

Si può ricostruire il percorso di Ariane Mnouchkine e del suo ruolo di regista, citando tre diverse definizioni del suo lavoro: «général avant la bataille», regista «texte en main», «leader effectif». Nella divaricazione tra i tre ruoli, i compiti e le istanze creative che essi sottendono ha sede l'evoluzione della funzione. Ripercorriamo, per tappe salienti, il percorso della compagnia, evidenziando le mansioni ricoperte dalla regista.

Al tempo dell'ATEP (1959-1964), la Mnouchkine è amministratrice e costumista della compagnia universitaria, mentre, dal 1960-61, assume le funzioni della regia: seleziona testi drammatici da mettere in scena, li legge, li smonta, ne dilata le potenzialità performative, definisce preventivamente l'intero spettacolo lavorando con le maquette, scrive un libro di regia in cui, a fronte del testo, riporta le indicazioni sui movimenti e le intenzioni. Nel suo ruolo di «général avant la bataille», Ariane è l'autrice della scrittura scenica del prodotto spettacolare, il cui metodo si fa ad un'impostazione stanislavskiana, e guida la sua compagnia attraverso la lettura a tavolino del testo drammatico, le acquisizioni di informazioni sul periodo storico di ambientazione della pièce, la creazione del personaggio attraverso il training fisico e le improvvisazioni basate sul “come se”, la distribuzione dei ruoli tramite audizione e la messa in scena finale del testo.

A partire dal 1964-65 la funzione registica muta, ma non ancora in modo sostanziale e definitivo: le improvvisazioni degli attori sul testo scelto dalla regista (*Le Capitain Fracasse* di Gautier adattato da Léotard) andranno a confluire nel montaggio dello spettacolo finale.

Nel 1965-66 la mediazione diretta di Lecoq e quelle indirette di altri grandi maestri del teatro francese – Copeau, Jouvet, Dullin – intervengono a modificare l'impostazione del ruolo della Mnouchkine. Gli esercizi basati sul *rejeu/jeu*, sul *jouer avec* e sulla creazione di una *voix chorale* illuminano la vocazione autoriale dell'attore, inteso come unità corpo-mente-voce, e, di conseguenza, le potenzialità creative delle improvvisazioni verbali che costituiranno il materiale principale degli spettacoli successivi, ancora a base testuale.

La stagione 1966-1967 segna il momento di transizione dalla regia storica alla regia a matrice collettiva. Mettendo in scena *La Cuisine*, testo a struttura corale, la Mnouchkine non distribuisce le parti ma conduce gli attori in un lavoro improvvisativo sulle situazioni desunte dal testo. Ancora regista «texte en main», Ariane guida e orchestra il «travail choral continuel» che darà origine allo spettacolo.

Nel 1967-68, la scelta di mettere in scena un grande classico shakespeariano – *Le songe d'une nuit d'été* –, filtrandolo attraverso una lettura attualizzante, rimanda ancora all'impostazione critica della regia storica, ma la Mnouchkine sceglie di rendere visibilmente evidente la distanza tra i ruoli principali della pièce, interpretati da due danzatori, e l'ensemble. Quest'ultimo viene, quindi, ad assumere anche sul piano performativo quei caratteri di collegialità, collettivo, assemblea che conserverà per tutto il decennio successivo.

Nel 1968, la decisione di portare *La Cuisine* nelle fabbriche incontrando un pubblico operaio, come quella di invitare la compagnia ad Arc-et-Senans per una stagione di auto-riflessione e di esercizio collettivo, si configurano come i due gesti fondativi della

nuova fase registica. La Mnouchkine riflette sull'utilizzo dei linguaggi teatrali a contatto con il non-public della provincia e approfondisce, insieme ai compagni, le formule e le modalità del teatro popolare e dell'animazione. A partire dalla stagione 1968-69 e dalla creazione di *Les Clowns* il ruolo della regista si assesterà nella definizione, coniata da Banu, di «leader effectif» dell'ensemble, eletto collegialmente come guida e sguardo garante in grado di assicurare una visione d'insieme sul prodotto spettacolare.

Attraversando l'anno-tournant, la regia di matrice storica modifica i propri caratteri a partire dalle spinte provenienti dal contesto socio-culturale e dall'interno dell'ensemble. Così, la Mnouchkine acquisisce funzioni nuove durante i processi di creazione collettiva: fornisce alla compagnia temi e testualità di partenza; guida, attraverso indicazioni chiave (come la scelta dei saltimbanchi per *1789*), il processo creativo degli attori; orienta le improvvisazioni attraverso la loro ripetizione e messa a punto e monta il prodotto finale a partire dai materiali forniti dall'ensemble.

In sintesi, la mansione registica ricoperta da Ariane Mnouchkine all'interno dell'ensemble del Théâtre du Soleil si evolve, da un lato, continuando ad esercitare la funzione tipica di alcuni processi registici primo-novecenteschi e, da un altro lato, accogliendo nei processi di creazione spettacolare gli apporti degli attori-autori e riservando per sé il ruolo di garante della coerenza del processo creativo e del prodotto finale

Jacques Nichet, invece, fin dalle prime fasi del percorso evolutivo dell'Aquarium, ancora compagnia universitaria e poi Groupe d'écriture (1968-1970), è un regista-drammaturgo che scrive le partiture testuali degli spettacoli, lasciando le stesse sempre suscettibili di modifiche eventuali in sede di prova, a contatto con la creatività attorica. Progressivamente, il suo ruolo si trasforma in quello di dramaturg che propone tematiche, stimola e stilizza i prodotti delle improvvisazioni dei membri dell'ensemble e li sintetizza in partiture testuali originali. Lo ritroveremo in questo ruolo di regista-*proposeur* fino al 1977 quando, con *La jeune lune*, si afferma la pratica della creazione di un dossier basato su inchieste condotte dagli stessi attori. Sempre più, lo sguardo di Nichet assumerà, come nel caso della Mnouchkine, a garante della coerenza del prodotto finale, responsabile del montaggio dello spettacolo e traduttore scenico delle invenzioni collettive della compagnia.

Nel caso dell'Aquarium, diversamente da quanto avviene in quello del Soleil, sono state rintracciate, nei paragrafi precedenti, alcune frizioni tra i membri dell'ensemble e il regista, frizioni che hanno prodotto, durante gli anni Ottanta, il progressivo allontanamento di Nichet dal gruppo. Partendo dal suo ruolo di dramaturgo, quest'ultimo attraversa la fase delle creazioni collettive montando e sintetizzando nello spettacolo finale gli stimoli attorici. I suoi tentativi di ripristino di una testualità preventiva, per quanto elaborata collettivamente, come avviene nel caso di *Flaubert*, verranno rifiutati dalla compagnia e lo porteranno all'auto-esclusione. Dal 1986 il regista diventerà il direttore del CDN di Béziers-Montpellier (poi, Théâtre des Treize Vents). Qui, Nichet imposterà la programmazione del teatro sul modello classico del teatro pubblico francese, offrendo agli spettatori percorsi di animazione e formazione e stagioni teatrali che alterneranno autori classici (Euripide, Federico Garcia Lorca, Calderón de la Barca) e contemporanei (Valletti, Vinaver, Césarie, Tomeo, Millington

Synge) ad adattamenti (come il *Rêve D'Alambert*, da Diderot, che aprirà la sua prima stagione). Nel 1991 lo ritroveremo tra i membri fondatori dell'agenzia di traduzione Maison Antoine Vitez di Montpellier e, dal 1998, alla direzione del TNT (Théâtre National de Toulouse), la cui programmazione sarà tutta orientata, anche in questo caso, verso opere di repertorio (da Valletti a Shakespeare, da Koltès a Sofocle, da Fo a Williams).

In sintesi, il movimento evolutivo della funzione registica, nel caso di Nichet, non si sviluppa a partire dall'impostazione della regia critica tipica del teatro di rappresentazione primo-novecentesco, ma sembra arrivarvi dopo la fase della creazione collettiva e assumendone il portato.

5.3 II movimento: elementi di rigenerazione testuale

Nei percorsi delle due compagnie oggetto di questo capitolo, dal 1964 alla fine degli anni Settanta, si riscontra la presenza di diverse tipologie di materiali testuali che costituiscono quello spazio letterario del teatro definito da Ferdinando Taviani come: «(...) tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura. È un luogo turbolento di oggetti mutanti»³⁷³. Le testualità che hanno contribuito a nutrire i percorsi formativi dei due ensemble e i loro spettacoli possono essere raggruppate nelle tipologie riportate schematicamente di seguito.

1. Testi drammatici, alternativamente, assunti e messi in scena servendosi di modalità simili a quelle delle regie storiche, o riadattati da uno o più membri degli ensemble in vista degli spettacoli. Alla prima declinazione appartengono *Noce de Sang* di Lorca (1960), *Gengis Kahn* di Bauchau (1961) e di *Les petits bourgeois* di Gorki nell'adattamento preventivo di Adamov (1964), nel caso del Soleil; *Monsieur de Pourceaugnac* di Molière (1966) e *Ah Q* di Jean Jourdeuil et Bernard Chartreux (1975) nel caso de l'Aquarium. Alla seconda declinazione – l'utilizzo di testi drammatici adattati appositamente da un membro interno della compagnia – appartengono, invece, *La Cuisine* di Wesker (1965), il *Songe d'une nuit d'été* di Shakespeare (1968) per il Soleil, e *La mort de Danton* di Büchner (1968) per l'Aquarium.
2. Romanzi, anch'essi riadattati da un attore-dramaturg o da un regista-dramaturgo interni alla compagnia. Si tratta, ad esempio di *Le capitain Francasse* di Gautier (1965) nel caso del Soleil; di *Gargantua* di Rabelais (1967), di *Bouvard et Pecouchet* di Flaubert (1968), e – traslando la categoria verso l'inchiesta sociologica – di *Les héritiers* di Bordieu e Passeron (1968), per il Théâtre de l'Aquarium;
3. Testi di formazione per l'attore: ovvero, tutti quei materiali testuali di matrice drammatica o assunti da una cultura orale che diventano strumento di *apprentissage* teatrale permettendo ai componenti delle due compagnie di acquisire competenze sui diversi linguaggi del teatro. Gli attori, durante i loro training quotidiani, momenti formativi, i cui esiti non confluiranno

³⁷³ F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 13-15.

direttamente nello spettacolo, studiano fiabe e leggende popolari esercitandosi sulla cultura dell'oralità, sulle funzioni del racconto e sulle modalità più adeguate alla sua trasmissione, ed entrano in contatto con testi drammatici classici e contemporanei, elaborando, a partire da essi, nuovi modelli performativi.

4. Maître(s)-livres: le dichiarazioni poetiche ed estetiche di alcuni dei maestri del teatro del Novecento (Copeau, Brecht, Lecoq, Jouvét) rappresentano per i componenti degli ensemble un bacino di informazioni teoriche e pratiche utilissime per l'evoluzione dei loro processi creativi.

Tutte queste fonti diversificate confluiscono, direttamente o indirettamente, negli spettacoli dei due ensemble, andando a costituire quello spazio letterario del teatro di cui parlava Taviani. La definizione dello studioso italiano si connota, però, come onnicomprensiva e comporta l'inconveniente di un'omologazione degli elementi testuali che, invece, nei casi dei due ensemble analizzati, si biforcano, nei loro gradi di incidenza e nelle loro modalità di utilizzo, in due sotto-categorie. I materiali testuali delle grandi creazioni collettive del Soleil e dell'Aquarium, infatti, possono essere presentati in scena – in forma di citazioni, narrazioni e dialoghi, canzoni e parabole, partiture verbali di personaggi-tipo o personaggi storici –, oppure non trovare una diretta espressione scenica, rimanendo inaccessibili alla fruizione del pubblico. Le testualità di partenza si possono definire, quindi, durante i processi creativi e in relazione al prodotto finale, come testualità manifeste o latenti, intendendo il secondo termine nella sua accezione etimologica di “ciò che sta nascosto”. Le testualità manifeste, dopo la fase di gestazione delle prove, vengono verbalizzate durante lo spettacolo: nel caso del Soleil appartengono a questa categoria, ad esempio, le canzoni popolari, le trascrizioni della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* o i testi di grandi eroi della rivoluzione; nel caso dell'Aquarium sono testualità manifeste gli articoli utilizzati in *Gob*, le testimonianze dirette degli operai replicate sulla scena de *La jeune lune*, o il discorso di Madame A in *La sœur di Shakespeare* – scenicamente presente non in forma di parola detta, ma di parola-movente. Le testualità latenti, invece, possono essere utili durante le prove e indubbiamente costituiscono il corpus formativo di partenza che origina il processo creativo, ma, durante lo spettacolo, restano mentali, non dette, sommerse, rivestendo il ruolo di guida-interpretativa degli eventi trasposti scenicamente. Gli effetti dell'analisi e dell'interiorizzazione delle testualità latenti si ripercuoteranno sul testo spettacolare, ma senza che si espliciti la fonte. Ne sono un esempio i testi di Michelet per *1789* e alcune delle testimonianze degli operai de *La jeune lune* che non rientrano nella categoria precedente ma costituiscono fonti-traccia dalle quali partire in un processo di generalizzazione che produce forme di racconto scenico o di trasposizione in chiave figurativa. Gli stessi testi di formazione per l'attore o i Maîtres-livres appartengono a questa categoria poiché nutrono la compagnia, forniscono spunti di riflessione, spesso orientano il lavoro, ma non si coagulano mai in partiture verbali che confluiscono, manifestandosi, negli spettacoli.

Nel complesso bacino costituito da materiali testuali che delimita e alimenta i processi della creazione collettiva, non si può non inserire, infine, i testi consuntivi, le drammaturgie in uscita, i resoconti drammaturgici degli spettacoli messi in scena.

Prodotti parziali, fonti incomplete per la ricostruzione delle scritture collettive, eppure materiali preziosi – soprattutto se editi in diverse versioni – che permettono oscillazioni e confronti tra la scena e la pagina.

Oltre all'utilizzo di queste diverse tipologie di materiali, si ricordano, di seguito, alcuni momenti chiave della storia degli ensemble che hanno segnato, nel corso degli anni Settanta, il loro rapporto con la materia testuale, scritta e orale, preventiva e consuntiva, drammaturgica e letteraria.

Nelle prassi del Soleil e dell'Aquarium, soprattutto durante i loro percorsi autoriflessivi di avvicinamento agli strumenti del teatrale, si può riscontrare una pratica ricorrente: l'espropriazione di alcune categorie drammaturgiche – il personaggio, il conflitto, la situazione – dalle loro funzioni testuali per farne uno strumento compositivo all'interno dei processi improvvisativi degli attori.

La scelta dei temi degli spettacoli è un ulteriore segnale della considerazione della dignità del testuale nei processi di creazione collettiva. La decisione di trasporre scenicamente la Rivoluzione francese o il Movimento operaio presuppone la consapevolezza di dover procedere, in un primo momento, in un percorso di attraversamento formativo di una serie di strumenti bibliografici e documentari e, in un secondo momento, in un esercizio di traduzione, anch'essa verbale, che restituisca al pubblico quanto appreso dalla fonte.

Un ultimo tassello utile alla comprensione della complessa rete in cui si inquadrano le modalità di rapporto tra le forme del testuale e le prassi della creazione collettiva riguarda la presenza, spesso implicita, all'interno degli ensemble della funzione del dramaturg. Philippe Léotard, attore-dramaturg, Sophie Lemasson aiuto regista-dramaturg, nel caso del Soleil, Jacques Nichet regista-dramaturgo-dramaturg, nel caso dell'Aquarium, si rivelano figure indispensabili per i montaggi degli spettacoli frutto di scritture d'ensemble. Queste figure hanno il compito di annotare quanto elaborato dagli attori, facendo confluire i prodotti improvvisativi in un dispositivo scritto che conserva una memoria condivisa e rilancia continuamente quanto è stato creato verso nuove formulazioni sceniche a loro volta risintetizzate, poi, in forma di partitura scritta.

Le produzioni degli anni Settanta dei due ensemble-guida si rivelano, in sintesi, il prodotto di un'autorialità collettiva che si fonda anche su una serie di dialettiche tra materiali testuali o verbali e improvvisazioni ispirate dalle fonti. Tali dialettiche daranno vita a figure o personaggi parlanti e a situazioni sceniche assemblate, stilizzate, rimontate dai due registi delle compagnie.

A questo punto risulta estremamente utile citare un articolo apparso nel 1977 sulla rivista "Jeu" dal titolo *auteur/création collective: mythe et réalité*³⁷⁴, in cui Michel Vaïs sostiene che all'interno delle équipes che rientrano nella categoria generale del *jeune théâtre* sembra sia diventata prassi ricorrente scegliere tra due modalità produttive: mettere in scena un testo classico o realizzare una creazione collettiva. Eppure, sottolinea Vaïs, «généralement l'approche collective englobe aussi l'écriture proprement — ou malproprement — dite»³⁷⁵. In occasione di un'inchiesta che ha convocato drammaturghi (Eugène Ionesco, Jean Vauthier, René de Obaldia, Romain Weingarten,

³⁷⁴ M. Vaïs, *auteur/création collective: mythe et réalité*, in "Jeu", n. 4, hiver 1977, pp. 72-78.

³⁷⁵ Ivi, p. 72.

François Billetdoux) e membri di ensemble (tra i quali spiccano le nostre due compagnie) è emerso che la figura del *littéraire dramatique* ha iniziato a scomparire progressivamente a partire dall'apparizione sulle scene de *l'Ubu roi* di Alfred Jarry, per trasformarsi, a partire dagli anni Cinquanta, in quella di *écrivain scénique*: una professionalità interna alla compagnia, consapevole dei molteplici linguaggi dell'espressione teatrale, che partecipa al lavoro creativo e modifica il suo testo in funzione delle esigenze sceniche del regista, responsabile dell'armonia dello spettacolo, e degli attori. Secondo Vaïs, l'autore isolato non esiste più, ammesso che sia mai esistito, mentre alcuni compositori di drammaturgie preventive (l'autore cita Beckett, Ionesco, Arrabal) si sono cimentati nella messa in scena delle loro opere. Nei casi degli ensemble presi in esame, che si tratti di un lavoro su canovacci, di scrittura diretta o *a posteriori* che muove da esercizi di improvvisazione, liberi o a tema, si evidenzia, secondo lo studioso, una costante:

l'écriture littéralement "plurielle", c'est-à-dire, où chaque participant intervient avec les mêmes chances de faire admettre son idée, est une chose extrêmement rare. En fait, l'auteur qui impose son texte a priori a bien disparu, mais un nouveau personnage est né qui, souvent sans en avoir l'air, propose un thème ou un canevas, ordonne les idées qui jaillissent des improvisations, fixe les rapports entre les personnages et finit par écrire la pièce a posteriori, investi plus ou moins spontanément par le groupe de la fonction d'auteur, ou de dramaturg nouveau style. Qu'on le nomme "crypto-metteur en scène ou plus discrètement, "aiguillon", "témoin" ou "œil extérieur" pour ménager les susceptibilités, ce personnage finit par acquérir l'extrême habileté de savoir se dissimuler au second plan, tout en constituant en fait le véritable moteur du groupe.³⁷⁶

Il critico sembra negare la matrice profondamente collettiva della scrittura scenica degli ensemble presi in esame e sottostima l'apporto creativo dell'improvvisazione attorica e della testimonianza diretta dello spettatore che Patrice Pavis definisce la *performance d'écriture*, «où le spectateur est convié à assister à l'écriture sur scène, où l'écriture émerge devant lui»³⁷⁷. Come è stato sottolineato, risulta innegabile che alcuni membri delle compagnie analizzate esercitino all'interno delle prassi delle creazioni collettive una funzione più spiccatamente drammaturgica di altri. Il regista, l'aiuto-regista, l'attore stesso scrivono durante il processo creativo. Gli adattamenti di Philippe Léotard, gli appunti di Sophie Lamasson o i canovacci di Jacques Nichet costituiscono alcuni dei materiali fondamentali per la stesura della drammaturgia scenica, ma essa prenderà poi direzioni imprevedibili nutrendosi dell'apporto creativo dell'attore.

A partire dagli anni Ottanta, invece, i due ensemble si riavvicineranno a forme di testualità preventiva o semi-preventiva, riammetteranno la presenza di drammaturgie prodotte da autori esterni o interni al loro organico ed elaboreranno modalità nuove di produzione spettacolare, senza rinunciare agli strumenti acquisiti durante il decennio precedente, ma, anzi, procedendo in un'ibridazione dei linguaggi produttrice di nuove istanze estetiche e creative.

Sintetizza, a questo proposito, Didier Bezace, membro dell'Aquarium:

³⁷⁶ Ivi, pp. 74-75.

³⁷⁷ P. Pavis, *Vers une théorie du jeu de l'acteur*, in "Degrés", n. 75-76, automne-hiver 1993, pp. 117.

(...) le texte quand il préexiste n'a pas en lui-même de statut privilégié, il s'inscrit dans une démarche scénique plus globale où tout peut bouger jusqu'au dernier moment: l'écriture produit du jeu mais le jeu remet sans cesse l'écriture en question et la mise en scène cherche à orienter cet ensemble mouvant jusqu'à ce que la pièce émerge lentement du travail produit directement sur scène et trouve son aboutissement (voire ses dernières fluctuations) devant le public. (...) Lorsque nos textes sont publiés nous les jouons déjà devant le public, c'est lui qui décide alors des qualités théâtrales de notre travail.³⁷⁸

Il testo è uno strumento creativo tra gli altri. Esso può segnare un perimetro ma si configura sempre come elemento in dialogo con la pratica attorica. Dalle scambi tra le varie funzioni, durante il processo creativo, nascerà, poi, un testo consuntivo da sottoporre allo sguardo del pubblico.

Sul finire degli anni Settanta siamo ormai lontani dalla rivolta del 1968 e dal suo portato culturale. Sono mutate le condizioni politiche, la società si è evoluta e, da un certo punto di vista, almeno apparentemente, stabilizzata, e, di conseguenza, si affievolisce, progressivamente, l'urgenza di un investimento militante dell'attività teatrale finalizzato alla sensibilizzazione del pubblico presente. Non è un caso che, per la prima volta, nel 1981, salga al potere un rappresentante del partito socialista, François Mitterrand (con Jack Lang come Ministro degli Affari Culturali), termini la fase del potere del centro-destra iniziata con de Gaulle nel 1958 e, nello stesso periodo, due dei maggiori ensemble che avevano scelto la creazione collettiva come prassi di produzione spettacolare, tornino, per quanto lentamente e seguendo percorsi originali, al modello del testo preventivo o semi-preventivo.

I due tipi di apporto alla creazione spettacolare descritti dal lungimirante Copeau, a proposito della sua *conférie de comédiens*, «(...) *apport du public* qui achève de modeler les figures qu'on lui présente; *apport des poètes* qui empruntent à la comédie nouvelle des personnages pour les développer»³⁷⁹, caratterizzano, fin dall'inizio, le prassi creative dei nostri due ensemble. Vediamo ora come questi, a partire dalla fine degli anni Settanta, accolgano l'*apport des poètes*.

5.4 Il ritorno dell'*apport des poètes*

Ariane Mnouchkine, al tempo di 1789, in un'intervista di Émile Copfermann, aveva sottolineato come l'allora attuale rifiuto di una drammaturgia preventiva non dovesse essere considerato come assoluto, unilaterale, definitivo, ma come temporaneo e indotto da una ricerca che si muoveva su altri piani creativi.

Nous ne jugeons pas les œuvres écrites antérieurement péromées. Je mettrai sans doute encore en scène une pièce écrite. C'est actuellement, un rejet instinctif, pas un jugement. Les pièces écrites ne sont pas adaptées à ce que nous recherchons, encore confusement, je l'avoue. (...) Quand je monte une pièce, je n'ai pas envie de la détruire. C'est en cela que je voulais dire, de notre attitude, qu'elle n'incluait pas un jugement. Lorsque j'ai eu envie de mettre en scène *Le Songe d'un nuit d'été*, ce n'était pas du tout pour détruire la

³⁷⁸ D. Bezace, *L'art de survivre*, in "L'art du théâtre", n. 7, automne 1987, p. 49.

³⁷⁹ J. Copeau, *Appels*, citato in A. Simon, *Un rêve vécu de théâtre populaire*, cit, p. 936. I corsivi sono della scrivente.

pièce de Shakespeare, tout au contraire, c'était pour la lire, très, trop profondément.³⁸⁰

Pochi anni dopo, nel 1975, prima di *Mephisto* e dopo *L'Âge d'or*, invece, la regista stessa aveva affermato di voler tornare a mettere in scena testi: «(...) à la fin de ce long, de ce très dur cheminement avec la troupe, j'ai pensé: "Nous sommes allés au bout de la création collective! Je veux retourner à un texte. Je veux réapprendre". Parce qu'à la longue, dans l'improvisation collective, on se répète et l'on n'apprend plus rien»³⁸¹. Cambiano le modalità, ma rimane immutato l'obiettivo: evolversi umanamente e teatralmente, anche riappropriandosi dello strumento testuale.

Durante e dopo *L'Âge d'Or*, Ariane Mnouchkine segue le riprese di *1789* e, nel 1978, scrive la sceneggiatura e dirige *Molière*³⁸², film in cui la figura del drammaturgo viene calata nel suo contesto artistico, sociale e teatrale, per presentare il teatro nelle sue forme e processualità artigianali³⁸³. L'anno seguente verrà messo in scena, con il patrocinio di una televisione tedesca, *Mephisto ou le roman d'une carrière*³⁸⁴ dal romanzo di Klaus Mann, sull'ascesa nazista nella Germania degli anni Venti-Trenta, «un spectacle charnière»³⁸⁵ che segna l'ingresso in compagnia del musicista Jean-Jacques Lemêtre. Il testo dello spettacolo viene adattato dalla Mnouchkine «préablement», per poi subire molteplici modifiche a partire dal lavoro con gli attori: «(...) est un retour partial au texte puisqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman: les acteurs travaillent sur une ébauche, susceptible d'être modifiée en répétitions par leurs improvisations. (...)»³⁸⁶.

Tra il 1981 e il 1984 il Soleil metterà in scena il ciclo *Les Shakespeares* (*Richard II*, 1981; *La nuit des rois*, 1982; *Henry IV*, 1984), nelle traduzioni integrali della stessa Mnouchkine³⁸⁷.

La compagnia parte ora dal testo e su di esso costruisce un'estetica visiva sontuosa e

³⁸⁰ É. Copfermann, *Différent*, cit., p. 6.

³⁸¹ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., pp. 136-137.

³⁸² Film écrit et mis en scène par Ariane Mnouchkine avec le Théâtre du Soleil. Décors de Guy-Claude François, costumes de Daniel Ogier, photographie de Bernard Zitzermann, musique originale de René Clémencic.

³⁸³ «È la sola maniera, credo, di illuminare la nostra epoca: non attualizzare, ma mostrare la realtà del Seicento come meglio si può; usare tutte le nostre conoscenze, tutto quel che sappiamo di quel tempo per incarnarlo veramente. A volte trovo che le differenze siano tanto istruttive quanto le analogie», F. Quadri, *Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, p. 241.

³⁸⁴ D'après Klaus Mann, adaptation et mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Guy-Claude François, costumes de Nani Noël, Daniel Ogier et Nathalie Thomas, musique de Jean-Jacques Lemêtre, masques d'Erhard Stiefel. En c production avec l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve (Belgique). Création le 4 mai 1979 à la Cartoucherie. En tournée au Festival d'Avignon, Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve, Lyon, Rome, Berlin, Munich, Lons-le-Saunier. 160 000 spectateurs. Une version vidéo du spectacle a été réalisée par Bernard Sobel.

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/mephisto-1979/?lang=fr>>

³⁸⁵ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., p. 142.

³⁸⁶ B. Picol-Vallin, *La création collective au théâtre du Soleil*, cit., p. 92.

³⁸⁷ «L'illusion exquise d'être un grand écrivain. La pensée est là, la beauté des images est là. Au bout d'un acte, on se prend pour Shakespeare. C'est exaltant. Comme tous les traducteurs avec le Folio et toutes les traductions disponibles (...) Mais Shakespeare, lui, ne veut pas être élégant. Il est le volcan sanglant et de la lumière, qui vous éclaire jusqu'au fond le plus ténébreux de vos plus ténébreux organes. Donc, lorsqu'on tente de le traduire, on est couvert de boue et de lumière», F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., p. 143.

complessa, impregnata di vero e proprio piacere sensuale, che si attesta su registri espressivi decisamente anti-naturalistici, attingendo a piene mani dalla tecnica e dallo spirito dei teatri orientali (i drammi storici di Shakespeare segnano l'incontro, fondamentale, con il kabuki).³⁸⁸

La Mnouchkine esporrà il suo punto di vista sul drammaturgo inglese in diverse occasioni, trasformandolo in uno dei riferimenti principali della compagnia. «Shakespeare nous enseigne que pour parler de l'Histoire il faut être attentif aux hommes et à leur histoires»³⁸⁹. La Storia è ancora il punto di fuga della prospettiva di osservazione, osservazione che, però, in questo caso, viene mediata dallo sguardo shakespeariano e da un'attenzione nuova per le piccole storie.

Prosegue la regista in un altro passaggio: «(...) Shakespeare! Prendre leçon. Comment il ose, tout droit, tout le temps. Comment il invoque depuis le for intérieur ses personnages, sans se laisser jamais limiter par aucun a priori. (...) Nous avons enchaîné beaucoup de créations collectives. Je sentais qu'il fallait nous discipliner, me disciplener»³⁹⁰. In questo passaggio, ritroviamo un concetto chiave che ha accompagnato tutto il percorso del Soleil, ma, questa volta, esplicitamente filtrato da una drammaturgia preventiva: la formazione continua³⁹¹, una forma di disciplina dell'apprendimento costante, alla quale si sottopongono sia gli attori che la regista. Dalle parole della Mnouchkine, inoltre, emergono una grande consapevolezza del teatro e delle sue tradizioni e una conoscenza profonda sia di quei drammaturghi che su quelle tradizioni si sono innestati per modificarle e farle evolvere (Shakespeare, come, precedentemente, Molière), sia di quei registi-maîtres – Vilar e Copeau su tutti – da sempre punto di riferimento per la compagnia e grandi allestitori dei testi shakespeariani. Ma, approcciarsi alla drammaturgia classica non vuol dire dimenticare quanto appreso nel decennio della creazione collettiva, solo dotare i processi di nuovi appigli sistematici:

Je dis souvent aux comédiens: “Laisse Shakespeare s’occuper des mots, il fait ça très bien, toi, tu es là pour autre chose”. Ce dont l’acteur est chargé, c’est de montrer dans quelle situation et dans quel état est le personnage qui profère ces mots. Tout vient des mots mais les mots doivent venir de ce que l’acteur produit comme jeu.³⁹²

Nasce un procedimento circolare che muove dalla parole del poeta, si sostanzia nel corpo dell'interprete e torna al poeta, in un nutrimento reciproco e costante fatto di invenzioni e conferme. L'attore è ancora il centro creativo delle prassi, sviluppa

³⁸⁸ S. Bottiroli, *Mnouchkine/Théâtre du Soleil*, cit., p. 48.

³⁸⁹ R. Temkine, *Mettre en scène au présent*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, p. 57.

³⁹⁰ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., pp. 141-142.

³⁹¹ «Ci stiamo imbarcando in questo ciclo alla maniera in cui si inizia un apprendistato con un maestro artigiano, sperando di imparare come si recita il mondo in un teatro. Interrogiamo Shakespeare per prepararci in spettacoli futuri a narrare la storia contemporanea, perché è un esperto che conosce gli strumenti più adatti alla narrazione delle passioni e dei destini degli esseri umani» Programma di sala *Richard II*, 1981, citato in “Hystrio”, n. 2, 2009, p. 63.

³⁹² A. Neuschäfer, 1975-1999: *De la création collective à l'écriture en commun*,
<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/1975-1999-de-la-creation?lang=fr#nh13>>

situazioni e stati per i personaggi delle opere di partenza e ritrova nelle parole del poeta quanto elaborato improvvisando. Chiarisce ancora la Mnouchkine

Le texte perdait alors son statut de littéralité pour glisser vers l'insolite du langage gestuel (...). Dans un deuxième temps, ce texte rendu étrange et lointain, déformé par la gestuelle, redevient concret et intelligible pour le spectateur. Grâce à la technique héritée de la *commedia dell'arte*, des sentiments bruts comme la peur, la gourmandise, l'avarice ou le chagrin d'amour trouvent, par le biais de la pantomime, l'expression adéquate pour compléter ou contredire le texte.³⁹³

Ancora una volta, la regista, portavoce del collettivo, incaricata del montaggio di quanto i suoi attori elaborano sul piano delle pratiche e della sintesi delle loro acquisizioni teoriche, mostra un centro antagonismo nei confronti del testo come puro materiale letterario, per evidenziarne, invece, le sue potenzialità trasformative a partire dalla e nella creatività attorica. La drammaturgia shakespeariana, tradotta dalla Mnouchkine che si fa autrice di un adattamento di primo grado, linguistico, delle parole del poeta, avendo, alle spalle, una profonda consapevolezza delle caratteristiche espressive dei suoi interpreti, diventa, quindi, ispiratrice di partiture gestuali che, rimodellate scenicamente, anche grazie alla mediazione delle forme popolari del teatro già scoperte negli anni precedenti, rinviano ad un testo vecchio e nuovo, originale eppure perfettamente sovrapponibile al materiale di partenza.

Nel 1972 Michel Foucault aveva chiesto al Soleil di mettere in scena un breve agit-prop da rappresentare davanti alla prigione della Santé, per manifestare insieme al GIP (Groupe d'Information Prisons)³⁹⁴. Al fianco dello storico: Hélène Cixous. L'autrice, dalla fine degli anni Settanta, seguirà il lavoro del Soleil e, dal 1983, affiancherà la Mnouchkine nell'analisi dei testi e nella messa in scena del ciclo shakespeariano, senza ancora, però, collaborare stabilmente con l'intero ensemble. Lo stesso anno, la regista chiederà all'autrice di scrivere un testo originale sulla Cambogia.

Et son arrivée parmi nous est une des grandes dates, une des grandes rencontres du Soleil (...). Hélène a permis à la troupe de s'attaquer à son époque sans être limitée par la création collective, dont j'avais du reste plus qu'assez à ce moment-là. (...) en *ce qui concerne le théâtre, elle sait que cela s'agit, plus que cela ne s'écrit*. Que chaque mot doit être action, et que l'auteur, comme l'acteur, est un médium. Il doit laisser venir, accueillir

³⁹³ A. Neuschäfer, F. Serror, *Le Théâtre du Soleil, Shakespeare*, Prometh Verlag, 1984. Estratto in: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/apprendre-l-ecriture-dramatique>>

³⁹⁴ Cfr. F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., p. 144. Il G.I.P. nasce nel 1971 su iniziativa di Jean-Marie Domenach, Michel Foucault e Pierre Vidal-Naquet, con l'obiettivo di sostenere la libertà d'espressione dei carcerati e fare luce sulle condizioni delle carceri francesi. La prima grande dimostrazione del G.I.P. permise l'ingresso nelle prigioni francesi della stampa e della radio. Il gruppo si sciolse nel 1972 ma ispirò una serie di movimenti simili (il Comité d'action des prisonniers, fondato da Foucault e Serge Livrozet; il Groupe d'information santé; il G.I.A. – Groupe Information asiles – il Groupe d'informations et de soutien des immigrés). Per un approfondimento del legame tra Michel Foucault ed Hélène Cixous si segnala: H. Cixous, M. Foucault, *A propos de Marguerite Duras*, in "Cahiers Renaud-Barrault", n. 89, 1 975; AA.VV., *Michel Foucault*, in "Philosophie Magazine", n. 40, juin 2010; S. Vaccaro, M. Coglitore (cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Milano, Mimesis, 1997; H. Cixous, E. Prenowitz, *Volleys of Humanity: Essays 1972 2009* Frontiers of Theory, Edinburgh University Press, 2011.

ses personnages, aussi surprenants qu'ils lui puissent paraître.³⁹⁵

L'attenzione al presente che caratterizza l'intero percorso del Soleil giunge, dalla seconda metà degli anni Ottanta, alla sua terza fase: dalla lettura della Storia, dei suoi movimenti e dei suoi protagonisti, mediata dalla creazione collettiva, al ricorso al filtro di un autore esterno – Shakespeare, Klaus Mann, Molière –, fino all'apporto ora fornito da un autore interno all'ensemble. Tale autore si rivela consapevole delle modalità attraverso cui la parola scritta diventa parola scenica e, secondo quanto affermato dalla Mnouchkine, condivide con l'attore una funzione mediana poiché il fine ultimo di qualsiasi creazione, sia essa frutto di un'autorialità collettiva o dell'elaborazione solitaria da parte di un drammaturgo di materiali testuali, è stabilire un terreno di comunicazione tra la scena e la sala.

Nel 1985 viene rappresentato *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom, roi du Cambodge*, testo scritto dalla Cixous in collaborazione con la Mnouchkine. È ancora la regista, intervistata da Fabienne Pascaud, a descrivere il metodo di collaborazione con la drammaturga algerina. Il soggetto viene scelto e sintetizzato a quattro mani, la scrittura nasce, poi, dalla penna della Cixous e viene proposta agli attori come materiale su cui lavorare e «lors des répétitions, je lui dis, “écoute, là, ça, ne marche pas très bien” elle se remet au travail sans relâche. Elle n'abandonne jamais. Ne refuse jamais de tout remettre en question. Bref, c'est un écrivain de théâtre»³⁹⁶. Quest'ultima citazione restituisce un'immagine del lavoro sul testo compiuto dall'autrice, un lavoro fatto di modifiche quotidiane, di indicazioni e integrazioni attoriche, di ascolto. Ne risulta una drammaturgia fondamentalmente impura e aperta che accoglie i suggerimenti del collettivo e della regista e li formalizza in materiali testuali che rimangono preventivi fino alla prova successiva, in occasione della quale verranno nuovamente rimodellati, in un processo di riscrittura continua. «Créer pour le théâtre», afferma la stessa autrice, parlando di *L'histoire terrible*,

c'est d'abord se soumettre à l'urgence. Le livre peut attendre la lecture: il a l'éternité. Mais le théâtre n'a que le temps du spectacle. Le présent, seulement le présent. Alors il faut écrire à l'immédiat. (...) Il faut gagner... du temps. Pour une pièce historique, le travail du théâtre est semblable au travail du rêve: nos épopées de rêve durent 5 minutes, grâce à la condensation et au déplacement. On a seulement le temps de jouer à “la vie ou la mort”. Au théâtre, le destin bat très vite, au rythme du cœur. A chaque battement (une scène), la vie risque d'être perdue.

Il primo testo originale prodotto per l'ensemble, reduce da *Les Shakespeares*, è una drammaturgia storica e uno dei primi problemi che si pone la Cixous, nel suo nuovo ruolo di drammaturga organica al collettivo, è il problema del tempo della scena e del racconto. L'autrice, dunque, assume, fin da subito, alcune delle istanze creative maturate dalla compagnia durante il periodo delle creazioni collettive: l'attenzione al presente mediato dal passato e la ricerca della modalità più adeguata per veicolare il racconto che si rivela essere il personaggio. In un'oscillazione continua tra la deriva

³⁹⁵ F. Pascaud, *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, cit., p. 145. I corsivi sono della scrivente.

³⁹⁶ Ivi, p. 146.

lirica e l'affermazione di una poetica autoriale (e teatrale), la Cixous descrive come sia letteralmente “emerso” uno dei personaggi dello spettacolo:

Le premier qui se soit présenté à l'imagination de l'auteur, ce fut le spectre bien visible du Père du Prince Sihanouk, le défunt Roi Suramarit. Ce défunt si vivant, si charitable, n'est-il pas le symbole même de l'obstination du Cambodge à ne pas disparaître? Et n'est-il pas en outre le signe même de l'Art du Théâtre: l'art d'incarner, de réincarner, de ranimer?

Siamo di fronte ad una drammaturgia pura, a tavolino. Leggendo tra le righe della citazione precedente, abbiamo visto sorgere categorie come tempo e scene, qui ritroviamo i personaggi che emergono, virtuali, nella mente del drammaturgo. Ma, prosegue l'autrice:

Entrent les comédiens. Alors en passant par l'immense tamis vivant du jeu et de la mise en scène, la pièce se mesure, s'épure. Des scènes s'évaporent. D'autres accourent. Une scène que l'auteur aimait beaucoup entre un matin. Et re-sort le soir même: elle s'était trompée de pièce, de style. Pardon. Une scène intimidée se présente. C'est justement elle que l'on attendait! Par un regard lancé très loin un comédien agrandit soudain l'espace: l'auteur voit couler un fleuve là où s'élevait un mur! Aussitôt le fleuve se jette dans le texte.³⁹⁷

Attraverso la mediazione attorica, il testo nato a tavolino si modifica, viene tagliato, ripulito, dilatato. Il materiale verbale, elaborato in solitudine dall'autrice, si stabilizza sulla scena nutrendosi dell'apporto degli interpreti. È la stessa Cixous a fornire una sintesi poetica del rapporto tra il Sé dell'autore e l'insieme degli Altri della compagnia. Il teatro e la scrittura per il teatro vengono concepiti dalla drammaturga come l'unico possibile strumento di emancipazione dell'autore-poeta dal “Moi” individualista. Dirà ancora l'autrice, a proposito della composizione de *L'Indiade* (1987), spettacolo successivo:

Comment le poète peut-il ouvrir son univers aux destins des peuples? Celui qui est d'abord un explorateur du Moi, comment, dans quelle langue étrangère à son moi, par quels moyens pourrait-il écrire du beaucoup plus et tout autre que Moi? (...) Jusqu'à ce que j'arrive au Théâtre. Là était la scène, la terre, où le moi reste imperceptible, *le pays des autres*. Là se font entendre leurs paroles, leurs silences, leurs cris, leur chant, chacun selon son propre monde et dans sa langue étrangère.

L'“altro” che interviene a sminuire l'Io invadente del poeta, con le sue proprie parole e la sua lingua straniera, prosegue la Cixous, può essere anche un altro drammaturgo, o, più spesso, un altro grande personaggio della storia del dramma.

J'ai besoin d'un certain Théâtre, dont le prénom était Shakespeare ou Verdi, ou Schönberg ou Sophocle ou Rossini. J'ai besoin que ce théâtre me raconte des histoires, et qu'il me les raconte comme lui seul peut les raconter légendairement et cependant droit

³⁹⁷ Estratto del Programma di *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. I corsivi sono della scrivente.

dans les yeux. Car si ce Théâtre est nécessaire c'est parce qu'il nous permet de vivre ce qu'aucun "genre" ne nous permet: le mal que nous avons à être humains. Le Mal. Ce qui se passe au théâtre, c'est la Passion, mais la passion selon Œdipe, selon Hamlet, selon vous, selon Woyzeck, selon moi, selon Othello, selon Cléopâtre, selon Marie, selon cet être humain énigmatique, torturé, criminel, innocent que je suis, je qui est toi ou vous.

Il «certain théâtre» al quale allude la Cixous è il teatro del personaggio complesso e psicologicamente delineato, dell'intreccio e della tematica, è il teatro della grande drammaturgia storica che si slancia, grazie alla mediazione della Cixous stessa e dalla sua collaborazione con l'ensemble, verso la contemporaneità, dando corpo a quella *conférie de comédiens* che potrà accogliere l'apporto del *poète* di cui parlava Copeau. Georges Banu conferma quanto rintracciato nelle parole della drammaturga:

Au Soleil le texte bénéficie d'un statut particulier: on ne le lit pas, on l'exalte. Le texte exalté est l'équivalent de l'acteur dilaté, à qui sont indispensables des partitions épiques où l'air circule et les passions s'affrontent. Le modèle d'acteur forgé par Mnouchkine détermine les choix du répertoire et seulement lorsqu'il y a concordance entre eux que le Soleil s'accomplit. Au fond, soit il retient les œuvres qui lui conviennent soit l'auteur se plie à ses préalables – l'esthétique du Soleil est au poste de commande. Et par exemple, Hélène Cixous, dotée d'une intelligence particulière, répond à ce cahier des charges esthétique. Elle "enfle" l'écriture pour offrir de la matière à l'acteur dilaté.³⁹⁸

Anche quando la mediazione autoriale è evidente e accettata liberamente dai componenti del Soleil, sottolinea lo studioso francese, l'apporto attoriale all'interno dei processi di creazione della scrittura scenica rimane costante e centrale, fondativo di un'estetica alla quale aderisce anche l'autrice, "gonfiando" il testo, esaltandone i caratteri potenziali per dotare l'attore di un ulteriore strumento di creazione.

In un'intervista di Eric Prenowitz dal titolo *Auteur au Théâtre du Soleil*³⁹⁹, la Cixous modula le sue enunciazioni, passando dal registro poetico-estetico a quello pratico-compositivo, e fornisce una testimonianza limpida del suo metodo. L'intervista che si va a descrivere è un documento fondamentale, una descrizione precisa delle prassi dell'autrice che, a partire dal 1985, scrive per il Soleil e si confronta, come risulterà evidente dalle sue stesse parole, con una problematica centrale della drammaturgia elaborata in un contesto di interazione con un ensemble: la dimensione.

Vediamo, di seguito, in modo schematico, le tappe della creazione del testo.

1. La regista chiede alla Cixous di scrivere una pièce originale sull'India. L'autrice aveva già prodotto un testo, *La prise de l'école de Madhubaï*, il cui protagonista e le cui atmosfere rimandavano al paese asiatico. Ma, «Ce pouvait se jouer dans un petit théâtre, il n'y avait pas plus de trois ou cinq personnages. J'en étais toujours à ces mesures, à ces dimensions de ce que j'ai toujours appelé "chambre théâtre". (...) C'étaient des questions (...) de

³⁹⁸ G. Banu, *Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre*, cit., p. 69.

³⁹⁹ Estratto di un'intervista realizzata nel novembre del 2001 per introdurre un'antologia delle pièce di Hélène Cixous tradotte in inglese: E. Prenowitz., *Selected plays of Helene Cixous*, London, Routledge, 2004. Estratto in:

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/pdf/Auteur_au_Theatre_du_soleil.pdf>

proportions, de capacité, c'est-à-dire ma capacité, et ce que je pouvais contenir était tout petit».

2. Constatate le difficoltà dell'autrice, la Mnouchkine, da un certo punto di vista, allarga e, dall'altro, restringe, il campo tematico, chiedendole un'indagine su due soggetti: l'Asia e il presente, intesa come «(...) le temps du théâtre de toute façon», sottolinea, nuovamente, la Cixous.
3. La drammaturga, in solitudine, inizia un percorso di ricerca e indagine bibliografica sui due nuovi soggetti. «(...) je lisais beaucoup – j'ai toujours beaucoup fait cela pour le Théâtre du Soleil –».

In quest'ultima espressione si individua un elemento di discontinua-continuità rispetto alla fase delle creazioni collettive: quello che, durante gli anni Settanta, era il gesto preparatorio degli attori-autori dell'ensemble, ovvero la lettura e l'indagine bibliografica ed iconografica volte alla creazione di un bacino comune di informazioni e immagini finalizzato alla creazione delle situazioni e dei personaggi sui quali improvvisare, diventa ora un gesto solitario compiuto dall'autrice che agisce, quindi, da filtro conoscitivo per l'intera compagnia. Mentre, infatti, negli anni Settanta, la modalità di lavoro prevedeva indagine degli attori/creazione scenica, ora prevede indagine dell'autrice/creazione di un testo da sottoporre all'ensemble.

4. La Cixous si interessa in maniera particolare alle vicende di una piccola etnia insediata sul confine tra la Cambogia e il Vietnam e scomparsa durante la guerra del Vietnam, gli Jrai. Ancora una volta, lo sguardo della drammaturga si orienta spontaneamente verso il particolare, cercandovi le caratteristiche dell'universale. La Mnouchkine la riprende: «Mais qu'est-ce que ça? C'est beaucoup trop petit. C'est une histoire de village! (...) Mais ce n'est pas pour nous. Nous, nous sommes un royaume, tu t'es trompée de dimension».

La dimensione della compagnia, tanto intesa come dimensione numerica, quanto come dimensione esistenziale e creativa, può essere tradotta figurativamente come un "regno", non come un "villaggio", pertanto le tematiche e le storie elaborate per i suoi spettacoli devono rispettare queste premesse sostanziali.

5. È ancora un libro a fare la differenza, ad illuminare il cammino incerto della neofita della scrittura per il teatro: *Sideshow. Kissinger, Nixon and the destruction of Cambodia* (1979) di William Shawcross, saggista inglese. «En lisant cela, la dimension épique de cet universe m'est apparue». Dal saggio, la Cixous desume una strategia funzionale al racconto che tradurrà in drammaturgia, ma non solo. Leggendo Shawcross, l'autrice compie una trasfigurazione immaginaria che vede coinvolto uno dei drammaturghi più citati e utilizzati dal Soleil: «(...) la Cambodge ressemblait comme deux gouttes d'eau à l'Angleterre de Shakespeare. (...) C'est évidemment une question d'image: de même que l'Angleterre se voyait comme le plus grand royaume du monde au temps de Shakespeare (...), de même le Cambodge pouvait se voir comme un immense royaume même s'il était tout petit»⁴⁰⁰.

Nelle tappe che hanno segnato il progressivo avvicinamento della Cixous alla scrittura della sua prima pièce originale per il Soleil si ritrovano una serie di aspetti notevoli. Le

⁴⁰⁰ E. Prenowitz., *Selected plays of Helene Cixous*, cit., p. 4.

dimensioni del “royaume” rappresentato dall'organico dell'ensemble vincolano tutto il processo di elaborazione drammaturgica, tanto come argine materiale – la pièce deve garantire un certo numero di personaggi – quanto come argine simbolico, metaforico – la tematica scelta deve essere calata in una situazione adatta alle dimensioni della compagnia. Inoltre, durante l'indagine preliminare alla scrittura, acquisiscono un valore centrale le fonti che confluiranno implicitamente o esplicitamente nella drammaturgia di destinazione. Tali fonti forniranno tematiche, ma, soprattutto, come nel caso dei procedimenti della creazione collettiva, immagini, aiutando la drammaturga nel suo processo di figurazione e generalizzazione. La mediazione shakespeariana si rivela l'timo, ma fondamentale, elemento notevole del processo descritto. Assimilando la Cambogia all'immagine dell'Inghilterra del Cinquecento che viene tracciata dal drammaturgo elisabettiano, la Cixous può creare analogie e parallelismi non solo tra i due regni, ma, soprattutto, tra le modalità adottate per descriverli drammaturgicamente. L'autrice scriverà quattro testi completamente originali per il Soleil: il già citato *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom, roi du Cambodge* (1985), *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), *La ville pajure ou le reveil des Erynes* (1994), *Tambours sur la digue* (1999). Tra lo spettacolo del 1987 e quello del 1994, nel biennio 1990-1992, la Mnouchkine adatta per la compagnia il ciclo *Les Atrides*. La Cixous viene incaricata della traduzione de *Le Eumenidi* e intraprende un percorso di esplorazione della lingua eschilea che lei stessa definirà estremamente formativo per le scritture successive. L'autrice, approcciandosi all'opera, la definisce «une pièce tout à fait extraordinaire. (...) elle semble avoir une sorte d'aridité abstraite (...) une pièce éminemment politique, au sens le plus ancien du mot»⁴⁰¹. I caratteri de *Le Eumenidi*, individuati come potenzialmente limitanti per la creatività drammaturgica e per quella che sarà, nella fase successiva, la creatività attorica, permettono all'autrice di scoprire le potenzialità rivestite da un soggetto nel momento in cui viene messo in forma. Da Eschilo, infatti, la Cixous apprende una certa economia linguistica – poetica – e giunge ad una conclusione fondamentale per la scrittura dei testi originali successivi: «Le sujet commande la recherche d'une certaine forme sans laquelle ce sujet ne peut pas se matérialiser sur la scène»⁴⁰². Il soggetto determina la forma, non viceversa, mortificando, da un certo punto di vista, quell'attitudine di ogni autore a ricercare un proprio stile personale.

Arriviamo, quindi, all'ultima produzione del Soleil che vede la Cixous nel ruolo di drammaturga interna alla compagnia: *Tambours sur la digue*. Si è scelto di aggirare volutamente gli altri spettacoli perché i metodi creativi, per quanto tutti frutto di processi originali elaborati a partire da forme che richiamano lo specifico soggetto scelto, sono spesso simili e ricalcano le tappe esposte per *L'histoire terrible*. Invece, quest'ultima produzione del 1999 presenta differenze notevoli. Il racconto del processo di scrittura si apre su una bella immagine: «(...) pendant que la troupe était en Asie – tous les acteurs ont été dans tous les pays d'Asie pendant deux mois s'imprégnant de formes, de couleurs, etc – moi, j'étais en bibliothèque»⁴⁰³. Come nel caso del primo testo originale scritto per il Soleil, la Cixous compie le sue ricerche, mentre l'ensemble

⁴⁰¹ Ivi, p. 6.

⁴⁰² Ivi, p. 7.

⁴⁰³ Ivi, p. 11.

si nutre di immagini altrove. L'autrice è sola e questo carattere influenzerà notevolmente la sua scrittura. «(...) un jour Ariane m'avait téléphonée et m'avait dit: "et si c'était le vieux et célèbre auteur chinois Xi-Xou qui écrivait la pièce?", et je me dis "c'est genial! Je suis libérée: je suis détachée de moi-même"»⁴⁰⁴. Alla drammaturga serve un mediatore, quello che lei stessa definirà un *porteur*, un traghettatore di immagini e parole che le permetta di emanciparsi dal suo ruolo di autrice.

Si profila, a questo punto, una nuova peculiarità delle prassi creative del Soleil che riguarda la funzione registica. Gli attori dell'ensemble sono in Asia ad "impregnarsi di Oriente", la Cixous scrive la pièce immedesimandosi nel celebre Xi-Xou: la Mnouchkine è diventata regista di vite, imprimendo alla fase preparatoria dello spettacolo un segno forte che produrrà un'accumulazione di esperienze per gli attori e la scrittura, mediata da un autore altro, della drammaturga, che confluiranno in *Tambours sur la digue*.

La Cixous continua a studiare e inizia a scrivere le prime scene, le invia alla Mnouchkine, ma non svela le sue fonti. Si sta progressivamente avvicinando al teatro orientale, al Nō, al Kabuki, al Bunraku.

Ariane se nourrit d'un certain univers d'images, moi je me nourris d'un certain univers textuel. Et quand Ariane a commencé à répéter, lorsque tout le monde s'est retrouvé, avec le matériel que je lui avais donné, dans les huit jours, elle m'a dit: "tu sais comment on répète, en ce moment? On répète comme si on était des marionnettes".⁴⁰⁵

La Cixous fornisce alla compagnia, di ritorno dal suo viaggio in Asia, dei materiali sui quali lavorare, ma è ancora la Mnouchkine, come durante la fase delle creazioni collettive, a imprimere la chiave di lettura attraverso cui trasformare il lavoro dell'autrice e quello degli attori in senso scenico, come prima aveva ispirato la stessa Cixous invitandola a simulare lo stile compositivo di un altro autore, ad assimilarne la sensibilità espressiva e l'immaginario e liberandola dallo spettro dell'autorialità. «(...) aussi bien le travail d'Ariane que le travail des comédiens, et le mien, tout s'est dirigé vers l'économie des marionnettes, qui était à découvrir»⁴⁰⁶. Il lavoro degli attori e la scrittura della drammaturga vengono ri-orientati sulla base dell'intuizione della Mnouchkine: come dirà la stessa Cixous, tutto il processo sarà vincolato a una sorta di *marionnettizzazione*. L'autrice riscriverà completamente il testo, nel corso delle prove, adattandolo ai nuovi attori-marionetta.

Quella della Cixous è una scrittura autoriale che nasce all'interno di processi di interazione: da un lato, l'autrice si rivolgerà alle dinamiche assestate della compagnia per trarre le ispirazioni necessarie alla sua composizione, e, dall'altro lato, doterà le prassi del Soleil di una nuova prospettiva ideativa e produttiva.

Nell'intervallo che separa gli ultimi due spettacoli, però, all'interno del collettivo si modifica qualcosa e si apre una nuova fase: il Soleil mette in scena *Et soudain la nuit d'éveil* (1995) «création collective en harmonie avec Hélène Cixous». Si tratta di una creazione-ponte tra due fasi della produzione dell'ensemble: dopo le creazioni

⁴⁰⁴ *Ibidem*

⁴⁰⁵ *Ibidem*

⁴⁰⁶ *Ibidem*

collettive, abbiamo ritrovato l'apporto di un drammaturgo prima esterno poi interno alla compagnia ed ora osserviamo come l'autorialità della Cixous venga equiparata a quello degli altri componenti dell'ensemble.

Sottolineano, a tale proposito, Silvia Bottiroli e Roberta Gandolfi:

Il Soleil è tornato nell'ultimo decennio a firmare collettivamente i suoi spettacoli in modo nuovo e originale. Coralità e creazione collettiva si nutrono vicendevolmente ma non coincidono: il nuovo indirizzo della compagnia, che radicalizza la metodica corale in assunzione di autorialità collettiva, non è un'evoluzione scontata, ma corrisponde a una indagine laboratoriale e sperimentale che forza, evolve e rilancia il modo produttivo d'ensemble stabilizzato nei decenni precedenti.⁴⁰⁷

La drammaturga continuerà ad affiancare la Mnouchkine e gli attori della compagnia, ma in maniera più defilata, meno *drammaturgicamente invadente*, lasciando alla creatività attorica e registica tutta la libertà necessaria al concepimento di *Le dernier Caravansérail* (2003), di *Les Éphémère* (2006), di *Les Nauphragés du fol Espoir* (2010). Per questi spettacoli viene ripresa una modalità produttiva già incontrata negli anni Settanta e articolata in quattro fasi: l'individuazione di un tema (da parte della regista); l'indagine storica, documentale; l'esplorazione dell'immaginario letterario, artistico e saggistico; le improvvisazioni sul tema e la loro continua revisione⁴⁰⁸. In questa fase, però, «(...) il lavoro di pianificazione, ovvero di drammaturgia scenica, non viene collettivizzato ma è in mano a due competenze professionali, quella della regista, Ariane Mnouchkine, e quella del "classificatore" Charles-Henri Bradier, che assolve di fatto a compiti di *dramaturg*»⁴⁰⁹.

Non si pretende, in questa sede, di operare una sintesi dell'intera parabola evolutiva di un ensemble che, dal 1964 ad oggi, non ha mai smesso di produrre spettacoli e di presentarli al pubblico, francese e, ormai, mondiale, ma, nell'ottica di una valutazione delle prassi con le quali il teatro, nelle sue modalità artigianali, reagisce alla Storia si può rintracciare una linea evolutiva chiara e coerente. Dalla scelta della creazione collettiva, al ricorso ad una mediazione autoriale esterna e di una mediazione autoriale interna, entrambe sempre inserite nella concretezza teatrale costitutiva di processi *in fieri*, fino al ritrovato bisogno di creare scritture sceniche collettive – scritture in comune, come le definirà Anne Neuschäfer⁴¹⁰ –, l'ensemble elabora prassi la cui evoluzione muove in parallelo con l'evoluzione della Storia fuori dal teatro, si nutre del rapporto con il pubblico e acquisisce nuovi linguaggi spettacolari che mirano alla scrittura di una commedia del proprio tempo⁴¹¹.

Un recentissimo articolo di Marco Consolini, *L'autore/performer in Francia: una*

⁴⁰⁷ S. Bottiroli, R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, cit., pp. 171-172.

⁴⁰⁸ La revisione che, negli anni Settanta, avveniva a partire dalle note di Sophie Lamasson e dalle registrazioni audio delle improvvisazioni, viene ora fatta tramite materiale video: «prima il lavoro di ripetizione/variazione delle improvvisazioni procedeva a partire dalle registrazioni audio, da appunti manoscritti e dalla memoria incorporata degli attori, guidati in maniera empirica da Ariane Mnouchkine; ora esso ha basi molto più spersonalizzate e oggettivate, perché la memoria dell'improvvisazione passa attraverso una forma di registrazione totale», *ivi*, p. 178.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 180.

⁴¹⁰ Cfr., A. Neuschäfer, *1975-1999: De la création collective à l'écriture en commun*, cit.

⁴¹¹ Cfr. D., M.-L. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, cit.

fertile eccezione, fa luce su un fenomeno poco studiato del teatro francese contemporaneo: le produzioni spettacoli di attori-autori. Tra gli esempi riportati dallo studioso ritroviamo Philippe Caubère, membro del Soleil dall'epoca di 1789 e protagonista del film *Molière* (1978). Caubère, ci racconta Consolini, esce dalla compagnia alla fine degli anni Settanta e inizia a produrre una serie di sketch sulla sua esperienza all'interno dell'ensemble e sul suo rapporto con la Mnouchkine. Gli sketch, nati per confluire in una sceneggiatura cinematografica, vengono assemblati in uno spettacolo-cabaret, *Le roman d'un acteur*. Da questa auto-riflessione di chiara matrice biografica nasce una vera e propria saga. Dopo il racconto teatrale, l'attore si rivolge alla sua infanzia in *L'Homme qui danse*, ma ricorre a un alter-ego, Ferdinand Faure, e crea quella che lui stesso definisce una "scrittura di *autofiction*". Il mondo dello spettacolo francese contemporaneo, ci racconta ancora Consolini, sembra non voler riconoscere nei lavori dell'attore un'impronta autoriale e lo classifica come "*conteur, one man show, humoriste*". «Del resto, Caubère stesso raccoglie la sfida e, a chi gli chiede: "Oggi, per definire sé stesso, lei si direbbe ancora attore?", risponde: "Certo. Meglio ancora: *moi, je suis comédien*. E più scrivo, e più faccio regie, e più mi sento attore. È il mio onore, la mia gloria e la mia fierezza"»⁴¹². Come avviene nel caso di Jean-Louis Benoît del Théâtre de l'Aquarium, la creazione collettiva può diventare anche il banco di prova di una scrittura originale, caratterizzata, prosegue Consolini sul caso-Caubère, «(...) da una forte corporeità della parola; dall'autofinzione, cioè dalla messa in scena di un vissuto biografico; dalla raccolta di dati antropologici se non addirittura etnologici di determinate comunità o gruppi sociali; dall'uso massiccio di giochi di parole, iperboli, nonsense e deformazioni linguistiche, generato dall'oralità»⁴¹³.

L'evoluzione delle prassi del Théâtre de l'Aquarium si rivela estremamente diversa da quella dell'ensemble del Soleil, soprattutto perché, dalla seconda metà degli anni Ottanta, Jacques Nichet lascia l'ensemble.

Lo stesso regista sintetizza il percorso della compagnia da *L'héritier* a *Flaubert*:

Ainsi, depuis plus de dix ans, nous n'avons pas cessé de varier. Nous avons dramatisé un étude sociologique (*L'héritier*), nous avons écrits ou joué des fables (*Les évasions de Monsieur Voisin, Ah Q*), illustré sur scène un constat (*Marchands de ville*), sous culé un dossier de presse (*Gob*), entrecroisé un thème et ses variations (*Tu ne voleras point*), répliqué à la morale figée des manuels par un savoir en jeu (*Et la morale, Arlequin?*), raconté une enquête (*La jeune lune*), joué et déjoué des vois humaines (*La sœur de Shakespeare, Pépé*), déconstruit un modèle pour en faire œuvre original (*Flaubert*).⁴¹⁴

L'Aquarium vive fasi creative diverse, in cui affronta tematiche eterogenee, ma, nel complesso del suo percorso creativo, si può notare un movimento generale di avvicinamento progressivo al dettaglio. Dal generale al particolare, l'Aquarium passa dalla messa in scena della coorte studentesca del 1968, a quella della speculazione edilizia, della morale nazionale, del Movimento operaio, fino a trattare le questioni di

⁴¹² P. Charvet, *Conversations avec Philippe Caubère*, Paris, L'Insolite, 2006, p. 57, citato in M. Consolini, *L'autore/performer in Francia: una fertile eccezione*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1, 2013, p. 31.

⁴¹³ Ivi, p. 32.

⁴¹⁴ J. Nichet, *La mise en pièce du document*, cit., pp. 25-26.

genere e lo scontro generazionale. L'ultimo atto di Nichet come regista vedrà, infine, la presentazione di un «monologue collectif» che mostra, nella sua stessa definizione, i suoi limiti: i membri dell' Aquarium non vogliono più parlare in prima persona plurale ma non sono ancora pronti a farlo in prima persona singolare.

Dopo la fase delle creazioni collettive conclusa con *Un conseil de classe*, tentativo, da alcuni punti di vista, fallito, di contaminazione tra un materiale testuale chiuso, per quanto non drammatico, e le prassi produttive elaborate durante il decennio precedente, Jacques Nichet, già *spodestato* dal suo ruolo di regista da Jean-Louis Benoît, lascia la compagnia.

È interessante, a questo punto, osservare quale percorso intraprendano dagli anni Ottanta i membri dell' Aquarium per valutare il retaggio delle creazioni collettive, prestando una particolare attenzione all'utilizzo dei materiali testuali. Leggendo la teatrografia della compagnia si nota un progressivo ricorso a forme di drammaturgia preventiva. Jean-Louis Benoît creerà e firmerà per il Théâtre de l' Aquarium molti dei testi messi in scena: *Les Incurables*, 1985; *Le Procès de Jeanne d'Arc, veuve de Mao Tsé Toung*, 1987; *Louis*, 1989; *Les Vœux du président*, 1990; *La Nuit, la Télévision et la Guerre du Golfe*, 1992; *Une nuit à l'Élysée*, 1998. A questi testi, l'attore-regista alternerà opere di Molière, Shakespeare, Vittorini e Cechov. Didier Bezace, invece, in veste di regista, sceglierà solo grandi classici, da Feydeau a Meaterlinck, da Schnitzler a Brecht.

I registi che sostituiscono Nichet alla direzione del Théâtre de l' Aquarium, in sintesi, compiono scelte di repertorio. L'ensemble, dopo la fase delle creazioni collettive, sembra risalire verso istanze tradizionali, ricerca nelle testualità di grandi autori del presente e del passato quelle formule che non riesce più a trovare nella pratica del dossier e del *théâtre du document*. Allo stesso tempo, però, un attore come Jean-Louis Benoît inizia a scrivere testi originali e, durante gli anni Novanta e Duemila, diventerà sceneggiatore per il cinema e la televisione, proseguirà nel suo percorso come regista teatrale, verrà ospitato dalla Comédie Française, nel 1998, vincerà il premio Molière du metteur en scène e, nel 2000, il Molière de la meilleure pièce du repertoire (con *Il Revisore* di Gogol). Ma l'aspetto della sua carriera che più ci interessa, in questa sede, è la sua attività come drammaturgo. Tale deriva, infatti, si fa spia di un dato centrale: la creazione collettiva agisce come organismo di potenziamento della creatività attorica e registica, ma rappresenta anche una scuola per drammaturgie individualizzate. Rivediamo, per tappe, il percorso di Benoît: un attore, membro di un ensemble che scrive collettivamente e rifiuta, almeno in un primo momento, la scrittura individuale dell'autore solitario, diventa regista e inizia a scrivere pièce preventive da sottoporre ai compagni, avendo maturato alcuni strumenti compositivi nella fase delle creazioni collettive. Non dimentichiamo, inoltre, la formazione di Benoît come regista in occasione della messa in scena di *Un conseil de classe* e la sua indagine solitaria per l'opera *Pépé*.

In sintesi, il percorso dell'attore-regista-autore prevede:

- l'acquisizione di strumenti improvvisativi nel corso della pratica delle creazioni collettive;
- la maturazione di competenze compositive, con ricadute testuali scritte, in quanto attore-creatore dell'ensemble;

- la mediazione, esercitata come regista di compagnia, tra l'ensemble e un materiale testuale preventivo non drammatico;
- la rielaborazione originale degli strumenti acquisiti nel decennio precedente e la loro riproposizione in forma di drammaturgia scritta e preventiva, come autore di testi interno alla compagnia.

Nel caso di Benoît, diversamente dal fenomeno di riammissione all'interno dell'ensemble di una figura autoriale del Soleil, bisogna domandarsi quali competenze drammaturgiche della drammaturgia d'attore si siano progressivamente trasformate in competenze drammaturgiche d'autore. È evidente come, nell'ultima fase produttiva dell'Aquarium, si ridisegni una forma di gerarchia all'interno della compagnia, una gerarchia priva di valori qualitativi, ma certamente articolata in valori funzionali. La funzione di Benoît-membro del collettivo – che mette all'opera la sua creatività attorica per portare in scena figure o per trovare la giusta formula attraverso cui raccontare le vicende apprese dalle testimonianze –, e la funzione di Benoît-regista – guida della compagnia – si sintetizzano, dalla seconda metà degli anni Ottanta, nella funzione di Benoît-autore che, in solitudine, compone un testo, avendo però ben presenti, tanto le competenze corporee e vocali maturate tramite il suo essere attore, quanto le stesse competenze calate negli altri membri dell'ensemble, ora destinatari privilegiati, oltre che modelli, della sua scrittura. La creazione collettiva, quindi, si fa scuola di drammaturgie individualizzate di matrice attorica: lo sguardo verso l'altro, la dialettica dell'ascolto di cui parlava Sarrazac a proposito de *La jeune lune*, la conoscenza dei criteri che regolano la drammaturgia della scena, tutti maturati durante il periodo della creazione collettiva, divengono, ora, strumenti per il concepimento di drammaturgie preventive.

Dall'analisi dei due percorsi appena descritti – la rinascita di una drammaturgia in stato di interazione per il Soleil e la deriva autoriale di una competenza drammaturgica attorica nel caso dell'Aquarium – si può trarre una conclusione. Gli ensemble-guida appena descritti, sulla spinta della fine degli anni Sessanta, hanno ritrovato nella formula della creazione collettiva la giusta modalità per reagire al presente: hanno problematizzato, in scena, le dialettiche che dominano la Storia cercando di astrarle dalle letture storiografiche dominanti, hanno trattato temi sociali di scottante attualità filtrandoli attraverso le forme teatrali del passato o il racconto straniato che porta in scena un'assenza, hanno creato organismi scenici complessi nati dalla relazione, personale e creativa, tra tutti i membri delle compagnie, registi e attori. Detto in altri termini: sulla spinta del 1968 giovani poco più che ventenni curiosi conoscitori delle formule del teatro, sentendosi ideologicamente investiti da un dovere sociale, scrivono collettivamente e commentano il presente, traducendo, sul piano delle prassi spettacolari, valori culturali e politici diffusi.

Come è stato precedentemente sottolineato, a partire dagli anni Ottanta, si modificano i contesti e la società francese sembra “normalizzarsi”. In questo periodo, però, la scelta dei nostri ensemble di ritornare a forme di drammaturgia preventiva non segna una sorta di regressione reazionaria verso istanze tradizionali, ma si iscrive in un organico percorso di *apprentissage* progressivo. Durante tale percorso i membri degli ensemble non hanno mai negato categoricamente le potenzialità, in entrata o in uscita, di una permanenza del testuale, hanno, semmai, rifiutato il testo come monumento letterario

chiuso e, soprattutto, come oggetto culturale estraneo, prodotto da un autore solitario. Ed è proprio su questo secondo termine che si gioca la svolta degli anni Ottanta: da un lato, infatti, troviamo un'autrice solitaria i cui prodotti nascono come materiale per l'attore e che dall'attore e dalla sua creatività vengono modificati continuamente, per poi formalizzarsi in esiti drammaturgici pubblicabili; da un altro lato, troviamo un autore solitario che fu (e resta) attore e che scrive in solitudine per una compagnia della quale conosce il movimento individuale e collettivo e insieme alla quale ha maturato competenze drammaturgiche e compositive da riversare, ora, in materiali testuali autonomi.

«Je parle de *rénovation* et non pas de *renaissance*», aveva proclamato Copeau nei suoi *Appels*. L'espressione è perfettamente sovrapponibile al movimento compiuto dai nostri ensemble *dalla, per mezzo e verso* una rinnovata consapevolezza delle forme del testuale come strumento artigianale tra gli altri del fare teatrale.

**IV. Michel Vinaver: drammaturgo
e intellettuale riformatore**

*«Il est assez singulier d'ailleurs
de voir que périodiquement le retour
à des lois fondamentales
fasse figure de révolution»*

(Charles Dullin)

1. Premesse

Il percorso di attraversamento dell'anno-tournant di Michel Vinaver è molto diverso da quello descritto nel caso dei due ensemble-guida del capitolo precedente. Il drammaturgo, infatti, per tutto il corso della sua carriera artistica, conserverà una posizione particolare e di confine fra drammaturgia, riformulazione teoretica, interventismo istituzionale. La sua posizione non si spiega ricorrendo alle più diffuse categorie professionali – drammaturgo, dramaturg o regista. Vinaver è un intellettuale creativo e, fondamentalmente, riformatore che agisce sul teatro seguendo molteplici strategie che ne implicano l'assoluta libertà di movimento e, quasi, una certa estraneità alla continuità del professionismo teatrale. Non a caso, il drammaturgo produce, nella seconda metà degli anni Cinquanta, tre opere e due adattamenti e poi sospende la sua produzione drammaturgica per un intero decennio (1959-1969). Dal 1953, lavora per una delle più grandi multinazionali francesi, la Gillette e il dato, apparentemente insignificante, risulta, invece, di fondamentale importanza: nella grande azienda, Vinaver si rifugia dopo due insuccessi artistici (*La fête du cordonnier*, 1958, e *Iphigénie Hôtel*, 1959), ma l'esperienza gli permetterà di acquisire una serie di competenze e di conoscenze che riverserà nelle sue opere successive. Inoltre, il ritorno alla scrittura per il teatro, proprio nel biennio 1967-1969, mette in luce l'influsso della svolta culturale sulla sua produzione. Nei decenni successivi, dall'inizio degli anni Ottanta, Vinaver lascerà il lavoro alla Gillette per diventare, prima Professore universitario, poi Presidente della Commission Théâtre del Centre National des Lettres (affidente al Ministère de l'Education Nationale et de la Culture) e, in seguito, co-curatore della collana di testi drammatici “Répliques” della casa editrice Actes-Sud.

Il gesto ibrido di Vinaver nei confronti del mondo del teatro e della cultura contemporanei si rivela, sotto alcuni aspetti, in continuità con quello compiuto dalle forze contestatarie durante il Maggio. Tale vicinanza si può sintetizzare in tre macrotematiche. Su un primo livello, il drammaturgo assume, nella sua opera drammatica e teorica, la dialettica contemporanea tra una svalutazione del testo teatrale e il suo rilancio verso nuove istanze creative che non rifiutano la contaminazione con elementi provenienti dal mondo performativo. Su un secondo livello, Vinaver rivela un atteggiamento polemico rispetto al portato – sociale, economico, culturale, specificatamente teatrale – della scuola dell'anno-tournant, confermandone, implicitamente, la forza rivoluzionaria e innovativa. Su un terzo livello, infine, il gesto di rivolta dell'anno-tournant contro le strategie capitalistiche e le sue dinamiche alienanti e contro il sistema e le gerarchie ad esso connesse sono perfettamente fotografati in una delle opere principali del drammaturgo, quella che lo riporterà all'attenzione del mondo teatrale contemporaneo proprio nel 1969.

Caratterizzata, fin dagli esordi, da una sorta di ipertrofia testuale, da un vero e proprio culto della scrittura che si acutizza progressivamente nel corso degli anni, l'opera di Vinaver, dopo la svolta, si rivela una modalità di reazione alla Storia assolutamente anomala, soprattutto se rapportata ad un contesto teatrale in cui tutto sembra mirato a negare le logiche del testuale, la sua sistematicità e la sua predominanza gerarchica nei processi creativi, percepita come una limitazione delle altre funzioni artistiche che contribuiscono al confezionamento del prodotto spettacolare. Da un lato, le scelte del

drammaturgo mettono in evidenza la sua stessa marginalità nel sistema del teatro francese contemporaneo, dall'altro lato, però, gli permettono di rilanciare i valori culturali della rivolta verso nuove formule di produzione testuale le cui caratteristiche verranno argomentate più approfonditamente nei paragrafi successivi. Un secondo dato che denota lo stretto legame tra l'opera di Vinaver e il 1968 è di ordine contenutistico: da *Par-dessus bord* (1969) in avanti, la maggior parte dei testi drammatici dell'autore avranno come tema principale l'indagine del sistema sociale, in generale, e del sistema economico, le sue leggi, le sue ripercussioni sul corpo sociale, in particolare. Entrambi i sistemi – economico e sociale – verranno presentati come contingenti ed imm modificabili, delineando un'idea di progresso storico profondamente diversa da quella brechtiana. L'uomo contemporaneo può essere immortalato e descritto solo come soggetto di piccole storie quotidiane che, giustapposte, restituiscono un quadro della Storia che non pretende un'indagine delle sue logiche dominanti, ma si limita a constatare la banalità delle vite degli individui vittime di un progresso e, soprattutto, di un'economia violenta e invariabile: «La banalité, dans le désordre, c'est mon point de départ, toujours, il ne peut pas y en avoir d'autre»¹.

«(...) il consumatore reale», aveva detto Guy Debord nel suo *La società dello spettacolo*, «non può direttamente afferrare che una successione di frammenti di questa felicità mercantile»². I consumatori, immersi in una società di massa che, simultaneamente, omologa e frammenta, sono stati descritti da Edgar Morin, Raoul Vaneigem, dallo stesso Debord, in alcuni dei testi ispiratori della rivolta del Maggio e analizzati nelle pagine introduttive di questo studio. Quegli stessi individui diventano ora i protagonisti anonimi dei testi di Vinaver, i consumatori di una società fondata sul consumismo e sulle leggi del marketing e della micro-economia. Tali opere mostrano il sistema nei suoi caratteri oggettivi e li calano in una scrittura amaramente comica. In questo modo, secondo il classico *détournement*/dirottamento introdotto dai valori del Maggio, quanto vuole essere presentato secondo logiche oggettive, viene rovesciato nella percezione dello spettatore, secondo un meccanismo di *décalage*/sfasamento che strania l'affresco del mondo contemporaneo mostrandone gli ingranaggi. In sintesi, assecondando le logiche sistematiche e riproducendole in scena, esattamente come esse si presentano nella realtà, ma inserendole in una cornice ironica, Vinaver argomenta la sua critica al mondo contemporaneo: «L'ironie (...) le décalage brutal entre ce qui est attendu et ce qui se produit – est l'équivalent dans l'écriture de la décharge électrique. D'un seul coup, ça passe. Qu'est-ce qui passe? Un courant de sens»³.

Per quanto riguarda invece, il secondo grande nucleo tematico di questo studio, la nascita di una nuova civiltà del testo mediata anche dalla diffusione dei valori culturali dell'anno-tournant, va specificato in questa sede introduttiva che l'opera di Vinaver si rivelerà fondamentale per la drammaturgia degli anni Settanta e Ottanta. Il

¹ M. Vinaver, *Le théâtre du quotidien* (1978), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Paris, L'Arche, 1998, pp. 123-124. Lo scritto è stato presentato in forma di relazione al Congrès d'Études Théâtre et vie quotidienne, hier et aujourd'hui - Rassegna Internazionale dei teatri Stabili, Florence, aprile 1980, e riedito in "Théâtre Public", n. 39, mai-juin, 1981. La prima edizione della raccolta *Écrits sur le théâtre* fu pubblicata da L'Aire, Lausanne, nel 1982.

² G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 70.

³ M. Vinaver, *Le théâtre du quotidien* (1978), cit., p. 123.

drammaturgo, infatti, sosterrà sempre l'autonomia dell'autore drammatico rispetto alle altre professionalità che concorrono alla creazione di uno spettacolo, mostrerà in più occasioni una resistenza nei confronti dell'autorialità registica⁴ e sarà il promotore di una nuova formula di messa in scena “leggera” – le mise en espace – che favorirà il dialogo diretto tra l'autore e l'attore. Nel 1987, inoltre, Vinaver sarà il curatore di un'inchiesta che, a partire dall'analisi del mondo dell'editoria teatrale contemporanea, cercherà di rilanciare il testo drammatico anche in quanto oggetto-libro, dispositivo di lettura autonomo rispetto alla scena.

Nelle pagine seguenti, dopo una prima esposizione della vita, degli incontri, delle poetiche esplicite di Vinaver, si procederà a un'analisi critica della sua opera di svolta, *Par-dessus bord*, per poi concentrarsi sulla teorizzazione della mise en espace, avvenuta in collaborazione con l'organismo parigino promotore di nuove drammaturgie, Théâtre Ouvert, e sulla già citata indagine, raccolta e pubblicata con il titolo *Le compte rendu d'Avignon*.

⁴ «Or, il me semble que j'écris des textes qui demanderaient au metteur en scène qu'il s'investisse totalement, et discrètement, dans la pièce, qu'il se mette presque entre parenthèses», in J.-P. Sarrazac, *Le sens et le plaisir d'écrire*, entretien avec Michel Vinaver, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 285. Il testo è apparso per la prima volta in “Travail Théâtral”, n. 24-25, juillet-septembre 1976.

2. La vita, gli incontri, l'avvicinamento al teatro

Michel Grinberg che, dal 1953, assumerà il cognome della madre diventando Michel Vinaver, nasce a Parigi nel 1927. Il padre è antiquario, la madre avvocato, entrambi di origine russa, lo zio, Eugène Vinaver, è studioso di Letteratura medievale e professore presso l'Università di Manchester. Il drammaturgo si avvicina alla scrittura all'età di nove anni con una pièce in due atti, *Revolte des légumes*⁵; a diciassette anni (nel 1944) produce una novella dal titolo *J'ai trouvé ma voi*, in cui emerge un certo gusto per l'ironia e l'auto-ironia che si rintraccerà in tutte le opere successive.

Anne Ubersfeld, nel suo *Vinaver Dramaturge*, a proposito del percorso biografico dell'autore, rileva il legame tra l'autore e la cultura francese, nonostante la fede ebraica e l'origine russa:

(...) il n'y a pas de causalité biographique à la création, on le sait bien, mais il y a des goûts et des désirs, avec lesquels on tricote à la fois son œuvre et sa vie; il y a aussi l'atmosphère où l'on baigne, la culture que l'on respire. La famille est d'origine juive russe. Une culture juive? Pas vraiment (...) la famille qui n'est pas croyante, appartient à ces juifs de l'Est pour qui rien n'est plus beau que la culture française; alors, dès qu'on le peut, on est dans la culture française: point.⁶

Tra il 1938 e il 1943, Vinaver studia a Parigi, Cusset, Anenncy e, durante l'occupazione nazista, si trasferisce a New York. Nel 1946-47 consegue il titolo accademico di Bachelor of Arts presso la Wesleyan University (Connecticut, USA), con una tesi in Letteratura inglese e americana e sostituendo un primo progetto di ricerca sulla scrittura di Kafka con una raccolta di novelle. Nel 1947 traduce *The Wast Land* di T. S. Eliot, uno dei suoi principali modelli di riferimento. Tra il 1947 e il 1948 scrive il romanzo *Lataume* che Albert Camus fa pubblicare presso Gallimard (nel 1951, la stessa casa editrice pubblicherà il suo secondo romanzo, *L'Objecteur*).

La corrispondenza tra il giovane diciannovenne Vinaver e il già affermato, allora trentatreenne, Camus inizia nel 1946 ed è stata recentemente pubblicata da L'Arche in un volume dal titolo *S'engager? Correspondance (1946-1957)*⁷. Il tema portante della raccolta è, come suggerisce il titolo, l'impegno politico del cittadino e dell'artista. Scrive Simon Chemama, curatore del volume:

Ce qui peut rendre ardue la critique de Vinaver à Camus, c'est que globalement les deux auteurs sont d'accord. Ils croient tous deux à l'influence de l'art sur le cours des choses. Cette croyance passe par un dénigrement aussi bien de ce qu'ils nomment parfois "l'art pour l'art", que de la littérature aux ordres ou, du moins, engagée. Mais une ambiguïté demeure toujours chez Camus, et c'est là que Vinaver achoppe: Camus ne dit jamais comment l'art ou la littérature agissent, par quoi ça passe. Camus insiste sur la "révolte", celle du "franc-tireur", hors de tout parti... Mais techniquement, comment agir, par

⁵ La trascrizione della pièce è pubblicata in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., pp. 266-267.

⁶ A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1990, p. 9.

⁷ A. Camus, M. Vinaver, *S'engager? Correspondance (1946-1957)*, Paris, L'Arche, 2012.

l'écriture, sans s'engager en militant? Vinaver va tenter de résoudre ce problème.⁸

Il gesto polemico di Vinaver nei confronti della rivolta sessantottesca può anche essere letto, *a posteriori*, come simile a quello compiuto da Camus contro il Partito Comunista. Iscritto al PCF algerino prima della guerra, amico stretto di Sartre durante gli anni Quaranta e redattore della rivista "Combat", infatti, all'inizio degli anni Cinquanta, Camus inizia ad allontanarsi progressivamente dall'ideologia marxista. Nel suo *L'homme en révolte* (1951), formulazione teoretica sul tema della rivoluzione, l'autore rifiuta qualsiasi tipo di rivoluzione che, in nome di un ideale, metta in pericolo la vita dell'uomo e, contestualmente, nega la logica marxista accusandola di aver sostituito all'ideale astratto del dio cristiano, l'ideale altrettanto astratto della storia. Alla pubblicazione del libro seguirà un'aspra *querelle* con l'amico Sartre e con l'allora redattore di "Les Temps Modernes" Francis Francis – futuro curatore della Déclaration de Villeurbanne – e il definitivo allontanamento di Camus dalle ideologie delle sinistre storiche.

La soluzione elaborata dal giovane Vinaver, per trovare il compromesso tra militanza politica e affermazione artistica è efficace quanto, a tratti, ingenua: il letterato deve operare una distinzione netta tra la scrittura e la vita, impegnandosi politicamente nel quotidiano e lasciando alla pagina scritta altri compiti. Confermando nella pratica quanto affermerà pochi anni più tardi nelle lettere appena presentate, nel 1944 Vinaver si arruola volontario nell'Armée Française de la Libération (senza, in realtà, combattere mai); nel 1952 firma la petizione – inviatagli dallo stesso Camus – contro l'UNESCO che stava per ammettere tra i suoi membri la Spagna franchista⁹.

Il filosofo, nei suoi quaderni, presenta una brevissima ma illuminante descrizione del suo giovane amico: «Vinaver. L'écrivain est finalement responsable de ce qu'il fait envers la société. Mais il lui faut accepter (et c'est là qu'il doit se montrer très modeste, très peu exigeant) de ne pas connaître d'avance sa responsabilité, d'ignorer, tant qu'il écrit, les conditions de son engagement – de prendre un risque»¹⁰. Quest'ultima affermazione, come le precedenti riguardanti l'impegno politico dell'uomo e dell'artista, risultano apparentemente stonate rispetto ad un'opera come quella di Vinaver che si fa volutamente rappresentativa del mondo contemporaneo, lo filtra anche attraverso la lettura delle dinamiche economiche occidentali e lo traspone scenicamente nel suo genere del *théâtre du quotidien*. Viene, dunque, spontanea, una riflessione: l'impegno politico dell'uomo e dell'artista emergono al livello delle forme, non dei contenuti, le strutture, più che i temi delle opere prodotte devono essere in grado di trasporre le temperie culturali e sociali contemporanee – come affermeranno, anni dopo e a più riprese, i membri dei due ensemble oggetto del capitolo precedente di questo studio. La modalità di racconto del reale, le strutture drammatiche, una certa affezione per i meccanismi della conversazione e il linguaggio del quotidiano, insieme alla frequente citazione implicita di alcuni eventi di cronaca contemporanea, fanno dell'opera di

⁸ S. Chemama, *S'engager? Vinaver face à Camus en 1950*, in [laviedesidees.fr](http://www.laviedesidees.fr), 9 novembre 2012. <http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20121109_camus_vinaver.pdf>

⁹ La dittatura spagnola di Franco sarà una delle tematiche secondarie della pièce *Les Travaux et les jours* del 1977, in cui il padre del protagonista muore nelle prigioni spagnole.

¹⁰ A. Camus, *Carnets II, janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964, p. 210.

Vinaver un “monumento al presente” inestricabilmente legato al contesto in cui viene creato e influenzato da esso in modo sostanziale.

Sono moltissimi i passaggi in cui Vinaver, all'interno delle sue dichiarazioni di poetica, tratta il tema dell'arte e, soprattutto, dell'impegno dell'artista e del suo investimento sul reale. Il drammaturgo, parlando delle strutture e delle tematiche delle sue pièce, sembra sconfinare continuamente in una sorta di auto-justificazione che si sostanzia nel suo ritratto dell'artista ideale. Nell'*Auto-interrogatoire*, pubblicato nel 1978 su “Travail Théâtral” – un'intervista che l'autore fa a se stesso mettendo in rilievo le contraddizioni interne al suo corpus drammatico e tra la sua attività di autore e il suo impiego alla Gillette –, il drammaturgo contraddice apparentemente quanto affermato nelle lettere indirizzate a Camus e scrive:

Certes, l'artiste occupe une fonction publique; qu'il le veuille ou pas, sa production influe d'une façon ou d'une autre sur les comportements sociaux. (...) l'artiste occupe, dans la société et face à elle, le rôle du *buffon* – celui à qui il est non seulement permis mais demandé de distraire en disant ce que personne n'ose penser ou imaginer, de nommer l'innommable, de jeter le ferment des changements à venir, de bousculer les perspectives.¹¹

Vinaver nomina, quindi, quelli che considera i più grandi buffoni del suo secolo – Picasso, Chaplin, Brecht, Joyce, Hamingway, Breton, Aragon, Borges, Ernst, Duchamp, Michaux, Dubuffet, Stockhausen, Xenakis, Rauchenberg, Oldenburg, Godard (solo fino a *Week-end*), Pound e Céline (benché «politiquement aberrants») – e conclude enunciando la peculiarità che li accomuna: «grandes figures engagées dans le sens de l'histoire. (...) Ce qui a compté, c'est leur audace créatrice au niveau de la matière qu'ils maniaient»¹². Il minimo comun denominatore delle poetiche e delle estetiche dei grandi buffoni del secolo (tra i quali Vinaver si auto-annovera implicitamente) è la loro capacità di innestarsi sulla tradizione e modificarla, con “audacia creativa”, agendo sugli oggetti scelti e sovvertendo le regole dominanti dei linguaggi, contro qualsiasi conformismo sistematico e aprendo nuove prospettive di lettura e di interpretazione del presente. I suoi artisti di riferimento, in sintesi, sono stati tutti in grado di trasporre nelle loro opere, al livello delle forme o dei contenuti, un'idea innovativa di progresso storico, sociale, politico, economico.

Nel suo *engagement* come artista, Vinaver applica sulla realtà uno sguardo, allo stesso tempo, ironico e “consenziente” – come lo definirà Roland Barthes in un articolo della fine degli anni Cinquanta che verrà ripreso a breve –, lasciando emergere, attraverso i suoi prodotti, quanto appare sotteso ad una lettura ideologizzante e mistificante del reale stesso. Il presunto eccesso di oggettività che si può rintracciare in tutte le opere drammatiche di Vinaver muove proprio da questi assunti: mostrare il presente per ciò che è, alla ricerca della giusta forma in grado di veicolare un affresco volutamente neutro e favorendo l'emersione e la comprensione degli ingranaggi che ne garantiscono il “funzionamento”.

¹¹ M. Vinaver, *Auto-interrogatoire*, in “Travail Théâtral”, n. 30, janvier-mars 1978, pp. 56-57. L'articolo è stato riedito negli *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., pp. 303-317. I corsivi sono della scrivente.

¹² Ivi, p. 57.

È emerso un nuovo dato biografico che merita un approfondimento perché si rivelerà centrale per la formazione come autore di teatro di Vinaver: nel 1947 il drammaturgo conosce Roland Barthes. Nell'agosto dello stesso anno, il giovane autore si era imbattuto in un articolo pubblicato sulla rivista "Combat" dal titolo *Le degré zéro de l'écriture*¹³: «(...) ébloui, il avait forcé sa porte... De là est née une longue amitié, jamais interrompue depuis, malgré "trou de silence" dans les années 70»¹⁴. Barthes introdurrà Vinaver nella redazione della rivista "Théâtre Populaire" nel 1954 e sarà il primo lettore, nel 1956, della sua pièce d'esordio *Aujourd'hui ou Les Coréens*¹⁵, un'opera sulla decolonizzazione che «prenait une valeur politique avec le développement du conflit algérien»¹⁶, mostrando, fin da subito, la propensione di Vinaver a trattare temi della più scottante attualità sociale e politica francese, filtrati attraverso la lente di ingrandimento della quotidianità. Così Barthes sintetizza la trama di *Aujourd'hui*: «Durante la guerra di Corea, un piccolo gruppo di volontari delle forze francesi pattuglia stancamente le sterpaglie della Corea del Nord. Uno di essi, ferito, si perde e viene assistito da una ragazzina coreana, che lo conduce al suo villaggio. Qui lo accolgono i contadini, e il soldato sceglie di restare tra loro, con loro»¹⁷. Solo nel 1978, sul già citato numero di "Travail Théâtral" consacrato all'opera del drammaturgo, uscirà il testo di Barthes di circa vent'anni prima, *Note sur Aujourd'hui*. Vi si legge:

Aujourd'hui pose un problème idéologique nouveau: celui d'un *assentiment au monde*, postulé hors des alibis et des mystifications humanistes. (...) Jusqu'ici, dépolitiser le réel était toujours une façon de le politiser au profit de l'oppression (...) L'issue dialectique, suggérée ici est un *langage nouveau* (...) une découverte et une conversion de la parole, qui entraîne un nouvel *usage du réel*. (...) *Aujourd'hui* essaye un certain *langage de l'assentiment*, on dirait ailleurs: de la *coexistence*, ce mot n'étant pas pris ici au sens restreint de la politique internationale, mais au sens général de: dépôt du "ressentiment", correction dans la reconnaissance du caractère immédiat du réel (...).¹⁸

Barthes riconosce nell'opera del drammaturgo una novità rispetto alla drammaturgia francese contemporanea, un *langage de l'assentiment* che presenta il reale mostrandone le dialettiche implicite, senza giudizio.

Marco Consolini, nel suo *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, individua alcuni dei caratteri che, negli anni Cinquanta, accomunano gli esponenti del cosiddetto teatro d'avanguardia – Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jacques

¹³ L'articolo pubblicato su "Combat" nell'agosto del 1947 ha in comune con l'opera pubblicata nel 1953 solo il titolo e qualche riga dell'Introduzione.

¹⁴ H. Michel, *Vinaver et Théâtre Populaire*, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 16.

¹⁵ M. Vinaver, *Les Coéens*, Paris, Gallimard, 1956. Il testo è stato riedito in: M. Vinaver, *Théâtre complet 1 et 2*, Arles, Actes Sud, en coédition avec Lausanne, L'Aire, 1986; in M. Vinaver, *Aujourd'hui ou les coréens*, Arles, Babel-Acte Sud, 1993.

¹⁶ M. Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, cit., p. 128.

¹⁷ R. Barthes, *Aujourd'hui o i coreani*, articolo apparso su "France-Observateur" il primo novembre 1956, tradotto da Marco Consolini in R. Barthes, *Sul teatro*, Roma, Maltemi, 2002, p. 188.

¹⁸ R. Barthes, *Note sur "Aujourd'hui"*, in "Travail Théâtral", n. 30, janvier-mars 1978, pp. 58-59. Una traduzione di questo stesso testo in italiano è presente nel volume a cura di Marco Consolini, R. Barthes, *Sul teatro*, cit., pp. 172-175. I corsivi sono della scrivente.

Audiberti, Georges Schéadé, Jean Vautier, Boris Vian. Essi:

- venivano «rappresentati nei medesimi piccoli e precari teatri che si erano moltiplicati a Parigi, sulla *rive gauche*»;
- «(...) prendendo di mira proprio la materia verbale, sembravano vanificare ogni funzione retorica della comunicazione in scena: le parole sfuggivano al compito della significazione»;
- presentavano un'idea della storia in rottura «con *tutto* il teatro che si affidava alla trasparenza del *lógos*»;
- condividevano «una estraneità che fu alla base dei loro clamorosi risultati»;
- furono i promotori di una vera e propria «irruzione letteraria»¹⁹ nel mondo del teatro.

Vinaver condivide con questi autori alcune peculiarità: viene dal mondo della letteratura, quindi la sua si configura, fin da subito, come una drammaturgia di matrice fortemente letteraria e si colloca in una posizione marginale, che conserverà durante tutta la sua carriera artistica, rispetto al teatro contemporaneo. Inoltre, come Adamov, Ionesco e Beckett, Vinaver mostra una fede incrollabile nei confronti della lingua, del linguaggio e della parola e manipola i suoi strumenti compositivi per depositare, immagazzinare nelle sue opere frammenti del reale quotidiano.

L'impegno politico, dunque, è ancora una volta nella forma, non nei contenuti. Lo stesso Barthes, nell'Introduzione al suo *Il grado zero della scrittura*, aveva sottolineato il valore della forma come veicolo d'espressione e come medium dialettico tra l'opera, l'autore e il contesto: «Ciò che si intende fare qui (...) è affermare l'esistenza di una realtà formale indipendente dalla lingua e dallo stile; è cercare di dimostrare che questa terza dimensione della Forma lega anch'essa, non senza un tragico corollario, lo scrittore alla sua società»²⁰.

Quanto intravisto dal semiologo ne *Les Coréens* viene confermato dallo stesso drammaturgo che, tra il 1972 e il 1973, nel suo *Auto-interrogatoire*, ammetterà:

Je travaille la parole comme un peintre le trait et la couleur, comme un musicien le son. Je m'associe plus naturellement au peintre ou au musicien qu'à l'auteur dramatique, sans doute parce que j'utilise la parole, non pour exprimer des sentiments ou des idées, mais pour matérialiser des relations de différences et de répétitions, pour sortir de l'indistinct, pour faire émerger à partir du chaos des choses un "*entre-les-choses*".²¹

Il linguaggio nuovo, riconosciuto da Barthes nel 1956, come «depôt du "ressentiment", correction dans la reconnaissance du caractère immédiat du réel», viene sintetizzato dall'autore stesso e indicato come lo strumento che permette di far luce sulle relazioni e le dialettiche sottese alla materialità magmatica – come la definirà lo stesso Vinaver – del reale quotidiano, quell'*entre-les-choses* che riemergerà più volte nelle pagine

¹⁹ M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese contemporaneo*, in R. Alonge, G. Davico Bonino *Storia del teatro*, Vol. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 395-397.

²⁰ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it. di Giuseppe Bartolucci et. al., Torino, Einaudi, 1982, p. 6. [Ed. orig: *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 e 1972]

²¹ M. Vinaver, *Auto-interrogatoire*, in "Travail Théâtral", cit., p. 56. I corsivi sono della scrivente.

seguenti. La parola, dunque, è il campo di battaglia in cui si scontrano e sintetizzano le contraddizioni del mondo contemporaneo.

Nel novembre del 1956 Barthes scriverà per “France Observateur” un resoconto sulla messa in scena di Planchon della prima pièce di Vinaver al Théâtre de la Comédie di Lione. Nella recensione si legge:

Aujourd'hui è una pièce politica? No, se la politica è il discorso, la professione di fede, la tesi, una scelta imperiosa a favore di una forma di regime: i personaggi di Vinaver non parlano mai di politica. Sì, assolutamente sì, se la politica consiste nel ritrovare i rapporti reali tra gli uomini, affrancati da ogni orpello psicologico. (...) è un teatro realistico? No, ma è un *teatro obiettivo* (...). Quello che l'opera propone è *un mondo senza processo*, in cui l'uomo possa armonizzarsi alla realtà come a un oggetto immediato, senza dover nominare il suo passato.²²

«Un mondo senza processo», così Barthes definisce l'affresco vinaveriano, un mondo, come si sottolineava, contingente e potenzialmente immodificabile in cui i personaggi non prendono posizione, ma si limitano ad accettarne la realtà dei fatti per ciò che è. Il legame con il teatro di Brecht è evidente, anche se, in questo caso, presenta dei ribaltamenti. Non a caso, quello che viene definito da Bernard Dort il più brechtiano dei registi francesi, Planchon, non riesce a cogliere la sfumatura evidenziata da Barthes e a tradurla nella sua messa in scena. Prosegue il semiologo:

Eppure ho avuto l'impressione che Planchon non si arrendesse completamente all'opera, che lottasse contro di essa, tentando continuamente di assicurarle una base ideologica, giustificata dalla sua atmosfera, non dal suo linguaggio. (...) La regia di Planchon mostra una sana parzialità perché svela la problematica di *Aujourd'hui*: si può acconsentire ad un mondo nuovo senza processare esplicitamente il vecchio?²³

Dalla descrizione di Barthes sembra che l'opera di Vinaver implichi un atteggiamento registico “arrendevole”, che basti a se stessa, nella sua dimostrazione dell'assenza di un processo storico e della permanenza di un susseguirsi di presenti, ancora una volta, contingenti. Planchon, invece, brechtianamente, cerca la base ideologica su cui sostanziare il discorso del drammaturgo e, secondo il critico, fallisce parzialmente nella lettura di un testo che si vorrebbe oggettivo. Nel caso di Planchon siamo in presenza di una dialettica relativamente diffusa negli anni Sessanta che consiste in un'azione/reazione alla cosiddetta *pax brechtiana*²⁴, una strategia che, sotto il segno di Brecht e del modello del Berliner Ensemble, ha permesso a spinte innovative, tradizionali e istituzionali del teatro contemporaneo di trovare un accordo e reciproche conferme.

Nel 1957, nel numero di marzo di “Théâtre Populaire” Barthes si pronuncerà ancora

²² R. Barthes, *Sul teatro*, cit., pp. 188-189. I corsivi sono della scrivente.

²³ Ivi, p. 189.

²⁴ A proposito del concetto di *pax brechtiana* si veda C. Cases, *Brecht oggi*, Milano, Longanesi, 1977; E. Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri, 1981; “Prove di Drammaturgia”, n. 1/2005; P. Gontrum, *Max Frisch and the theatre of Bertolt Brecht*, in “Geramn Life and Letters”, Volume n. 33, Issue 2, jenuary 1980; G. Guccini, *Il teatro civile nella "profezia" di Brecht*, in “Liberazione”, 2006, 6 agosto 2006.

sull'opera del drammaturgo – rispondendo ad un'accusa mossa contro di lui da Gisselbrecht, forse il più fondamentalista dei brechtiani presenti presso la redazione della rivista –, mettendo in evidenza i caratteri di *Les Coréens*²⁵ che fanno differire la pièce dal modello brechtiano. Gisselbrecht aveva individuato nella mancanza di caratterizzazione epicizzante e critica dei soldati della pièce un allontanamento da Brecht, un'assenza della Storia e la mancanza di una finalità didattica²⁶. Ma, ribatte Barthes, l'orientamento che Vinaver impone alla lettura della sua opera è immediatamente percepibile e garantito dall'oggettività attraverso cui le situazioni e i personaggi vengono presentati. L'espressione di un punto di vista, di un giudizio, in senso brechtiano, presupporrebbe una concezione della Storia come processo modificabile, presupposto già negato da Barthes nelle sue *Notes*. «Questo orientamento (...) è mediato (...) dalla loro condizione, dal loro modo di comportarsi (o piuttosto di comportarsi male) all'interno della realtà. (...) Vinaver ha ritrovato il potere essenziale dell'arte drammatica, che è mostrare la cecità, far prendere coscienza di un'incoscienza»²⁷. Il fine ultimo dell'opera, dunque, è di matrice brechtiana, poiché mira alla creazione di un teatro politico ma non di propaganda che oggettivi dati concreti, percepibili, criticabili. Allo stesso tempo, però, non si rivela tale lo strumento attraverso cui il fine viene perseguito. Mentre Brecht mostra i personaggi e le azioni nel loro costruirsi, mostra, quindi, un processo causale, Vinaver presenta il dato, l'accidentalità dell'azione calata in una realtà frammentata, mostra, quindi, in sintesi, un processo casuale. Per queste ragioni, le azioni dei soldati non possono essere sottoposte a giudizio, ma solo a constatazione.

In un altro testo fondamentale di enunciazione di poetica del 1957, *L'usage du théâtre* (1957), lo stesso Vinaver si domanda quale sia il fine ultimo del teatro, cosa porti un drammaturgo ad approcciarsi ad una determinata materia, e fornisce una risposta alquanto originale: si fa teatro per testarne le potenzialità evolutive e verificare i suoi gradi di incidenza sul reale. In altri termini, si fa o si scrive teatro per cambiarlo, senza la pretesa, ma con la speranza, che esso possa, a sua volta, cambiare il mondo che traspone scenicamente.

Deux exigences contraires nous habitent: nous cherchons à changer et résistons à tout changement; nous voulons que le monde se transforme, et essayons désespérément de consolider les institutions établies. (...) Le besoin est pressant de recouvrer l'usage exact du théâtre, qui est de préparer le champ à l'invention de nouveaux usages (...)²⁸

²⁵ In una nuova messa in scena parigina, del 1957, di Jean-Marie Serreau.

²⁶ «Vinaver se sépare de Brecht, de l'humanisme militant, pour considérer la vie et la mort comme des problèmes en soi. (...) Quand on a découvert que tous les hommes sont frères devant la nécessité de vivre, n'a-t-on pas d'un seul coup balayé tous les antagonismes économiques, idéologiques, raciaux? Où est, donc la pièce brechtienne qu'on a voulu voir dans *Les Coréens*? Jeune auteur "de gauche", Vinaver a moucheté la pointe de la dénonciation, par excès de précautions et de ménagements. Il est douteux que cette forme originale de théâtre engagé fasse école; cependant *Les Coréens* resteront beaux et attachants – singuliers», A. Gisselbrecht, *Les Coréens*, in "Théâtre Populaire", n. 23, pp. 84-87, citato in M. Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, cit., p. 130.

²⁷ R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 197.

²⁸ M. Vinaver, *L'usage du théâtre* (1957), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., pp. 35-36.

Prima della svolta del 1968, quindi, le istanze estetiche di Vinaver anticipano molti dei valori culturali della rivolta e ne mettono in evidenza i limiti.

A breve, verrà ripreso un altro articolo di Barthes sull'opera di Vinaver – scritto in occasione della traduzione di un testo del drammaturgo elisabettiano Thomas Dekker – ma, in questa sede, è utile ricordare che, nel primo volume de *La preparazione del romanzo* – una raccolta delle trascrizioni delle lezioni e dei seminari tenuti da Barthes al Collège de France durante gli anni accademici 1978-79 e 1979-80 – il critico nomina nuovamente il drammaturgo. Sta parlando delle caratteristiche dell'haiku, in particolare della sua “discrezione”, e sottolinea:

L'haiku è consenso a ciò che è. Bisognerebbe quindi distinguere (forse! “Sottigliezza?” No, “realtà”: vedere citazione di Proust²⁹) tra *consenso* e *approvazione*, *adesione*, *acquiescenza* (Cfr. pièce di Vinaver, *Aujourd'hui ou le Coréens*), vale a dire corso alla realtà (haiku) ≠ corso alla verità (discorso, ideologia) → Haiku = l'arte (un'arte) per “scremare” la realtà dalla sua vibrazione ideologica, cioè dal suo commentario finanche virtuale.³⁰

L'haiku è opera discreta che non rimanda ad alcuna presunta verità, ma, privo di qualsiasi arroganza, si distanzia dall'ideologia per avvicinare e rappresentare il reale. L'opera di Vinaver, secondo Barthes, condivide con il componimento poetico alcune caratteristiche: è discreta, e portatrice di un «certain langage de l'assentiment», aveva detto lo stesso autore a proposito di *Aujourd'hui* nel 1956. L'espressione “linguaggio del consenso” potrebbe apparentemente rimandare ad un consenso di tipo ideologico, quando, in realtà, lo nega categoricamente per conformarsi, invece, alla realtà, “acconsentendole” in maniera neutrale. Quest'estetica della neutralità sarà il *fil rouge* di tutte le opere del drammaturgo e si delinea in un'imparzialità che aspira alla rappresentazione oggettiva del mondo contemporaneo e dei suoi conflitti.

A questo punto, risulta indispensabile tornare indietro, all'inizio degli anni Cinquanta, per individuare nella vita del drammaturgo gli snodi principali che, al di là della sua amicizia con Camus e Barthes, hanno segnato il suo percorso di avvicinamento al teatro.

2.1 Il giovane Vinaver: l'apprendistato teatrale e le prime opere

Nel 1953 Vinaver entra, come stagista, alla Gillette per sbaglio: lo credono un giurista, invece è un ex studente di Lettere. Da questo momento in poi la figura oggetto di questa analisi si sdoppia: Michel Grinberg lavorerà per anni per una delle più grandi multinazionali francesi, Michel Vinaver scriverà opere teatrali e collaborerà con alcuni dei più grandi artisti ed intellettuali del suo tempo. Anne Ubersfeld rintraccia in questa scelta quanto già sottolineato dallo stesso Vinaver nelle sue corrispondenze con Camus:

²⁹ La citazione di Proust alla quale l'autore allude è tratta da un colloquio con Elie-Joseph Bois pubblicato su “Le Temps” il 13 novembre 1913 ed è la seguente: «Voi pensate che si tratti di sottigliezze. Oh! no, ma al contrario di realtà, ve l'assicuro», R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, Vol. 1, trad. it. di E. Galiani e J. Ponzio, Milano-Udine, mimesis Edizioni, 2010, p. 127. [Ed. orig.: *La préparation du roman, I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2003]

³⁰ Ivi, p. 134.

Il ne vit pas cette inscription dans la réalité de la production comme l'échec ou l'exil de l'intellectuel ou de l'artiste en proie aux aspérités du réel (...). Et puis, gagner sa vie par un autre moyen que l'art, quelle liberté pour l'art! (...) faire un travail "autre" donne au créateur la possibilité d'un précieux équilibre psychique (...).³¹

Vinaver trova nel lavoro alla Gillette quella sicurezza economica che gli garantisca un'espressione libera e, soprattutto, che gli fornisca un corollario di informazioni, situazioni e personaggi tratti dalla vita nell'azienda e dal contesto del lavoro nella fabbrica che si riveleranno fondamentali per le sue opere degli anni Sessanta e Settanta. Nel 1955, un altro incontro segnerà la relazione di Vinaver con il teatro e la sua scelta di abbandonare definitivamente la forma-romanzo per avvicinarsi alla forma-opera drammatica, quello con Gabriel Monnet. Ad Annency, negli anni Cinquanta, ha sede lo Stage National d'Art Dramatique – organizzazione dipendente dal Secrétariat d'État à l'Enseignement Technique, à la Jeunesse et aux Sports – che ha come obiettivo quello di incentivare la nuova drammaturgia francese. La vita teatrale della cittadina è animata dal G.A.T. (Groupe d'Action Théâtrale) che ha ospitato, a partire dalla fine degli anni Quaranta, numerose compagnie di giro, e che ha contribuito alla creazione di Yaniléo, compagnia amatoriale diretta da un giovanissimo Gabriel Monnet³². Monnet, ad Annency, elabora la formula del *montage* definito dallo stesso Vinaver come «une nouvelle forme de spectacle, résolument populaire, et qui tend à rendre aux thèmes de la vie quotidienne leur solennité perdue, leur pouvoir de signification»³³. Si tratta di una formula di messa in scena “leggera” che prevede il montaggio di azioni staccate che rimandano direttamente alla quotidianità cittadina. In questa modalità espressiva e nel contatto tra il suo creatore e Vinaver si possono ritrovare una serie di dati fondativi per quelle che saranno le strutture drammaturgiche del secondo e la sua azione come intellettuale: la frammentarietà, l'attenzione alla realtà quotidiana, la ricerca di formule di rappresentazione che rispettino le partiture di partenza e che aggirino l'invadenza dell'autorialità registica.

In seguito ad un primo grande successo ottenuto mettendo in scena *Hamlet*³⁴, nel 1955, Monnet deciderà di riproporre lo spettacolo in dittico con *Ubu roi*. Inizialmente osteggiato dall'amministrazione municipale, Paul Thisse, responsabile del G.A.T., decide di inviare un questionario sull'opera ad alcune personalità del teatro del tempo. Vengono coinvolti nell'indagine Roland Barthes, Jean Vilar, Jean Dasté, Albert Camus, Claude Roy e il nostro Vinaver. L'amministrazione comunale, persuasa dall'esito positivo dell'inchiesta, permette alla compagnia di mettere in scena il testo di Jarry. Ricorda Michelle Henry:

C'est l'expérience d'*Ubu* à Annency qui fait bifurquer Vinaver, alors jeune romancier, vers le théâtre. Vinaver, cette année-là (...) fait en quelque sorte partie de l'équipe: il suit les

³¹ A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit. p. 11.

³² Monnet, nel 1947, era stato nominato Instituteur national d'art dramatique, e dirigeva, al tempo dello Yaniléo, numerosi stage nazionali di composizione drammatica.

³³ M. Vinaver, *Sur une représentation d'Hamlet à Annency* (1954), in Id., *Écrits sur le théâtre*, Vol. 1, cit., p.24. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in “Théâtre Populaire”, n. 9, settembre 1954.

³⁴ Il primo articolo che Michel Vinaver pubblica su “Théâtre Populaire” è un resoconto dello spettacolo dal titolo *Hamlet (Festival d'Annency, msc Gabriel Monnet)*, *Ibidem*

répétitions, participe à l'animation du stage, organise une soirée sur le thème des origines du théâtre grec dans les rites d'initiation, une autre à partir d'un montage de fables chinoises et des fables américaines de Thurber. Au terme du stage, Monnet lui demande d'écrire une pièce.³⁵

Vinaver si avvicina alla scrittura della sua prima opera a stretto contatto con un fare teatrale estremamente specifico. L'esperienza ad Annency porta l'autore ad assistere alla creazione di uno spettacolo, a conoscere tanto l'opera capitale del teatro francese, quanto le prassi attraverso cui essa può essere rappresentata oggi, a creare lui stesso stage e momenti di formazione su fonti popolari orientali e occidentali, oltre che sul teatro greco – quelle stesse fonti che, meno di vent'anni dopo, influenzeranno profondamente i due ensemble oggetto del capitolo precedente di questo studio –, e a produrre, su commissione, la sua prima pièce, la già citata *Aujourd'hui ou Les Coréens*. Sull'*Ubu roi*, inoltre, in risposta alla richiesta di Thiesse, Vinaver scriverà una delle sue pagine più importanti:

(...) *Ubu-Roi* inaugure aussi un théâtre de notre temps sous l'aspect de la structure formelle. En rupture avec les modes et le genres du théâtre national, *Ubu-Roi*, superbement, fait table rase de la continuité chronologique, psychologique et simplement logique de l'action (...). Sous sa discontinuité apparente, *Ubu-Roi* trouve sa cohérence dans ce qu'il faut bien appeler sa structure poétique, ou plus précisément épique. Les scènes ne se succèdent pas les unes aux autres, en raison d'un ordre des choses par lequel tout sera enfin justifié.³⁶

Il drammaturgo ritrova nell'opera di Jarry una serie di elementi che trasporrà, lo stesso anno e negli anni successivi, nelle sue produzioni: l'assenza di una caratterizzazione psicologica dei personaggi e, soprattutto, il montaggio frammentario di azioni apparentemente prive di un legame logico, la cui coerenza viene garantita dalla struttura complessiva dell'opera.

Nel novembre del 1956 viene pubblicato, ancora per Gallimard, *Aujourd'hui ou Les Coréens* che, il 24 ottobre dello stesso anno, viene messo in scena a Lionne da Roger Planchon. Nel programma dello spettacolo lo stesso autore cita, come fondamentali per la composizione e la comprensione della pièce, i rimandi tra i riti di iniziazione e il teatro greco, senza però alludere direttamente agli stage organizzati ad Annency.

Il n'est pas indifférent que le théâtre grec ait eu pour origines les rites d'initiation au moyen des quels, dans les sociétés tribales, le passage se faisait de l'enfance à l'âge d'homme, de l'hiver au printemps, d'une situation à une autre. (...) Ces trois temps³⁷ de la cérémonie, on les retrouve à toutes les étapes de l'évolution qui aboutit à la constitution du théâtre athénien, et la fonction de ce théâtre perpétue celle des rites de passages: expulser les spectateurs de leur passé – les mettre hors de soi – et les réintégrer dans un présent neuf.³⁸

³⁵ M. Henry, *Vinaver à Annency*, in *ivi*, p. 28.

³⁶ M. Vinaver, *Une expérience radicale: Ubu-Roi aux Nuits Théâtrales d'Annency (extrait)* (1955), in *ivi*, p. 32.

³⁷ Il giovane viene espulso dalla tribù, sottoposto ad una prova e riammesso in quanto uomo.

³⁸ M. Vinaver, *Les Coréens: présentation* (1956), in *ivi*, p. 154. Il testo è apparso per la prima volta nel

Quello che nei riti di iniziazione attualizzati nella forma del teatro greco è il percorso di attraversamento di età e stadi di maturazione dell'uomo, nella pièce del 1956 diventa il cammino da far compiere allo spettatore che attraversa l'opera messa in scena e assiste ad un movimento progressivo e irreversibile: «L'histoire est irréversible. Mais aussi elle est création de chaque instant à chaque instant»³⁹. Vinaver sottolinea, quindi, nelle strutture della tragedia greca, quello stesso carattere che Barthes, nelle sue *Notes sur Aujourd'hui*, definirà profondamente innovativo rispetto alla drammaturgia contemporanea: una certa attitudine alla constatazione priva di giudizio del movimento della Storia. Si rileva, però, anche un altro dato fondamentale al quale si è già accennato e che è bene riprendere: l'esperienza di Annecy che sfocerà nella scrittura della prima pièce teatrale di Vinaver richiesta da Monnet nutre la composizione stessa in modi differenti. Ad Annecy l'autore si rapporta per la prima volta con un fare teatrale – partecipa alle prove, osserva le modalità di rapporto tra un regista-drammaturgo-animatore e i suoi attori –, è chiamato alla cura di momenti formativi aperti a tutti che presuppongono uno studio e un approfondimento delle tematiche e delle strutture della tradizione del teatro, si rapporta ad una delle opere capitali della drammaturgia francese e ne desume architetture e caratteri innovativi. Muovendo da questa relazione con un bacino eterogeneo di linguaggi, Vinaver medita su alcuni caratteri che farà confluire nella scrittura della sua pièce, rideclinandoli, da un lato, in rapporto alla tematica di grande attualità scelta, la decolonizzazione, e, dall'altro, in rapporto ad una poetica che si sta formando e che verrà tradotta in quel «langage dell'assentiment» messo in evidenza da Barthes. In sintesi, Vinaver, considerato oggi uno dei più grandi autori francesi viventi, drammaturgo puro che scrive testi preventivi in solitudine, senza far parte di un ensemble o di una compagnia specifici, compone la sua prima opera drammatica anche subendo l'influenza di una serie di pratiche teatrali che gli permettano di acquisire competenze specifiche per poi tradurle in una partitura testuale chiusa.

Dopo quello con Camus, Barthes e Monnet, l'incontro con Planchon è un'altra delle pietre miliari nella storia delle relazioni intellettuali di Vinaver. Nel 1956, il drammaturgo è di passaggio a Lione per ragioni di lavoro e va a vedere al Théâtre de la Cité *La Bonne Ame de Se Tchouan* messo in scena dal regista. L'entusiasmo per lo spettacolo è tale da portare Vinaver a lasciare in biglietteria il manoscritto della sua pièce che verrà letta dal regista e rappresentata lo stesso anno. «C'est le début d'un idylle longue et accidentée»⁴⁰. Il rapporto tra il drammaturgo e il regista brechtiano non si conclude con la messa in scena de *Les Coréens*, ma prosegue, negli anni Settanta e viene segnato dalla messa in scena di uno dei testi più importanti di Vinaver, *Par-dessus bord*. Inoltre, in un articolo del 1964, scritto per “Théâtre Populaire”⁴¹, dal titolo

Programma dello spettacolo con la regia di Roger Planchon al Théâtre de la Comédie di Lione nel 1956.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ M. Henry, *Vinaver et Théâtre Populaire*, ivi, p. 20.

⁴¹ Nel 1970, la casa editrice L'Arche pubblica un volumetto dal titolo *Itinéraire de Roger Planchon*. Nel libro sono raccolti gli articoli su Planchon apparsi sulla rivista “Théâtre Populaire”. Il sentimento dominante della raccolta è la delusione delle aspettative dei membri della redazione rispetto al regista e alla sua impostazione brechtiana. *L'Edouard II* viene definito da Bernard Dort (in “Théâtre Populaire”, n. 8, juillet-août 1954) «une mise en scène orchestrée qui renchérit sur certains tics de Vilar»; Barthes sarà durissimo, commentando lo spettacolo *Les trois mousquetaires* (in “Théâtre Populaire”, n. 36, 4e Trimestre 1959): «il est impensable qu'un

Itinéraire de Roger Planchon, Vinaver traccia un elogio del percorso artistico dell'amico e collega. L'articolo verrà giudicato dalla redazione della rivista eccessivamente celebrativo e poco "brechtiano" poiché il drammaturgo rintraccia, nella ricerca di una sintesi tra le istanze del teatro popolare francese e nuove forme di sperimentazione la costante del teatro di Planchon. Nonostante l'opinione dei promotori di un brechtismo, a quel tempo, dai tratti forse eccessivamente fondamentalisti, l'articolo è particolarmente interessante per i continui rimandi all'opera teorica del maestro tedesco. Se ne riportano, di seguito, alcuni passaggi fondamentali:

Brecht a tenté de substituer à la participation devenue impraticable, sinon sous des formes dégradées et dégradantes, un autre mode de rapport entre la scène et le public, un rapport fondé sur l'exercice par le spectateur de ses facultés rationnelles. (...) Brecht misait sur la présence d'une raison commune à tous (...) Conviction qu'aujourd'hui tend à laisser la place à cette autre, que chaque individu, chaque group social, façonne et choisit "sa" raison, autrement dit, que la raison est un phénomène historique plutôt qu'elle n'est inscrite dans la nature humaine. (...) D'autre part, s'il a encore été possible à Brecht de fonder un théâtre efficace sur l'opposition absolue de deux états de la société, et sur la promesse d'un passage de l'un à l'autre, il ne pourrait pas plus en être de même dans la conjoncture qui est la notre. (...) Planchon opère dans une société capitaliste en voie de passage vers des formes technocratiques de gestion et en voie d'embourgeoisement généralisé. (...) Dans ces conditions, quelle peut être la voie d'un théâtre efficace? ⁴²

Vinaver è l'unico redattore di "Théâtre Populaire" a non accusare Planchon di essersi distanziato dal modello brechtiano durante la direzione del Théâtre de la Cité. Il drammaturgo, che continua a reputare il regista uno dei creatori più promettenti del panorama francese contemporaneo, si limita a evidenziare, nelle sue conclusioni, come si sia ormai lontani da un tempo in cui Brecht poteva utilizzare la "ruse", lo stratagemma, il trucco, per veicolare un discorso portatore di verità. Oggi, ammette Vinaver in difesa di Planchon, i tempi e, di conseguenza, il pubblico, sono meno ingenui e più avvertiti e l'espedito non basta più a formare un gusto o a veicolare una sola, determinata, ideologizzante lettura del reale. Planchon, in definitiva, secondo Vinaver non fa altro che portare in scena e consegnare al suo pubblico un punto di vista parziale su un grande classico (*Troilo e Cressida*)⁴³.

Le argomentazioni portate dal drammaturgo in difesa del regista mostrano chiaramente come il primo fosse, anche priva della svolta sessantottesca, brechtianamente proiettato verso il reale contemporaneo e si può ipotizzare che tale posizione abbia enormemente

homme comme Planchon se laisse prendre à la fausse alternative de tous les théâtres doteux: distraire ou penser. Les deux ensemble, si possible, mon cher Planchon»; Dort, nel 1961, fa un paragone tra la messa in scena di *Schweyk* di Strehler e quella di Planchon, giudicando la prima più rispondente al modello brechtiano. Nel numero 46 del 1961 della rivista Planchon risponde a Dort con un articolo dal titolo *Orthodoxies* in cui definisce il critico un «guardiano del dogma brechtiano» e lo accusa di opinioni troppo sbrigative e superficiali. L'articolo elogiativo di Vinaver viene pubblicato nell'ultimo numero di "Théâtre Populaire" del 1964 dopo un editoriale in cui la redazione dichiara le sue riserve nei confronti dello scritto.

⁴² M. Vinaver, *Itinéraire de Roger Planchon* (1964), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit, pp. 105-107. Il testo è apparso sull'ultimo numero di "Théâtre Populaire", n. 54, 2° trimestre, 1964.

⁴³ La regia critica dei classici era una prassi particolarmente diffusa in Francia prima della svolta culturale del 1968. Si rimanda, a questo proposito agli articoli di Émile Copfermann pubblicati in A. Lazzari (a cura di), *La traversée du désert*, cit.

favorito la sua ricezione, in chiave dialettica, della svolta culturale oggetto di questo studio. In un'intervista del 1990, Vinaver chiarisce il suo rapporto con Brecht e si domanda: «Étais-je “sous influence”? Sans doute pour une part. Mais fils, ou disciple? Je ne l'ai jamais ressenti ainsi ni alors, ni depuis»⁴⁴. Di Brecht, Vinaver rifiuta l'impianto ideologizzante e assertivo, la pretesa di riuscire a rappresentare attraverso il teatro – e strutture compositive tradizionali come la fabula –, il processo che domina la realtà. Ma, chiarisce nella stessa intervista,

Découvrant, dans les années cinquante, le principe brechtienne de la distanciation, je me le suis aussitôt approprié et il continue d'être conducteur dans mon travail. Mais dès le départ, et encore aujourd'hui, le moyen pour obtenir l'effet d'éloignement diverge: Brecht procédait brutalement et massivement, pour couper court à toute tendance à identification. La distance, dans ma façon de faire, résulte d'une multitude de micro-secousses, de micro-coups de force au niveau de l'agencement de la parole, de collisions et déparages dans le dialogue qui suscitent un va-et-vient entre la participation et le décrochement.⁴⁵

Vinaver sottolinea, quindi, come, ad una simile finalità – lo straniamento dello spettatore – corrispondano due diversi procedimenti compositivi: Brecht tenta teoricamente di frenare qualsiasi tipo di immedesimazione del pubblico attraverso tecniche “brutali e massive”, mentre il drammaturgo francese persegue lo stesso fine con delle micro-rotture della continuità drammatica, degli slittamenti logici e testuali che producono micro-shock nello spettatore.

Nel 1957, Gabriel Monnet, ancora ad Annency, decide di montare *Les Coréens* ma lo spettacolo viene nuovamente vietato, a causa della tematica del decolonialismo trattata in piena guerra algerina. Il regista sostituisce l'opera di Vinaver con l'*Antigone* e chiede all'autore un adattamento. Vinaver non cambia una parola della traduzione sofoclea, ma rivoluziona completamente i passaggi in cui è presente il coro. Lo stesso autore, in “*Antigone*” à Serre-Ponçon, commenta la sua lettura della tragedia, colloca la vicenda di Antigone nell'Atene del V secolo, ne individua i caratteri esotici e quelli di una folgorante attualità, ne descrive il movimento («en même temps qu'ample et continue, elle est large et ramassée») e conclude: «Les œuvres du passé nous les réintégrons à notre présent par un acte de création au deuxième degré (...). Le degré de perpétuité d'une œuvre se mesure à la richesse de réutilisation qu'elle offre à tous les présents qui lui font suite»⁴⁶. Come nelle enunciazioni poetiche del Soleil o in quelle dei grandi maestri del teatro pubblico francese, Vinaver riconosce la grandezza delle opere del passato e dimostra una spiccata competenza drammaturgica nel sottolineare come le potenzialità di riadattamento di testi drammatici siano direttamente proporzionali al numero di epoche storiche in cui i contenuti si rivelano attualizzabili. Più sarà universale la tematica, maggiore probabilità avrà l'opera di essere rappresentata in futuro.

⁴⁴ O. Ortolani, *Étais-je “sous influence”?*, entretien II avec Michel Vinaver, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, Paris, L'Arche, 1998, p. 187.

⁴⁵ Ivi, p. 189.

⁴⁶ M. Vinaver, “*Antigone*” à Serre-Ponçon (1957), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 38.

Le problème d'adaptation, tel que je me le suis posé, a consisté à respecter le mouvement et la tonalité de la tragédie, à décharger le texte d'une partie de son "exotisme" sans esquisser la moindre transposition, et à substituer aux chœurs chantés des "interludes" parlés, visant à ouvrir un accès direct et en même temps "critique" à la pièce, pour le spectateur contemporain.⁴⁷

Vinaver trasforma i cori in intermezzi e ne fa la sede di un rimando esplicito all'attualità, spezza l'azione drammatica e, soprattutto, frammenta il coro stesso trasformandolo in una coralità di voci anonime. Vediamo, di seguito, come il drammaturgo rimonta il III Stasimo dell'*Antigone*:

- L'amour, c'est celui qui s'empare de nos bêtes au printemps.
- Il est imprudent de se mettre en travers.
- L'amour casse tout sur son passage.
- Alors mieux vaut lui laisser le passage libre, pourquoi barrer son cours?
- Libre il est comme une rivière, profonde et rapide et en même temps tranquille, à peine devine-t-on le mouvement de l'eau qui s'écoule.
- Contrarié, il provoque désastre sur désastre. Rien ne lui résiste. Même la vie.
- La vie?
- Oui, la vie. Ne serais-tu pas mort, toi, volontiers, pour ta bien-aimée?
- Moi? Ma foi, drôle de question.
- Alors c'est que tu n'est pas un amoureux.
- Je préfère vivre pour aimer. Un mort n'est pas un amoureux.
- Mais la force de l'amour est grande, si grande, que ce que tu dis, qui est juste, eh bien, ça n'a pas de sens. Pourquoi? Je ne peux pas t'expliquer. La vie ne pèse pas lourd dans la balance, quand l'amour occupe l'autre plateau. Meme s'il faut vivre pour aimer.⁴⁸

Nella trasposizione di Vinaver, ritroviamo, come nell'originale sofocleo, il tema dell'amore nella sua forza dirompente. Il registro del discorso, però, è considerevolmente più basso: l'autore elimina quasi tutti i riferimenti alla natura e al patrimonio mitico, attualizza il discorso, e, soprattutto, parcellizza la voce corale dando luogo ad un dialogo portato da voci multiple, uno scambio di opinioni che si rincorrono concatenandosi e alludendo a due diversi ordini di opinioni sulla tematica.

Il drammaturgo, quindi, riduce l'intermezzo a momento-cerniera tra scene e a sede di un commento generalizzato sulle tematiche affrontate, articolandolo in battute quasi sempre brevi e prive di riferimenti all'azione che si svolge nelle scene precedenti.

Si è scelto di riflettere con un'attenzione particolare su questa forma di adattamento perché la traduzione dell'*Antigone* è uno dei primi momenti di contatto tra Vinaver e la forma corale che diventerà una delle strutture portanti delle sue opere successive. A proposito della parola corale, lo stesso autore, in uno scritto poetico in cui riflette su alcune costanti del suo corpus, dichiara:

(...) c'est une abolition ou un défailance ou une confusion-fusion de leur identité. Ils

⁴⁷ Ivi, p. 39.

⁴⁸ M. Vinaver, *Chœurs pour Antigone* (1957), in ivi, pp. 44-45. Alcuni estratti dei cori dell'*Antigone* di Vinaver sono apparsi sul n. 26 della rivista "Théâtre Populaire".

sont en vacance d'eux-mêmes en tant qu'individus. La récurrence de ce phénomène, de pièce en pièce, peut faire penser qu'un des fondements de ce théâtre réside dans l'instabilité de la relation entre la parole et celui qui parle, dans une oscillation de cette relation entre deux états: celui où la parole est ancrée dans la personne en tant qu'instrument de son action individuelle sur le monde et sur elle-même; celui où la parole est flottante, descellée – le moi se dissout, se dilue dans le groupe.⁴⁹

Vinaver, mostrando una certa attitudine per la teoria drammatica, oltre che per la composizione, sottolinea l'instabilità del rapporto tra parlante e parola e, analizzando la sua stessa opera – in un meccanismo di auto-analisi divenuto consueto e riconoscibile all'interno dei suoi scritti –, la dissoluzione dell'Io del personaggio, membro indistinto della comunità informe alla quale appartiene. In un momento storico in cui si diffondono valori culturali che riaffermano il concetto stesso di collettività, gruppo, assemblea, Vinaver porta in scena la frammentazione sociale, mostrando, in negativo, lo stesso valore culturale da cui muoveranno le creazioni collettive dei due ensemble oggetto del capitolo precedente. Detto in altri termini: la creazione collettiva, da un lato, e la voce corale frammentaria dall'altro, si rivelano due risposte contigue alle emergenze culturali degli anni Sessanta. Risulterà evidente come l'espedito della parola corale, nell'opera di Vinaver, sia tanto un sintomo le cui cause si riallacciano direttamente al contesto oggetto di questo studio, quando una risposta polemica allo stesso: il coro di individualità indistinte, fa da contrappunto ironico, dunque, critico, al reale che porta in scena.

Come nel caso dei cori dell'*Antigone*, nelle sue pièces future, Vinaver sostituirà spesso ai nomi dei personaggi dei trattini a indicare una voce letteralmente qualunque. Inoltre quella che, nella traduzione dei cori sofoclei in intermezzi, figura ancora come una tecnica fondata sul botta e risposta consequenziale (- Contrarié, il provoke désastre sur désastre. Rien ne lui résiste. Même *la vie*. - *La vie?* - Oui, *la vie*. Ne serais-tu pas mort, toi, volontiers, pour ta bien-aimée?), altrove diventerà puro frammento nel silenzio, giustapposto a un frammento simile che non origina nessun scambio comunicativo. Nelle opere degli anni Settanta, questa forma di coralità arriverà ad acquisire una struttura ancora più complessa prevedendo l'intreccio di piani diversi del discorso che non trovano una loro logicità sulla pagina, ma si chiariscono solo in scena, dette, grazie alla mediazione attorica e alla ricostruzione su base acustica eseguita dallo spettatore. Ne *La demande d'emploi* (1977), ad esempio, ritroviamo il seguente scambio di battute:

WALLACE Vous êtes né le 14 juin 1927 à Madagascar?
LOUISE Chéri
FAGE J'ai physiquement
WALLACE C'est évident
LOUISE Quell-heure est-il?
NATHALIE Papa ne me fais pas ça à moi
FAGE Cet idéal qu'on se forge en commun je veux dire qu'on ne travaille pas seulement

⁴⁹ M. Vinaver, *Mmoires sur mes travaux* (1986), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 66. Il testo è stato composto dal drammaturgo in occasione della sua domanda di abilitazione all'insegnamento universitario. Un estratto del testo stesso è stato pubblicato in "les Cahiers de Prospero", n. 8, juillet 1996.

pour le bulletin de salaire
LOUISE Tu aurais dû me réveiller
FAGE J'allais le faire et puis tu dormais avec tant d'abandon
WALLACE Que faisaient vos parents en 1927 à Madagascar?⁵⁰

Se letto di seguito il dialogo non ha apparentemente nessun senso e, soprattutto, altera completamente i presupposti della comunicazione. Se, però, si accorpano le battute di ogni personaggio si darà luogo ad un discorso compiuto. Wallace, ad esempio, dirà: «Vous êtes né le 14 juin 1927 à Madagascar? C'est évident. Que faisaient vos parents en 1927 à Madagascar?». Nonostante questo, la successione delle battute stesse suggerisce una loro declamazione scenica consecutiva e frammentata che caratterizza il classico espediente del «dialogue disloqué» vinaveriano.

Jean-Pierre Sarrazac, nel suo *Lexique du drame moderne et contemporain*, affrontando questa nuova forma di conversazione drammatica, parlerà di una nostalgia per la Figurazione: «Le dialogue et l'action discontinuée à l'extrême, ne forment plus qu'une collection hétéroclite de mots et de gestes»⁵¹. Tale nostalgia per la figurazione si riallaccia ad una delle categorie drammatiche maggiormente usate nelle scritture contemporanee: il montaggio, o, più specificatamente nel caso di Vinaver, il collage. A scapito di un'azione che si vorrebbe tradizionalmente continuativa e unitaria, la composizione di Vinaver rompe la progressione lineare conferendo allo scambio di battute tra i personaggi e all'azione della pièce tutta un effetto di eterogeneità e discontinuità. A differenza del montaggio, che sovrappone i piani articolandoli secondo una concatenazione temporale non lineare, la tecnica del collage si rifà alle arti plastiche e accorpa nello stesso spazio – la pagina, come la scena – materiali diversi, inserendo, tra essi, elementi stranianti, spiazzando lo spettatore e spezzando la continuità drammatica. L'azione, quindi, nelle scene o nelle opere-collage, non tenderà ad una conclusione coerente, ma vedrà concatenarsi riflessioni di varia natura, frammenti di conversazione strutturati secondo i meccanismi dell'oralità che mortificano le potenzialità discorsive, significanti e comunicative della parola. Risulterà evidente come una scrittura del genere predetermini, in una certa misura, quella che sarà la trasposizione scenica del testo. Il regista e gli attori che si avvicinano ad un testo frutto di un collage di elementi tra i quali si rintracciano chiaramente passaggi caratterizzati dalle tecniche dell'oralità e della conversazione, devono confrontarsi necessariamente con un'efficace resa dell'intonazione del parlato, della sua sintassi e del suo lessico caratteristici. Un ultimo elemento che traghetta la parola vinaveriana dalla pagina alla scena è un certo gusto per la disposizione tipografica degli elementi: l'utilizzo dei trattini e l'assenza di un nome o di una figura parlanti, oltre che della punteggiatura, se, da un lato, conferiscono alla lettura registica e attorica una straordinaria libertà interpretativa, dall'altro lato costringono i traduttori scenici del testo a confrontarsi con una parola che, ancora una volta, non si fa tanto significativa, rappresentativa, illusoria, mimetica, ma soprattutto segno ritmico dotato di un'intonazione, una durata, un accento e che, quindi, coinvolgerà direttamente non solo

⁵⁰ S. Bonnevie, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 160.

⁵¹ J.-P. Sarrazac, C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco, D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 275.

la mente dello spettatore, ma anche il suo corpo e la sua memoria fisica ed emotiva⁵². Le due opere successive di Vinaver, *Les Huissiers* (1957)⁵³ e *Iphigénie Hôtel* (1959)⁵⁴ verranno sottoposte all'attenzione di Planchon. All'invio del primo testo – sul dipanarsi delle vicende private degli uscieri e dei funzionari del Palais-Bourbon mentre divampa la guerra in Algeria – non seguirà nessuna messa in scena, ma *Les Huissiers* verrà rappresentato per la prima volta, nel 1980, presso il Théâtre Les Ateliers di Lione da Gilles Chavassieux, ex attore della compagnia di Planchon. Nel 1979, Vinaver scriverà un articolo dal titolo *Les Huissiers: notes vingt-trois ans après*, in cui sottolinea: «La pièce a été écrite dans l'idée que Planchon (...) voudrait la monter *sur le champ*. L'urgence était, pour l'auteur, évident. (...) Planchon et son équipe hésiterent puis renoncèrent»⁵⁵. Il fatto che un attore del Théâtre de la Cité, ventitré anni dopo la proposta di Vinaver a Planchon, scelga di mettere in scena il testo in oggetto denuncia un dato, confermato anche dalla citazione dello stesso Vinaver: l'opera era stata testata dalla compagnia, gli interpreti erano entrati in contatto con personaggi e parole, avevano tentato una rappresentazione, esitando e, ci dice infine Vinaver, rinunciando. Nello stesso testo di enunciazione poetica l'autore descrive la pièce nel dettaglio, la spiega e si “auto-interpreta”. In questo modo, Vinaver, assente dal luogo della rappresentazione dello spettacolo per ragioni di lavoro, vincola ancora una volta la messa in scena del regista, o, perlomeno, guida un'interpretazione del testo che ha delle fortissime ricadute in senso scenico: descrive i personaggi, propone una serie di interrogativi sui significati delle loro azioni, chiarisce alcune scelte linguistiche e tematiche. Un ulteriore dato notevole delle sue *Notes* è un *Post-scriptum* che recita:

Depuis la rédactions de ces notes, une re-lecture d'*Œdipe à Colone* me fait revenir sur la relation entre *Les Huissiers* et la pièce de Sophocle. (...) Pour explorer cela, il à fallu faire deux tables de concordance: l'un pour les événements, l'autre pour les personnages. De là on pourrait rechercher ce qui, dans *Les Huissiers* “répète” *Œdipe à Colone*, et ce qui s'en sépare ppour une poussée de “différence”. (...) *Œdipe à Colone* n'apporte pas seulement sa structure, elle est *source de sens* des *Huissiers*. (...) l'appartenance à un groupe (la Cité) et de l'éjection, du bannissement, de l'exclusion, de l'errance, de l'exil, du droit d'asile... Il'y a aussi un débat juridique sur les problèmes d'enlèvement et d'extraditions. Ce thème, cette nebouleuse de thèmes plutôt, est dans *Les Huissiers* mais peut-être bien aussi au cœur de toute ma production.⁵⁶

Segue una tabella di corrispondenze tra *Les Huissiers* e l'*Edipo a Colono*. Lo scritto e

⁵² Cfr. Ivi, voci “Conversation”, “Montage et Collage”, “Oralité”, “Rythme”.

⁵³ M. Vinaver, *Les Huissiers*, in “Théâtre Populaire”, n. 29, 1958. [Il testo è stato riedito in M. Vinaver, *Le Livre des Huissiers*, Paris, Limage-Alin Avila, 1981; in *Théâtre complet 1*, da Babel-Actesu Sud, Arles, 1992, insieme a *Aujourd'hui ou Les Coréens* e *King*]. Sono Barthes, Voisin (redattore di “Théâtre Populaire”) e lo stesso Planchon a spingere Vinaver a scrivere una nuova opera che tratti più direttamente della guerra d'Algeria.

⁵⁴ M. Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, trad. it. di G. Galloni, Torino, Einaudi, 1965. [Ed. orig.: Paris, Gallimard, 1963]. Il testo è stato pubblicato anche in “Théâtre Populaire”, n. 39, 1960, e riedito in *Théâtre complet 1* e in M. Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, Arles, Actes Sud, 1993 (collection “Répliques”)

⁵⁵ M. Vinaver, *Les Huissiers: notes vingt-trois ans après* (1979-80), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 249.

⁵⁶ Ivi, p. 255.

la tabella, si ricorda, sono successivi alla stesura del testo di più di un ventennio, sono frutto, quindi, di una riflessione ponderata che raccoglie le esperienze di due decenni. Nel 1959 il processo di composizione era stato scandito da due movimenti, descritti da Vinaver stesso: durante i pomeriggi e le serate delle giornate di scrittura, l'autore «engrangeait» – immagazzinava una serie di dati tratti da giornali e riviste e li raccoglieva in un quaderno – e, la mattina seguente, «dégorgeait» – riversava quanto appreso nella sessione di lavoro del giorno prima. La materia strettamente attuale dell'opera e la metodologia descritta potrebbero suggerire una similitudine con un modello di composizione già incontrato nel caso dell' Aquarium, il *théâtre du document*, ma l'accostamento sarebbe fundamentalmente improprio. Nel caso di *Les Huissiers*, infatti, tutte le informazioni apprese dai documenti di partenza vengono completamente rielaborate e inserite nella struttura scelta ricavata dalla lettura de *l'Edipo a Colono*, ancora una tragedia greca a fare da ossatura della scrittura corale e ironica di Vinaver. L'opera si struttura su tre livelli, tre sotto-trame di un tessuto unitario: sullo sfondo, lo sviluppo della guerra in Algeria – la cui conoscenza è mediata dalle informazioni attinte dai documenti giornalistici –, con allusioni dirette alla situazione politica francese contemporanea – e, in particolare, al recentissimo scandalo Audin⁵⁷ –, le storie comuni e quotidiane del coro degli uscieri, il personale del governo di una Quarta Repubblica agonizzante; la guerra, alle soglie degli anni Sessanta, tra due fazioni di parrucchieri – i sostenitori dei capelli lunghi contro quelli dei capelli corti. La tecnica del collage emerge con tutta evidenza: in uno stesso spazio simbolico, si sovrappongono e intrecciano piani di natura diversa, a comporre un unico grande quadro straniante e profondamente ironico del presente. La metodologia compositiva di Vinaver, quindi, si rivela solo sotto certi aspetti simile alle prassi del *théâtre du document*, che Vinaver riprenderà negli anni Ottanta (in particolare con l'opera *Portrait d'une femme* del 1984): con l'obiettivo esplicito di parlare dell'attualità, l'autore riprende dai documenti consultati tanto alcuni contenuti, alcuni eventi ai quali i personaggi alludono ma che non drammatizzano, quanto, soprattutto, le forme della retorica politica che l'autore affianca alle conversazioni dei parrucchieri. Intervistato da Jean-Pierre Sarrazac, nel 1976, Vinaver riprenderà il metodo compositivo alla base di *Les Huissiers* e farà luce sul sistema di rimandi tra il microcosmo della pièce e il macrocosmo della Storia:

L'écriture des *Huissiers*, par exemple, s'est faite à partir d'une lecture très intensive – à raison de plusieurs heures par jour – des journaux, particulièrement des quotidiens. Sans qu'il y ait "collage", il s'agit dans cette pièce d'un découpage, d'un assemblage de mes lectures. C'est donc l'environnement historique dans lequel baigne le quotidien qui m'intéressait, davantage que l'événement historique lui-même.⁵⁸

Brecht, più volte citato in queste pagine e dallo stesso Vinaver come modello di riferimento, però, presentava nei suoi testi situazioni e personaggi, filtrandoli attraverso

⁵⁷ Maurice Audin, professore di Matematica presso l'Università di Algeri, membro del Partito Comunista algerino e attivista anti-colonialista, venne arrestato l'11 giugno del 1957 e, probabilmente, torturato e ucciso dall'armata francese, durante la Battaglia di Algeri.

⁵⁸ J.-P. Sarrazac, *Le sens et le plaisir d'écrire*, cit., p. 284.

un meccanismo di epicizzazione volto allo straniamento dello spettatore. Vinaver, al contrario, inserisce soggetti e situazioni attinti dal quotidiano e li cala in un modello drammatico che, all'altezza di *Les Huissiers*, ha ancora strutture tradizionali. La scrittura drammatica di Vinaver condensa, sulla pagina, una moltitudine di piani di realtà e acquisisce, così, una densità materica che si offre alla constatazione, non alla sintesi né al superamento, come nel caso di Brecht. Si legge nel suo *Une écriture du quotidien* (1980) – un vero e proprio glossario che raccoglie i caratteri della sua formula compositiva –, alla voce “Densité”: «L'acte d'écriture transforme l'indistinction quotidienne en matière, et cette matière se densifie plus ou moins, jusqu'à devenir, dans le meilleur des cas, un objet poétique d'une densité extrême. (...) Le texte étoile, peut-on dire»⁵⁹. L'atto stesso della scrittura stigmatizza i soggetti, li inserisce in strutture drammatiche – quella dell'*Edipo a Colono*, in questo caso – e ne illumina il carattere imm modificabile.

Vinaver tornerà a più riprese sul teatro epico di Brecht. Nell'articolo appena citato, ad esempio, alla voce “Distance”, si legge:

L'invention brechtienne de la distance, c'est comme l'invention de la roue, aussitôt là, elle impose sa nécessité. (...) Mais Brecht cadrerait sur un monde volontairement simplifié (...) dont il ne subsiste plus aujourd'hui qu'un parfum nostalgique. Aujourd'hui les voies de la domination nous apparaissent se traçant de tous les côtés, et face aux systèmes oppressifs qui s'enchevêtrent pour mieux nous tenir, il ne se dégage pas clairement de vérité qui vaille le combat. Au conflit succède la bouillie. Alors la distanciation (...) s'intériorise, elle est constante dans l'écriture même, et doit l'être dans le jeu des acteurs. Elle réside, au niveau moléculaire de ce théâtre, dans le refus de ce qui est attendu. Et l'ironie n'est peut-être pas autre chose que l'instrument permettant de déjouer l'attente du spectateur, de dévier l'objet de son attente vers quelque chose d'inattendu qui (...) le mettra dans un état d'émoi libérant.⁶⁰

Come Brecht, Vinaver mira a provocare nello spettatore un turbamento, ma non riflessivo, come nel caso del drammaturgo tedesco, piuttosto liberatorio, si potrebbe azzardare, quasi catartico. Allo stesso modo, lo straniamento – la cui invenzione è simile a quella della “ruota”: uno strumento che produce, per la sua stessa esistenza, un desiderio, una necessità – non è rivolto solo verso l'esterno, ovvero, non deve solo essere il portato dell'azione drammatica sullo spettatore, ma anche verso l'interno: anche l'atto della scrittura è un atto straniato. Nel contesto contemporaneo, fatto di piani molteplici e inestricabili, l'autore non può far altro che constatare il reale, tradurlo drammaturgicamente, cercando di rimanere il più fedele possibile alle sue strutture sovrapposte, canonizzandolo e relegando, così, lo spettatore in una posizione sempre liminale, al confine tra la constatazione oggettiva e la risata amara di chi riconosce e comprende il paradosso che lo circonda.

Les trous, les pannes dans le dialogue, les court-circuits, les surgissements incongrus de rythmes et de rimes, les sautes de niveau de signification d'une réplique à l'autre, les

⁵⁹ M. Vinaver, *Une écriture du quotidien* (1980), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 131.

⁶⁰ Ivi, p. 131.

dérappages et les synopes pour aller d'une situation à une autre, les catastrophes à peine perceptibles dans les relations entre personnages, les enchaînements manqués, les tamponnements de phrases qui ratent leur rencontre. Tout le tissu des décalages entre ce qu'on attend et ce qui se produit. (...) il déstabilise la banalité. Et place le spectateur en permanence dans une zone au bord du rire, la zone du va-et-vient privilégié entre le drôle et le grave, là où, entre ces deux poles, des mouvements de sens se produisent.⁶¹

L'ironia entra nel meccanismo drammaturgico dell'opera di Vinaver in due modi diversi. In entrata, si configura come ironico l'atteggiamento dell'autore che scrive l'opera riproducendo un reale molecularizzato, un corpo sociale frammentario, che mostra l'impossibilità di una ricomposizione e che inserisce, continuamente, slittamenti, rimandi, inciampi. Si genera, così, un processo di ironizzazione in uscita, nella percezione dello spettatore che, portato a ridere del banale del quotidiano, ne relativizza la portata. Quasi socraticamente, Vinaver nega la contingenza mostrandola e mettendone in evidenza i caratteri paradossali. Detto in altri termini: come Brecht con il suo utilizzo continuo dell'antifrasi – figura retorica per cui si veicola il significato opposto di una parola, una frase, un sintagma rispetto a quello assunto normalmente – destabilizza la percezione dello spettatore dotandolo degli strumenti per un'azione nel e sul reale, così Vinaver ingigantisce il meccanismo retorico, fa dell'ironia il sangue della pièce, come lui stesso afferma nel suo glossario sulla scrittura del quotidiano, non mostra sintesi dialettiche, non auspica un'azione sul reale, ma si limita a mostrarne gli ingranaggi. Della Storia, in sintesi, Vinaver non mostra il movimento, la causalità, ma gli effetti determinati da logiche casuali e, in quanto tali, immodificabili.

Come nel caso di alcuni dei primi spettacoli del Théâtre de l'Aquarium, ma un decennio prima e con strumenti diversi, Vinaver, con *Les Huissiers*, nutre la sua partitura testuale delle fonti giornalistiche consultate e da esse desume dei modelli di oralità che ripropone nella sua partitura preventiva. Sull'azione drammatica che si dipana nel corso dell'opera, di conseguenza, cala un velo di ironia che epicizza il racconto, rimanda alla realtà, rompe la continuità finzionale, sminuisce il portato del personaggio e rende evidenti i dati desunti direttamente dall'attualità. Scrive Jean-Pierre Sarrazac a proposito dei caratteri appena esposti di *Les Huissiers* e rimandando direttamente al *théâtre du quotidien*:

En lisant vos premières pièces, *Les Coréens*, *Les Huissiers*, *Iphigénie Hôtel*, on constate la volonté de créer une dramaturgie de l'histoire en train de se faire, de l'histoire au présent. Mais cette dramaturgie ne correspondait pas pour autant aux canons de la forme épique brechtienne qu'à l'époque on commençait de découvrir en France: l'histoire – Guerre de Corée, Guerre d'Algérie, ou prise de pouvoir par de Gaulle – n'y était pas représentée comme un processus; elle s'insinuait au contraire dans un lieu retiré par rapport aux événements qui suscitait l'actualité politique.⁶²

Il titolo, al plurale, della pièce rimanda immediatamente ad un gruppo di individualità indistinte, professionisti vicini al potere, non direttamente implicati nelle sue decisioni,

⁶¹ Ivi, p. 129.

⁶² J.-P. Sarrazac, *Le sens et le plaisir d'écrire*, cit., p. 284.

eppure ad esse connessi come collettivo vicino e consenziente. Si legge ancora nel *Lexique du drame moderne et contemporain*:

Dès lors, convoquer la forme chorale aujourd'hui, c'est situer historiquement l'œuvre: dans le théâtre occidental, entre les années 1950 et 1980, les œuvres avec chœurs situent toujours les pièces dans une tradition dramatique, fut-ce pour en établir le bilan critique: le brechtisme (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frish, le Michel Vinaver des *Huissiers*); (...) les "écritures au présent" (...) ont pour point commun un contenu souvent explicite (chez Tremblay ou Gatti) ou implicite (chez Vinaver par exemple) de critique sociale ou politique.⁶³

In scena, quindi, ritroviamo, ancora una volta, una coralità portatrice di una parola assunta dall'oralità quotidiana e dalla retorica politica. Vinaver afferma il suo brechtismo al quale allude Sarrazac, oltrepassando Brecht o, perlomeno, il Brecht allora noto in Francia: realizzando, cioè, un teatro politico e impregnato del presente, esplicitamente ironico e, quindi, implicitamente straniante che, però, ancora una volta, non mostra processi ma contingenze, non il movimento causale della Storia ma un presente frutto di contingenti casualità.

Prima di *Iphigénie Hôtel*, nel 1958, Vinaver, su richiesta di Jean Vilar, aveva tradotto un'opera del drammaturgo elisabettiano Thomas Dekker, *The Shoemaker's Holiday (La fête du cordonnier)*⁶⁴, che verrà messa in scena lo stesso anno da Georges Wilson. L'autore descrive il suo adattamento:

Je ne suis parti d'aucun projet préconçu. J'ai commencé par traduire, aussi littéralement que possible, l'œuvre de Dekker. A partir de cette traduction, je me suis mis, très progressivement, en état de liberté (...). Plus qu'une transposition, une substitution s'est opérée. Il ne me semble pas faux de dire que j'ai pris la place de Dekker. En fin de compte, en admettant que je n'aie pas échoué dans cette opération, Dekker est là tout entier, et je suis, moi, là aussi, tout entier.⁶⁵

Nell'avvicinarsi al testo del drammaturgo elisabettiano, Vinaver appronta prima una traduzione semi-interlineare, assolutamente fedele alla fonte originale, per poi muoversi liberamente all'interno della materia prodotta, lasciando invariati struttura e caratteri ma modificando il testo, ripulendolo delle sue allusioni ad un presente inattuale e rendendone la materia più vicina al gusto dello spettatore contemporaneo. Nel commentare il suo processo di adattamento, Vinaver si richiama a uno dei suoi "buffoni del secolo" di riferimento, Borges e il suo *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Vinaver riporta un passo tratto da una sua lettera di Borges a Ménard: «(...) deux lois diamétralement opposées. La première me permet d'essayer des variantes de type formel ou psychologique; la seconde m'oblige à les sacrifier au texte "original" et

⁶³ J.-P. Sarrazac, C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco, D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 41.

⁶⁴ M. Vinaver, *La fête du cordonnier*, Collection du répertoire del Théâtre National Populaire, Paris, 1959. Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 1*.

⁶⁵ M. Vinaver, *De l'adaptation* (1959), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 82. Il testo è apparso per la prima volta sulla rivista "Bref" (giornale del TNP), mars 1959.

à raisonner cet anéantissement avec des arguments irréfutables»⁶⁶. Commenta Vinaver:

Le paradoxe de l'adaptation n'est qu'un aspect du paradoxe plus général de notre consommation des œuvres du passé. Jean-Sébastien Bach (...) ne concevait pas que sa musique put demeurer vivante après lui. En effet, cette musique répondait à une demande de son époque, y remplissait une fonction; la société changeant, demande et fonction se modifient.⁶⁷

Trattando il tema dell'adattamento, che implica naturalmente un confronto tra le opere e i loro contesti, Vinaver ci fornisce una straordinaria testimonianza sul suo movente creativo: tanto approcciandosi ad un'opera del passato, quanto, possiamo intuire, producendo un'opera per il presente, un testo deve accordarsi alla “demande”, alla richiesta, alle esigenze della sua epoca. In altre parole, il teatro deve reagire alla Storia e al contesto in cui viene creato con mezzi diversificati. Su un altro versante, tanto più un'opera è lontana, tanto più l'autore che viene incaricato del suo adattamento deve mettere in atto una serie di artifici che permettano di stabilire una linea di continuità tra l'opera stessa e le forme e i temi del presente, senza però mai dimenticare il grado di incidenza del testo originale sul suo contesto, anzi, cercando di ricrearne gli effetti sull'attualità. Adattare è, in sintesi, come produrre un testo *ex novo* ma comporta l'esigenza di considerare due tempi: il passato in cui il testo è stato scritto e il presente di destinazione della nuova rappresentazione. Ménard adatta Cérvantes nel XX secolo, constatando la presenza di una distanza e, soprattutto, un dato centrale: l'opera del XVII secolo ha agito da spartiacque per il patrimonio letterario nazionale e mondiale, ha contribuito a modificare un gusto che, subendo modifiche ulteriori, è arrivato fino al presente. Nello studio contestuale che guida l'adattatore, quindi, quest'ultimo deve considerare come l'opera abbia influito in maniera irreversibile anche sulla storia e l'estetica della letteratura. Nel testo riadattato sarà visibile la partitura drammaturgica d'origine, ma essa risulterà dilatata, arricchita di richiami all'attualità mediati anche dalle caratterizzazioni dei suoi personaggi e delle sue situazioni.

Georges Wilson mette in scena *La fête du cordonnier* nel 1958. Lo spettacolo genererà un'aspra *querelle* sulla traduzione di Vinaver. Dalla lettura di fonti e documenti emerge un dato: la messa in scena non fu entusiasmante, il regista fece del testo un'operetta curiosa e piacevole. «Il tire la pièce vers le bas», sintetizza Anne Ubersfeld, «– et prenant au mot le titre qui pourrait faire croire que l'œuvre est un pur divertissement, une “operette” comme le dit expressément un partie de presse»⁶⁸. Roland Barthes va più a fondo:

Il nulla della messa in scena, la povertà delle scenografie, della musica, l'apatia da cui gli attori non si risvegliano se non per qualche eccesso anarchico di allegria: tutto questo vuoto è divenuto, com'è logico, la sola qualità dello spettacolo, poiché la critica era fermamente decisa a vedere una pièce irresponsabile; animata dall'unanime intenzione di

⁶⁶ Ivi, p. 83. Vinaver cita il testo di Borges dall'edizione del 1951 di *Fictions*, edita da Gallimard.

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 29.

svuotare l'opera, ha potuto solo incensare gli artefici dell'epurazione.⁶⁹

La regia di Wilson viene dunque accusata dal critico di essere frutto di un'epurazione di tutte quelle aperture di senso e potenzialità del testo adattato da Vinaver che, in un'intervista di Dominique Chautemps dal titolo *Un comique de découverte* (1978), sottolineerà, a proposito delle sorti del suo adattamento: «Vilar, qui me donnait l'impression d'être emmuré, sans curiosité pour ce qui j'avais essayé de faire, au dernier moment avait décidé de refiler le bébé à un autre. Cet autre, qui n'en voulais pas, y est allé à reculons. Ce fut la mise en scène de Wilson, une partie perdue d'avance, un naufrage, la grande tristesse»⁷⁰. Mentre, da un lato, Barthes accusa la critica contemporanea di inettitudine, dall'altro lato, esalta l'opera del drammaturgo e la inquadra nel sistema del pensiero teatrale contemporaneo, anche in questo caso, come fu per *Les Coréens*, come una straordinaria novità. In particolare, il critico ammira gli scritti di commento di Vinaver in cui l'autore descrive il processo di traduzione e, ancora una volta, guida nell'analisi del prodotto del suo lavoro e, soprattutto, fornisce una serie di chiavi di lettura utili al regista.

Risulterà ormai evidente, a questo punto, come si possa rintracciare, nelle prassi di scrittura Vinaver un atteggiamento ricorrente: non solo il drammaturgo compone le sue opere e i suoi adattamenti, ma li commenta, fornendo al lettore, al regista, all'attore, allo spettatore degli strumenti di indagine e comprensione. Gli *Écrits sur le théâtre* costituiscono, quindi, una miniera preziosa di informazioni in cui emerge, con tutta evidenza, la modalità produttiva e poetica del drammaturgo: nessun testo viene creato senza essere affiancato da un corollario di narrazioni, passi di commento, tabelle sintetiche e scritti di poetica. In questo modo, tutto il corpus di Vinaver – scritti teorici compresi – può essere considerato come un grande organismo complesso articolato in rimandi continui, dall'opera drammatica allo scritto teorico sul teatro, con qualche sconfinamento nell'ambito performativo.

Anche nel caso di quest'ultimo adattamento, Vinaver si auto-commenta e crea formule funzionali ad una generalizzazione teorica in una serie di articoli: *La fête du cordonnier: notes pour la mise en scène* (in “Bref”, periodico del TNP, nel marzo del 1959), *La fête du cordonnier: enquête sur la pièce* (in “Arts”, 16 marzo 1959), *De l'adaptation* (ancora in “Bref”) e *Théâtre et sécurité* (in “Les Lettres Françaises”, 19 marzo 1959). Gli ultimi due scritti sono un chiaro esempio di quanto si diceva: l'autore muove dalla sua produzione drammaturgica per proporre un modello che ricerchi nell'esperienza della scrittura alcuni principi generalizzabili in un metodo compositivo. I primi due, invece, sono strettamente connessi alla scrittura del suo adattamento e alla sua successiva messa in scena “guidata”. È evidente che anche la prima tipologia di testualità comporterà l'enunciazione di tematiche e modalità generalizzabili – che si richiamano a prassi e che propongono modelli – ma nella seconda tipologia si riscontra un diverso grado di esplicitazione degli obiettivi teorici. In *La fête du cordonnier: notes pour la mise en scène* Vinaver chiarisce che quanto seguirà è stato scritto

⁶⁹ R. Barthes, *Sul Teatro*, cit., p. 224.

⁷⁰ D. Chautemps, *Un comique de découverte*, entretien avec Michel Vinaver, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol 1, cit., p. 287. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in “ATAC Informations”, n. 91, février 1978.

parallelamente all'adattamento, è, quindi, una sorta di “journal de travail”, e sottolinea: «Il va sans dire que le metteur en scène “adapte” a son tour, lui aussi à partir de son expérience et de sa nécessité personnelle; et que le decorateur, le musicien, chacun des comédiens, eux aussi, à leur tour “adaptent”». L'autore conclude sottolineando quanto possano essere riduttive le note che seguiranno e quanto la pièce «ne se laisse pas inscrire dans la cadre que je propose; elle en échappe continuellement. C'est la marque de sa vitalité»⁷¹. In questa sorta di *excusatio non petita*, il drammaturgo ammette, tra le righe, un dato fondamentale: il processo che lui sta mettendo in moto, traducendo e adattando un testo del XVII secolo, è lo stesso che caratterizza il lavoro abituale del regista, degli attori e della altre professionalità che concorrono alla creazione di uno spettacolo. L'opinione di Vinaver è probabilmente riduttiva, se messa in rapporto con le prassi della regia francese della fine degli anni Cinquanta, ma denuncia, da un lato, una profonda consapevolezza degli strumenti del teatrale e, dall'altro lato, una concezione della testualità come autonoma e svincolata dagli altri elementi che contribuiscono al processo spettacolare. Nelle pagine conclusive del suo scritto, infine, Vinaver, scena per scena, descrive le situazioni, gli atteggiamenti dei personaggi, gli intrecci tra i molteplici livelli tematici, commenta l'opera di partenza, fa luce sulle oscillazioni tra quest'ultima e il suo adattamento.

In *La fête du cordonnier: enquête sur la pièce* il drammaturgo sintetizza l'evoluzione dell'azione drammatica, la trama e le sotto-trame, contestualizza l'opera nella Londra del 1600 e, infine, allarga la prospettiva dell'inchiesta stessa, domandandosi:

Existe-il une optique différente de celle à partir de laquelle une pièce de théâtre puisse être considérée? Une optique différente de celle à partir de laquelle toute la présente enquête a été effectuée? Une optique à l'intérieur de laquelle les notions, telles qu'elles sont ici utilisées, d'action, de situation dramatique, de psychologie des personnages et de langage théâtral n'auraient aucun sens ou demanderaient à être entièrement révisées? (...) Si la réponse, de relais en relais, se montrait affirmative, les représentations de “La Fête du Cordonnier” pourraient contribuer d'une façon marquante à la démolition des idées reçues et au renouvellement de la fonction théâtrale.⁷²

Dall'analisi del testo e della prassi dell'adattamento, Vinaver passa a definire i termini di un'auspicata rivoluzione della funzione della drammaturgia e ipotizza un mutamento della concezione delle categorie drammatiche di azione, situazione, personaggio. Il 1968, anno-tournant che segue il parziale fallimento delle rappresentazioni di *Iphigénie Hôtel* e di *La fête du cordonnier*, interverrà a ritardare il progetto vinaveriano. In seguito alla rivolta, infatti, il teatro contemporaneo tenterà, come descritto nel secondo capitolo di questo studio, di realizzare un simile rinnovamento della funzione dello spettacolo, seppur su basi completamente diverse da quelle di Vinaver. Ma si può ugualmente ipotizzare che il nostro drammaturgo abbia avuto bisogno di un certo lasso temporale per acquisire il portato delle spinte innovative della rivolta, elaborarlo, risolverlo, superarlo e riuscire, quindi, a riprendere le fila del suo progetto risalente alla

⁷¹ M. Vinaver, *La fête du cordonnier: notes pour la mise en scène* (1959), in *ivi*, p. 155. Il testo è apparso per la prima volta sulla rivista “Bref” (giornale del TNP), mars 1959.

⁷² *Ivi*, p. 177.

fine degli anni Cinquanta. Durante i decenni successivi, infatti, attraverso le sue opere – drammatiche e teoriche – Vinaver non farà altro, da un certo punto di vista, che realizzare la rivoluzione sognata in questo passaggio. Come Brecht concretizzava nei suoi testi teatrali le sue istanze teoriche, così il nostro procederà, quasi sempre, all'inverso, cioè desumendo dalle sue opere istanze teoriche generalizzabili in modello. In *Théâtre et sécurité* Vinaver presenta una serie di considerazioni sul suo lavoro a partire da e su l'opera di Dekker e sintetizza le sue tesi in un assunto che ha tanto delle ricadute teoriche, quanto delle ricadute pragmatiche.

Un pièce de théâtre se termine, en général, par un dénouement – c'est à dire par la résolution de ce qui paraissait, au départ, obscur, incertain, embrouillé ou sans issue. (...) Le dénouement qui met fin à la pièce met fin au temps. L'ordre qui en résulte est celui d'un état de choses soudain transporté hors des incertitudes du devenir. Nous nous disons: "C'est arrivé... C'est ainsi..." (...) Le théâtre, plus généralement qu'il ne paraît, est un instrument de sécurité. Il est cela dans la mesure où il résout les difficultés et les contradictions de la situation proposée, en la propulsant hors de l'histoire, dans cette zone imaginaire où nous pouvons respirer avec plénitude et nous libérer de toute appréhension, parce que, là, "c'est déjà arrivé".⁷³

È il 1959, Vinaver ha trentadue anni, ha scritto due romanzi, due opere teatrali completamente originali e ha adattato per la scena i cori dell'*Antigone* e una pièce elisabettiana, conosce le opere di Brecht, collabora con la rivista "Théâtre Populaire", ha avuto una fitta e formativa corrispondenza con Camus, è legato da una profonda amicizia con Barthes, ha assistito alle messe in scena di Monnet e di Planchon, tra gli altri, e ha collaborato con loro – e, parallelamente a tutto questo, continua a lavorare negli stabilimenti della Gillette. A soli quattro anni dal suo esordio come autore drammatico, Vinaver è già in grado di pronunciarsi con una chiara dovizia di particolari che denotano una definita competenza drammaturgica e teatrale su quelli che devono essere gli obiettivi della scrittura per il teatro e del teatro in generale e sulle relazioni che intercorrono tra il teatro stesso e la storia, l'interno e l'esterno della scena. La seconda è, infatti, un mondo chiuso e, nella sua sostanza, essa si rivela rassicurante perché stigmatizza una situazione, un dettaglio che, una volta concretizzati sulla pagina, risultano imm modificabili, e che, simultaneamente, rimandano ad una "zona franca della Storia". L'opera è, dunque, un readymade, porta in scena il "già avvenuto" e lo conclude, proponendone un esito possibile ma definitivo.

Cette vertu apaisante du théâtre à dénouement peut trouver son emploi dans deux directions opposées. Elle peut servir à fortifier les hommes dans leur acquiescement à l'ordre existant (...). Elle peut aussi contribuer à fortifier les hommes dans leur acquiescement à un ordre à venir, à un ordre que remplacera l'ordre présent; elle engendre alors chez les spectateurs la force et le désir de passer à l'action pour amener ce changement.⁷⁴

⁷³ M. Vinaver, *Théâtre et sécurité* (1959), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 85. Il testo è apparso per la prima volta sulla rivista "Les Lettres Françaises" del 19 marzo 1959.

⁷⁴ Ivi, p. 86.

«(...) il mondo d'oggi», diceva Brecht, «può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato»⁷⁵. Come si diceva all'inizio, l'obiettivo di Vinaver – modificare il presente attraverso il teatro – è perfettamente sovrapponibile a quello brechtiano, ma il drammaturgo francese, oltre a utilizzare strumenti diversi, come sottolineato da Barthes nella sua polemica con Gisselbrecht, ammette anche l'esistenza di un teatro che non favorisca alcuna modifica del presente e che, al contrario, porti ad un compiacimento relativamente neutro dello spettatore che si limita a constatare ciò che è e che viene presentato in scena come definitivo.

La critica contemporanea, tanto biasimata da Barthes, bersagliò la traduzione de *La fête du cordonnier* di Vinaver, imputando all'autore uno stravolgimento quasi completo del senso dell'opera. I linguisti inglesi lo accusarono di non aver saputo rendere alcune espressioni chiave del testo e di averne alterato la sostanza filologica. Barthes, su “Théâtre Populaire” interviene nuovamente in difesa dell'autore, giustifica le sue scelte e, soprattutto, esalta proprio quell'attitudine di Vinaver all'auto-commento, all'esplicitazione poetica.

Poiché Michel Vinaver ha avuto la sfacciataggine di riflettere sulla pièce di cui Jean Vilar gli aveva chiesto di scrivere l'adattamento, e inoltre ha avuto l'ingenuità di comunicare al pubblico le sue riflessioni, la nostra grande critica lo ha incriminato senza nessun riguardo. Un uomo che pensa è sempre sospetto: un autore che pensa è davvero indecente, attenta all'innata irresponsabilità del poeta: *Lasciate ogni pensiero, o voi ch'entrate in un Teatro*. (...) Il secondo errore di Vinaver è aver adeguato il suo vocabolario alla spiegazione che ha fornito (Vinaver 1959) nel programma e nell'articolo su “Bref” (il problema, infatti, non è la pièce in sé, non lo sarà mai). Poiché Vinaver ha scelto di scrivere un riassunto-analisi, modello da cui molti dei nostri critici dovrebbero prendere esempio, si è espresso attraverso i concetti, in virtù di una legge linguistica molto corretta, secondo la quale il linguaggio è uno strumento che si adatta al suo scopo.⁷⁶

Conclude, infine, Barthes, dopo aver ferocemente ammonito i critici e il regista e dopo aver esaltato la capacità di Vinaver di rendere attuale un'opera del 1600 ed essere stato in grado di trovare lo strumento linguistico più adeguato per un teatro dell'avvenire:

Tutto questo dimostra (...) quanto siamo allergici ad ogni rinnovamento, non dico del teatro stesso, ma del linguaggio sul teatro: non appena si accenna a una responsabilità dell'opera, anche solo a margine dello spettacolo, in un commento o in un programma di sala, assistiamo ad una mobilitazione collettiva, un ostruzionismo generalizzato: *Non si tocca*. (...) Vinaver, armato del solo potere dell'analisi, ha sollevato quella grande paura di un teatro adulto che oggi caratterizza più che mai, la nostra arte drammatica, tranne poche eccezioni.⁷⁷

Si è già parlato, nei capitoli precedenti, di quanto il teatro francese fosse

⁷⁵ B. Brecht, *È possibile esprimere il mondo d'oggi per mezzo del teatro?*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 20.

⁷⁶ R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 221.

⁷⁷ Ivi, p. 224.

sostanzialmente reticente rispetto alla trattazione di tematiche desunte dall'attualità. Nessun autore parlò della guerra in Algeria – tranne il criticatissimo, ma fondamentale, Genet⁷⁸ –, come nessun autore o compagnia trattava dei problemi dell'industria o del Movimento operaio negli anni Settanta – fatta eccezione per i membri dell' Aquarium. Con *Iphigénie Hôtel*, nel 1959, invece, Vinaver, con tutta naturalezza – probabilmente perché estraneo alle scene nazionali e dotato di quella libertà garantitagli dal suo lavoro alla Gillette di cui parlava la Ubersfeld – porta in scena le reazioni dei cittadini francesi alla recentissima salita al potere di de Gaulle (avvenuta nel 1958) – come ne *Les Coreéens* aveva parlato della decolonizzazione, o in *Les Huissiers* della guerra algerina –, strutturando, ancora una volta, la sua drammaturgia sul modello del ciclo degli Atridi.

All'*Iphigénie Hôtel*, nell'estate del 1958, racconta l'autore, i clienti e il personale dell'albergo vivono, parallelamente, due avvenimenti critici: la morte del direttore – M. Oreste – e la crisi della Quarta Repubblica. Ne risulta un affresco sfocato della contemporaneità che preannuncia le tematiche e gli stili dominanti del *théâtre du quotidien* vinaveriano. Tematiche e stili che vengono sintetizzati dallo stesso autore nella sua presentazione dell'opera, pubblicata negli *Écrits sur le théâtre* e, nell'edizione italiana, Einaudi, della pièce.

Vinaver apre la sua introduzione con una citazione di Georges Braque in cui sono già presenti tutti gli aspetti notevoli della sua poetica e alcune delle più forti istanze della sua estetica:

Vi sono alcuni che dicono: “Cosa rappresenta il vostro quadro? ... Cosa? ... C'è una mela, d'accordo, c'è... Non so... Ah! Un piatto; a fianco...”. Costoro han l'aria di ignorare totalmente che si dipinge anche ciò che si trova FRA la mela e il piatto. E, mio dio, rendere la pittura lo spazio tra diversi oggetti mi sembra difficile come il dipingere gli oggetti stessi. Questo “spazio intermedio” mi pare un elemento importantissimo, proprio come ciò che viene definito “oggetto”. Il soggetto di un quadro è appunto costituito dal rapporto degli oggetti tra loro e dell'oggetto con lo spazio intermedio.⁷⁹

Il padre del movimento artistico del cubismo analitico – che concepisce lo spazio pittorico dell'opera d'arte come la sede di rappresentazione della giustapposizione di molteplici piani del reale – parla di due diversi livelli di relazione figurativa: quella tra gli oggetti e quella tra l'oggetto e lo spazio circostante e intermedio. In *Iphigénie Hôtel* ritroviamo esattamente la stessa giustapposizione di piani nella relazione che si instaura tra i personaggi, tra i personaggi e il loro micro-contesto, l'albergo, e tra essi e il loro macro-contesto, la Storia di Francia. Ad acquisire valore, nell'epigrafe scelta da Vinaver, come nella sua stessa poetica, però, non sono né gli oggetti né la relazione tra essi e lo spazio, ma gli interstizi, la distanza che separa la mela dal piatto, il dettaglio apparentemente insulso che rimanda ad una dimensione generale. Chiarisce Vinaver:

⁷⁸ Con *Les paravents*, nel 1961, Jean Genet e il regista Roger Blin provocarono uno scandalo al Théâtre dell'Odéon diretto da Jean Louis Barrault. Si veda, a tale proposito, il fondamentale volume di Jean-Paul Sartre sull'opera del drammaturgo, *Saint Genet, comédien et martyr*, in J. Genet, *Œuvres Complètes de Jean Genet* I, Paris, Éditions Gallimard, 1952.

⁷⁹ M. Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, cit., p. 7.

Si tratta di partire da rumori e parole, da movimenti e passi, da oggetti, da spazi; ed ecco secernersi la materia della vita quotidiana. Non della vita quotidiana in sé, ma di quella vita quotidiana determinata dal luogo, dal momento storico, dalla posizione sociale dei personaggi che si trovano in un certo posto in relazione gli uni con gli altri. Tale materia così intesa è amorfa e insignificante.⁸⁰

Due piani, dunque: il piano del dettaglio – la vita dei personaggi che soggiornano nell'albergo, la banalità dei loro atti quotidiani, delle relazioni che si instaurano, dei conflitti che si vengono naturalmente a creare – e il piano della dimensione generale – la relazione tra i personaggi stessi e il contesto, il grande avvenimento, la crisi della Quarta Repubblica. Ad essi si sovrappone un terzo piano drammaturgicamente fondamentale: la tragedia di ispirazione che costituisce il sotto-testo e la struttura dell'intera opera.

Lo stesso autore, ancora nella sua Introduzione, esplicita alcune fonti: *Amore* di Henry Green (che era stato tradotto in francese da Vinaver e pubblicato da Gallimard del 1954), *L'apprendista* di Raymond Guérin, *Sweeney Agonistes* di T. S. Eliot, *Viaggio in Italia* di Rossellini. «Il teatro di Čechov», conclude Vinaver, «mi sembra, a tutt'oggi, l'unico che abbia saputo mettere a fuoco lo “spazio intermedio” di cui parla Braque»⁸¹. Ritroviamo, tra le fonti esplicite di Vinaver, sia testi teatrali – *Les Atrides* e, in generale, il teatro di Čechov – che fonti non teatrali – perlopiù attinte dalla letteratura francese e anglo-americana. Apriamo ora una brevissima parentesi sulle fonti teatrali e, in particolare, sull'influenza del teatro di Čechov.

La drammaturgia di Vinaver a quella di Čechov sono accomunate da una certa idea di ciclicità viziosa. I personaggi di *Iphigénie Hôtel* non sono solo collocati nello spazio intermedio tra le cose, essi sono *imprigionati* in esso. Sono prigionieri del metaforico albergo e delle loro piccole esistenze, oltre che di rapporti di potere che si rinnovano indipendentemente delle loro volontà. Con una felice espressione, Anne Ubersfeld parla di «pièce de la contingence»⁸² per definire questo movimento immutabile e ciclico di ricerca di emancipazione e di constatazione dell'impossibilità della stessa. Similmente, i personaggi di Čechov sono prigionieri di un interstizio, ma non contestuale e sociale, come nel caso di Vinaver, piuttosto temporale. Dice Szondi a proposito de *Le tre sorelle*: «Il loro presente è oppresso dal passato e dall'avvenire; è un intervallo, un periodo d'esilio, dove la sola meta è il ritorno alla patria perduta»⁸³. Braque parlava di spazi figurativi “FRA”, Szondi descrive i personaggi di Čechov come prigionieri di un intervallo, Vinaver parla ora di personaggi imprigionati in un determinato luogo e, soprattutto, in determinate relazioni (inter-umane e sociali) e descrive la sua pièce come «(...) une pièce qui n'est sur rien ou, plutôt, qui est fondée sur l'entre-plusieurs choses, sur les jonctions possibles entre un événement historique et... la condition du touriste dans le monde d'aujourd'hui, les rivalités parmi le personnel

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Ivi, p. 8.

⁸² A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., cit., p. 32.

⁸³ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, trad. it. Di G. L., Torino, Einaudi, 2002, p. 25. [Ed. Origin: *Theorie des modernen Drama*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956]

d'un hôtel, etc.»⁸⁴. Ancora una volta, dal microcosmo quotidiano, Vinaver rimanda al macrocosmo e si domanda come si possa parlare dell'oggi attraverso il teatro, come lo strumento possa rispondere alle esigenze della contemporaneità e cosa possa tradurre della stessa. Tutte le pièce del drammaturgo francese sembrano ambientarsi in intercapedini che mettono in comunicazione vuoti e che, inevitabilmente, minano le esistenze dei loro temporanei abitanti, riducendole, come sottolinea lo stesso autore, a materie amorfe e insignificanti, oggetti sacrificabili di un sistema contingente.

Diversamente da quanto avviene con *Les Huissiers*, Planchon, al quale Vinaver sottopone l'opera, tenterà a più riprese di convincere l'autore a rimaneggiare *Iphigénie Hôtel*. «Vinaver résiste, défend son texte, Planchon tergiverse, laisse Vinaver sans réponse; de fait, et fondamentalement, il met en doute la possibilité de monter une pièce traitant des événements contemporains»⁸⁵. Michelle Henry ci informa di due dati-chiave: Vinaver mostra una chiara resistenza di fronte alla richiesta di apportare delle modifiche al suo testo; il drammaturgo, inoltre, ricorre a una serie di temi assunti direttamente dalla contemporaneità che il regista reputa inadatti al pubblico contemporaneo. Planchon non metterà in scena l'opera di Vinaver che, invece, al 1977, verrà rappresentata da Antoine Vitez presso il Centre Pompidou. Anche da questo rifiuto avrà origine il temporaneo allontanamento di Vinaver dal teatro che sarà oggetto del seguente paragrafo di questa sezione.

2.2 1959-1969: il decennio silenzioso

Dopo il fallimento di *La fête du cordonnier*, causato anche dalla mancanza di spinta creativa da parte del regista, e dopo la mancata rappresentazione di *Iphigénie Hôtel*, il drammaturgo si allontana, per circa un decennio, dal mondo del teatro, per tornare alla scrittura solo nel biennio 1967-1969 con quella che può essere considerata la sua opera principale, *Par-dessus bord*. Contribuiscono al suo allontanamento tre ordini di cause: personali, professionali e artistiche. Le ultime due avranno, in egual misura, delle ricadute dirette sulla sua produzione drammaturgica successiva.

Nel 1957, ad Annency, Vinaver aveva conosciuto la sua futura sposa e, tra il 1959 e il 1963, la coppia aveva messo al mondo quattro figli. Durante il decennio in questione, però, l'autore si concentra soprattutto sulla sua carriera aziendale. Sintetizziamo, di seguito, le tappe salienti del suo percorso alla Gillette perché alcune di esse rappresenteranno le fonti di un *apprentissage* che permetterà al drammaturgo di acquisire alcune competenze professionali che riverserà nel suo testo del 1969.

- Tra il 1958 e il 1964 Vinaver viene inviato in Inghilterra, in Svizzera, in Belgio e in Italia, dove gli viene affidata la direzione di alcune filiali dell'azienda. Durante il periodo svizzero, seguirà un corso di Management e Marketing Inside Out, una neonata branca della disciplina volta a orientare le vendite di un'azienda non più in base al prodotto che si vuole commercializzare, ma in base alle vendite che si vogliono ottenere. Grazie alle conoscenze delle leggi che regolano il mercato, maturate in questa fase, il drammaturgo, divenuto direttore della filiale italiana (con scopi esclusivamente commerciali), riuscirà

⁸⁴ J.-P. Sarrazac, *Le sens et le plaisir d'écrire*, cit., p. 285. Il corsivo è della scrivente.

⁸⁵ M. Henry, *Vinaver et Théâtre Populaire*, cit., p. 20.

a rilanciare le strategie di vendita dell'azienda.

- Tra il 1966 e il 1970, Vinaver verrà richiamato in Francia e dirigerà la filiale della Gillette di Annency. Qui, l'autore sarà in prima linea nella negoziazione che porterà alla fusione della ditta ST Dupont con la Gillette e diventerà direttore della prima.

Le strategie del marketing apprese durante il periodo svizzero, da un lato, e le dinamiche di fusione tra due aziende, dall'altro, saranno due dei contenuti principali della pièce successiva.

Per quanto riguarda, invece, le cause artistiche dell'allontanamento dalla scrittura drammatica, è lo stesso Vinaver a fornirci una testimonianza chiarificatrice. Intervistato da Émile Copfermann sulle ragioni del lungo silenzio, Vinaver replica:

Moi, je n'ai pas décidé de cesser d'écrire. Au contraire, j'étais toujours plus qu'intéressé par la poursuite de l'écriture pour le théâtre, mais j'ai connu un blocage (...) De plus les questions: quel théâtre? Pour qui? Pour quoi? se posaient au point d'être paralysantes chaque fois que je décidais de commencer quelque chose.⁸⁶

Ritroviamo, quindi, nelle parole del drammaturgo, la percezione di un'*impasse*, un diffuso senso di inadeguatezza. Tale “bloccage” fu certamente determinato dal fallimento de *La fête du cordonnier* e di *Iphigénie Hôtel*, ma, come chiarisce poco più avanti lo stesso Vinaver, anche dalla divaricazione tra la sua concezione del teatro e i modelli dello spettacolo contemporaneo. È interessante, a questo punto, riportare anche la domanda dello studioso che, nel 1973, chiede, nuovamente, al drammaturgo un bilancio sugli anni del silenzio, ma focalizzando l'attenzione sulla testualità. Chiede Copfermann: «Vous pensez que, dans la période actuelle, on peut encore écrire une “pièce” de théâtre en chambre?». L'intervistatore allude ad una drammaturgia pura, scritta «en chambre», a tavolino, in un momento storico in cui domina la drammaturgia a base collettiva. Chiarisce meglio Copfermann citando proprio uno dei due ensemble oggetto del capitolo precedente di questo studio

Je ne sais pas du tout si la réponse Théâtre du Soleil sur le texte est la bonne et d'ailleurs il n'y a pas, me semble-t-il, UNE réponse. (...) on n'écrit plus un livre mais une succession de textes, dans lesquels on insère des documents; ces documents doivent être lus commentés, sur l'ensemble. Une orientation actuelle est l'écriture brisée, il n'y a plus de: je. Le je est un assembleur de textes produits en différents lieux.⁸⁷

Osservando il presente teatrale, Copfermann non si sbilancia in una critica definitiva nei confronti delle modalità di produzione spettacolare contemporanee, anzi, allude alla creazione collettiva con grande lucidità e competenza, ma, allo stesso tempo, lamenta l'assenza di una autorialità individuale, solitaria, proprio quell'autorialità contro cui si scagliavano i membri dei nostri ensemble. Replica Vinaver: «Le fait d'avoir cessé

⁸⁶ É. Copfermann, *L'écriture achevée et l'indifférencié du langage*, entretien avec Michel Vinaver, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 275. Il testo è apparso per la prima volta in “Travail Théâtral”, n. 12, juillet-septembre 1973.

⁸⁷ Ivi, pp. 278-279.

d'écrire, pendant ces années-là, est certainement lié avec ce constat de l'impossibilité de continuer de faire ce qu'on avait fait jusqu-là»⁸⁸. Vinaver enuncia esplicitamente una delle ragioni del suo decennale silenzio: il cambiamento dello statuto dell'autore e della drammaturgia scritta. Prosegue Copfermann: «L'apport de l'écrivain de théâtre n'est plus du tout le même; il est, d'une certaine façon plus réduit». La riduzione del valore dell'apporto autoriale del drammaturgo nei processi di produzione spettacolare caratterizza quella degerarchizzazione delle componenti costitutive dello spettacolo teatrale di cui si alimentano i processi di scrittura scenica degli anni Sessanta e Settanta. Vinaver definisce il ventennio stesso nei seguenti termini: «traversé le désert, entre la fin du brechtisme en France, en passant par le Living Theatre, Grotowski, etc.»⁸⁹. In un'altra intervista, di Dominique Chautemps, l'autore ribadisce il suo senso di inadeguatezza nei confronti del sistema e usa la medesima espressione: «(...) plutôt une mise en question de ma capacité de continuer (...) une difficulté éprouvée par rapport au théâtre lui-même. Nous étions dans la période de rejet du brechtisme, à l'époque du Living, où tout théâtre basé sur un texte était mis en question. C'était un peu la traversée du désert en tant qu'auteur»⁹⁰.

Come il Soleil e l'Aquarium, ma muovendo da esigenze creative evidentemente differenti, Vinaver sottolinea come l'influenza del Living o quella di Grotowski abbiano generato, in Francia, da un lato, la fine di un certo tipo di brechtismo (quello accreditato anche dall'azione critica della rivista "Théâtre Populaire"), o, perlomeno, una radicale rilettura dell'opera drammatica e teorica di Brecht, e, da un altro lato, abbiano contribuito a rendere inospitale per l'autore il mondo del teatro contemporaneo. La pratica che, ancora una volta, viene messa alla berlina, è quella della scrittura solitaria, l'unica tipologia di apporto al teatro che Vinaver si sente in grado di fornire. Ne deriva, dunque, una sorta di timidezza silenziosa nei confronti di un contesto nel quale il drammaturgo non trova corrispondenze estetiche. Va sottolineato chiaramente, però, che tale timidezza ha le caratteristiche della ricerca: Vinaver, nel suo decennio silenzioso, constata l'inadeguatezza di un determinato tipo di teatro a base testuale, ma, allo stesso tempo, si interroga sulle possibili evoluzioni dello stesso e su come esse possano e debbano inglobare le spinte innovative degli anni Sessanta.

Vinaver, dunque, assorbito personalmente e professionalmente su altri fronti, non si riconosce nelle prassi più diffuse del teatro contemporaneo, si domanda quali possano essere le modalità più adeguate per restituire, tramite la scrittura drammatica, suo unico mezzo di espressione artistica, un quadro del reale e, per aggiungere un ulteriore tassello al mosaico che si sta componendo, prova una certa frustrazione compositiva nei confronti della *fabula*. L'autore dichiara di non essere più riuscito, a partire dall'opera del 1969, a trovare una storia che tracciasse l'evoluzione di una serie di eventi, reputando la modalità inattuale rispetto alla frammentazione dell'individuo e del sistema sociale contemporaneo – come era avvenuto per il conflitto nel teatro moderno, secondo Szondi.

⁸⁸ Ivi, p. 280.

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ D. Chautemps, *Un comique de découverte*, cit., p. 293.

Une histoire, toute histoire sur laquelle j'essayais de m'ancrer, ne me paraissait jamais se justifier. Je vivais une véritable crise de la fable. Tout cela s'est débauché à partir d'un moment, où je me suis dit: et si au lieu d'essayer de construire une histoire, j'essayais de me raconter essayant de travailler dans une entreprise industrielle; si j'essayais de ne plus garder sous cloche ma personne d'écrivain, mais si je la laissais faire jonction avec celle de ma vie professionnelle – si je parlais de ça?⁹¹

Riassumendo, durante il “decennio silenzioso”, ritroviamo, nel percorso di Vinaver: l'acquisizione di competenze legate alla micro-economia, al marketing e, in generale, alle logiche del capitalismo; l'avanzamento professionale in una multinazionale – che svincola l'artista dall'obbligo di una produzione letteraria che assicuri la propria sussistenza –; la percezione di una certa marginalità rispetto al sistema teatrale contemporaneo e alle sue estetiche dominanti; alcune riflessioni fondamentali sulle modalità di ricezione del teatro e del testo teatrale, sullo statuto dell'autore e sui suoi strumenti compositivi; l'osservazione di un contesto culturale in cui la crisi dell'individuo sociale alienato e frammentato dal sistema capitalistico è ormai giunta all'esasperazione e sta per esplodere in rivolta. Tutto questo, sommato a un vero e proprio culto del gesto della scrittura drammatica portano Vinaver, nel 1967, a riprendere in mano i suoi strumenti e a dedicarsi nuovamente alla composizione di un testo che si rivelerà monumentale, ipertrofico e, in definitiva, irrepresentabile, ma assolutamente prossimo ai valori della svolta dell'anno-tournant.

(...) on est après 1968, à un moment de l'histoire du théâtre où tout, ou presque tout, peut être tenté. Et sa double intuition, d'homme d'affaire et d'artiste, doit bien le conduire à percevoir que le terrorisme antitextuel, ça a l'air de triompher, mais c'est fini, c'est usé, ça montre la corde. Alors? Oser travailler dans l'hypertrophie du texte: écrire l'effusion d'un réel parcellaire et infiniment démultiplié dans la construction théâtrale.⁹²

⁹¹ É. Copfermann, *L'écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage*, cit., p. 276.

⁹² A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit, p. 39.

3. *Par-dessus bord* (1969): «l'envers de Mai 1968»

Par-dessus bord viene composta tra il 1967 e il 1969, in un periodo che attraversa l'anno tournant e ne assorbe i caratteri, le atmosfere, i valori culturali fondanti, «un peu comme une absorption par les pores»⁹³, dirà lo stesso Vinaver molti anni dopo, divenendo implicitamente una lastra impressionata delle reazioni di Vinaver all'annottorunant. Nel trentesimo numero di “Travail Théâtral” del gennaio-marzo 1978, Jean-Pierre Sarrazac pubblica le note private scritte da Vinaver durante la composizione del testo. Si tratta di una raccolta di pensieri sparsi, perlopiù strutturati in forma di suggestione, rimando, citazione che, però, proprio grazie alla loro costruzione frammentaria restituiscono una preziosa panoramica sull'opera, fanno luce su alcuni modelli di ispirazione e, come di consueto nel corpus del drammaturgo, alludono a principi teorici generalizzabili.

Si riportano, di seguito, i punti salienti delle riflessioni *in corso d'opera* di Vinaver, leggendole criticamente alla luce del prodotto drammaturgico finito.

VUE SUR LA PIÈCE

(...) Ici, aussi, tout peut se réunir.

(...) Elle ne véhiculera aucune vérité, mais elle permettra aux “vérités” de jaillir.

(...) Chaque metteur en scène prendra le relais plus en amont que d'habitude. Ce sera un work en progress, qui porra comporter plusieurs éditions (additions, transformations).

Voir Eugène V. et la poétique médiévale de la pluralité, du discontinu.

(...) Banalités (contenu et contenant) devenant étranges et riches et merveilleuses (air pour flûte et piano, Beethoven).

Dumézil sera aussi Matalon (même acteur, nom se modulant, thème et variations des personnages).

Digressions – entrelacts.

(...) Chacun taille sa pièce dedans, improvise à l'intérieur.

Sauts brusques de ton, de mode, de registre.

(...) Toute sorte de petites explosions – cratère de la lune.

(...) Répétitions – variations.

Ironie par association – pas d'ironie à l'intérieur de chaque cellule.

Sur une musique d'Aristophane.

Au lieu de lutter contre l'écartèlement, mettre ensemble (lier) les deux, dans une tension joyeuse et un grand éclat du rire.⁹⁴

Nelle considerazioni in forma di appunto appena elencate si rintracciano diverse tipologie di dati. Una prima tipologia riguarda alcuni modelli di ispirazione della pièce: ritroviamo, infatti, i nomi di Eugène V., Beethoven, Dumézil, Aristofane.

Dal primo – zio dell'autore, medievalista e membro della British Academy e della Medieval Academy of America – Vinaver trae ispirazione per strutturare l'azione dell'opera sulla logica della discontinuità tipica del racconto medievale.

⁹³ G. Garruti, *Mai 1968: de la libération à l'alienation*, entretien avec Michel Vinaver, in “Cahier TNP”, n. 8, p. 38. <http://www.tnp-villeurbanne.com/wp-content/uploads/2011/10/cahier_pdb.pdf>

⁹⁴ M. Vinaver, *En cours d'écriture de “Par dessus bord” (1967-1969)*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., pp. 234-236. Il testo è stato ripreso in “Travail Théâtral”, n. 30, janvier-mars 1978.

Par-dessus bord, infatti, si divide in sei Movimenti privi di una suddivisione interna in scene. La fabula – quella stessa struttura drammaturgica ritenuta dall'autore inattuale e, di conseguenza, completamente messa in crisi durante la composizione del testo – si articola su quattro vicende principali: la storia di un'impresa francese produttrice di carta igienica, la Revoire et Dehaze; la storia della famiglia che la dirige; le traversie di Lubin, grossista dell'azienda, di sua figlia e di suo genero; le sorti di Passemar, quadro dell'azienda stessa e alter-ego dell'autore che vuole scrivere un testo teatrale sulle logiche di mercato contemporanee e su come esse si stiano ripercuotendo sulla Revoire et Dehaze. I quattro livelli dell'azione possono essere sintetizzati in due fili conduttori: le vicende dell'azienda e il percorso di Passemar, simultaneamente, dirigente, corifeo di azioni performative che illustrano la sua pièce – in un cervelotico meccanismo di rimandi metateatrali –, e narratore che commenta l'azione, vicario esplicito di Vinaver e, in alcuni passaggi, suo biografo. «Ensuite», sottolinea Anne Ubersfeld analizzando *Par-dessus bord*, «il y a une structure pyramidale qui permet à chaque fois de lire les paroles au niveau qui est le leur»⁹⁵. Al vertice della piramide ritroviamo l'azienda, procedendo verso la base, avremo: i dirigenti – la famiglia Dehaze – tutti i dipendenti dell'impresa che, specifica ancora la studiosa, «dépendent aussi d'une histoire plus vaste qui les englobe»⁹⁶; gli impiegati. A sovrastare la piramide, in una sorta di Olimpo metaforico, le leggi del mercato rappresentate dagli Americani che determinano le sorti di tutte le caste che compongono la piramide.

Gérald Garruti sintetizza la trama della pièce nel suo *Une épopée du capitalisme*. Par-dessus bord de Michel Vinaver:

elle constitue l'envers de Mai 1968: une épopée du capitalisme contemporain, à travers la lutte d'une entreprise familiale française de papier toilette (Ravoire et Dehaze) contre la concurrence américaine agressive (United Paper), qui finira par l'absorber. Dans cette guerre des mondes se joue l'américanisation de notre société, de la libéralisation des mœurs à la mondialisation, du marketing à la société de consommation, du management à la civilisation des loisirs.⁹⁷

In questa epopea del capitalismo che lo stesso Garruti definisce un'*Iliade* moderna⁹⁸, ogni personaggio possiede un determinato modo di parlare che rispecchia la sua classe sociale e il suo ruolo nel contesto dell'azienda. In questo modo, il linguaggio diventa portatore di azione, come lo stesso Vinaver specifica a più riprese nei suoi scritti teorici: la parola, in quanto tale, oltre a veicolare un contenuto, illumina un carattere e il suo background culturale. Lo sventurato Lubin, ad esempio, grossista al dettaglio dell'impresa, che appare nella prima scena del primo movimento – *Cartes sur table* –, tronca spesso le parole, usa modi di dire assunti da una cultura del parlato e, soprattutto, espressioni che denunciano la funzione fatica tipica del linguaggio dei

⁹⁵ A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 42.

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ G. Garruti, *Une épopée du capitalisme*. Par-dessus bord de Michel Vinaver Article publié en ligne, 2008/06, p. 3. <http://www.sens-public.org/article.php?id_article=582>

⁹⁸ «Épopée du capitalisme, *Par-dessus bord* chante un âge d'or où rimaient production pléthorique et promotion euphorique, consommation joyeuse et mondialisation heureuse. Dans cette *Iliade* moderne, la compétition entre managers vaut choc des titans», *ivi*, p. 2.

commercianti e della pubblicità. Le prime battute della pièce sono, infatti:

LUBIN Quelque chose aujourd'hui à vous présenter de sensationnel
MM LÉPINE Tout est toujours sensationnel
(...)
LUBIN Ma société a pensé à vous
MM LÉPINE Peut-être mais c'est en ordre quand il m'en faut je passe un coup de fil chez vous
LUBIN Une occasion incroyable une offre sans précédent que ma société a étudiée spécialement pour vos clients parce que vous savez les temps sont difficiles⁹⁹

Fin dall'esordio della pièce, Vinaver, oltre a connotare ogni personaggio con un parlato specifico, chiarisce subito il tema portante dell'opera: le leggi del commercio, l'economia filtrata attraverso i micro-meccanismi che ne regolano il funzionamento al dettaglio.

Beethoven viene citato come ulteriore modello compositivo di riferimento, in particolare la sua aria per flauto e pianoforte. L'appunto sembra acquisire la forma dell'*aide memoire*, una sorta di specificazione che rimandi ad un'idea. Il concetto di riferimento della nota è la «Banalité», intesa come contenuto ma anche come struttura di contenimento, in grado, se trattata con i giusti strumenti, di aprirsi all'inaspettato e al meraviglioso. Di questo *fil rouge* del *téâtre du quotidien* si è già parlato nelle pagine precedenti, a proposito delle prime opere di Vinaver, ma qui è bene riprendere un passo che fa riferimento proprio a *Par-dessus bord*:

En cours de travail j'ai besoin de partir de ce qui est à l'extrême de la banalité, d'un 'banalisme', par exemple, dans *Par-dessus bord*, du rapport entre le vendeur et un grossiste, ou entre deux employés administratifs qui divergent sur les solutions à adopter par rapport à un niveau de stock trop élevé... C'est à partir de cela que j'arrive à donner des débuts de sens à l'événement historique plus large.¹⁰⁰

Il drammaturgo arriva addirittura a parlare di “banalismo”, intendendo la categoria come un'ulteriore declinazione della sua passione per il quotidiano, l'oggettivo, il contingente. Il banale, in quanto tale, ha, infatti, il potere dell'incontrovertibilità e dell'universalità e, allo stesso tempo, si presta a possibili, quanto semplici e ironiche inversioni di senso. Da un punto di vista formale e strutturale, invece, fare della banalità un contenitore vuol dire muovere da ciò che è semplice per rimandare al complesso. Come si diceva a proposito della prima scena della pièce, infatti, il susseguirsi di luoghi comuni che caratterizza il primo scambio di battute dell'opera, da un lato, rimanda ad una realtà quotidiana e assolutamente riconoscibile, ma, da un altro lato, allude al meccanismo della micro-economia che alimenta il sistema capitalistico. Terzo modello di riferimento citato da Vinaver nella prima sezione delle sue note: Georges Dumézil, storico delle religioni e studioso delle ideologie delle popolazioni indoeuropee. Il riferimento all'autore – come quello ad Aristofane – è esplicito

⁹⁹ M. Vinaver, *Par-dessus bord*, Paris, L'Arche, 1972, p. 9. [Il testo è stato riedito in: *Théâtre complet 1*; “Acteurs”, n. 51-52 (août-septembre) e n. 53 (octobre) 1987].

¹⁰⁰ J.-P. Sarrazac, *Le sens et le plaisir d'écrire*, cit., p. 287.

nell'opera. Passemar, infatti, in conclusione del primo Movimento, dirà:

PASSEMAR Mon propos est simplement ceci l'absorption de la moyenne entreprise où je suis moi-même un cadre moyenne par une puissante société américaine est-ce un bien? Est-ce un mal? J'en ne sais pas j'aimerais y voir plus clair ça me fait penser à cette vieille histoire des Ases et des Vanes dont parlait M. Onde non sans un certain aigreur à l'égard de son collègue M. Skrielicz du temps où je suivais son cours au Collège de France¹⁰¹

Entra in scena M. Onde e tiene una lezione sulla guerra tra gli dei nordici Ases e Vanes. Passemar, da un lato della scena, commenta:

PASSEMAR Ce n'est pas encore sur mais il y a un enchaînement des faits qui sans être fatal non justement pas ça aurait pu tourner autrement et aujourd'hui encore tout n'est pas joué mais les événements se succèdent et s'articulent les uns aux autres dans un sens tel que l'on débouche sur la fusion¹⁰²

Passemar, *raisonneur* contemporaneo, commenta il racconto di M. Onde, trasposizione scenica dello stesso Dumézil, e spiega al pubblico come la mitologia descritta possa essere perfettamente sovrapponibile a quanto si sta per verificare nella sua azienda: l'impresa americana si scontrerà con quella francese protagonista per giungere ad una sorta di pax romana con una fusione riparatrice. Sulla specifica funzione drammaturgica di Passemar ci si concentrerà nel paragrafo successivo di questa sezione, ma è indispensabile sottolineare fin d'ora un aspetto chiave del personaggio: la sua onniscienza. Nel suo ruolo vicario dell'autore Passemar, nonostante l'azione non si sia ancora sviluppata, sa già quali saranno le sorti della sua azienda.

Per quanto riguarda il ricorso alla mitologia nordica, mediato da M. Onde-Dumézil, la Ubersfeld chiarisce: «Il est clair que l'histoire des dieux scandinaves, infusée à l'intérieur de la fable théâtrale, fonctionne comme contrepoint et comme miroir en abyme, mais que sa fonction proprement symbolique est ici fort réduite»¹⁰³. La mitologia nordica, com'era accaduto con l'utilizzo delle tragedie greche nelle opere precedenti, fa da contrappunto all'azione drammatica, ma non ne viene esaltato il valore simbolico: ancora una volta, quindi, nel processo di semplificazione operato dalla trasposizione teatrale, Vinaver banalizza il mito facendolo assurgere a modello generale di tutte le lotte fratricide e, in particolare, dello scontro tra le due imprese.

Ultimo, ma fondamentale, modello di riferimento citato è Aristofane, sulla cui "musica" Vinaver dichiara di comporre la sua personale sinfonia. Il drammaturgo, infatti, costruendo la struttura portante della pièce, segue le sei tappe della commedia aristofanesca e le traduce nei suoi Movimenti: offense, combat, agon-sacrifice, contre-offense, banquet, mariage. L'architettura strutturale appena descritta, però, è valida solo per il primo livello della trama, le vicende dell'impresa e della famiglia che la dirige. Le sorti dei rappresentanti degli ultimi gradini della piramide, gli impiegati e lo stesso Passemar, si concludono, invece, in tragedia poiché essi verranno licenziati, gettati

¹⁰¹ M. Vinaver, *Par-dessus bord*, cit., p. 34.

¹⁰² Ivi, p. 35.

¹⁰³ A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 80.

par-dessus bord.

Un secondo insieme di informazioni sulla pièce presenti negli appunti, riguarda le sue stesse strutture e modalità compositive. Rimontiamo insieme le espressioni che restituiscono questo genere di dati: «Ici, aussi, tout se peut réunir; Elle ne véhiculera pas aucune vérité, mais elle permettra aux “vérités” de jaillir; (additions, transformation); Digressions – entrelacts; Sauts brusques de ton, de mode, de registre; Toutes sortes de petites explosion – cratères de lune; Répétitions – variations; Ironie par association – pas d'ironie à l'intérieur de chaque cellule; Au lieu de lutter contre l'écartèlement, mettre ensemble (lier) les deux, dans une tension joyeuse et un grand éclat du rire». La già citata ironia, la tecnica del montaggio/collage/assemblage, i continui salti di tono e registro linguistico sono i nodi tematici ricorrenti di questo insieme. In altri testi di enunciazione poetica questi stessi tratti compositivi verranno sintetizzati nell'espressione vinaveriana «magma», sostanza mobile ed eterogenea che costituisce la materia prima di ogni pièce. Nulla esiste prima della scrittura, solo un interesse per una tematica – banale – che si sostanzia in una messa in relazione di elementi, in origine, indifferenziati.

Il faut éesperer – sottolinea lo stesso autore – que s'établiront des connections, des liaisons. Pas autoritairement, pas par un acte de volonté de l'auteur, ni même par un acte d'imagination, mais par la poussée de l'écriture qui ne supporte pas de rester dans l'état originel de magma. Mon écriture réssortit au domaine de l'assemblage, du collage, du montage, du tissage. (...) le quotidien se constitue. (...) la réalité n'est jamais donnée d'avance, sous forme d'idées par exemple, si elle demeure toujours l'inaccessible objet de recherche, l'objet dont inlassablement on cherche pendant l'accès.¹⁰⁴

Si riconosce, nelle descrizioni di Vinaver dei suoi stessi processi compositivi, una sorta di fede incrollabile nei confronti delle possibilità espressive e autonome della scrittura: la fabula dell'opera, come è stato già sottolineato, non è predeterminata ma emerge progressivamente dalla manipolazione artigianale del magma di partenza, del banale quotidiano in entrata che viene elaborato attraverso processi che si articolano in emersioni, ispirazioni, montaggi e rifluisce, in uscita, in una struttura sempre aperta che fornisce poche ma sostanziali chiavi di lettura del reale senza asserzioni impositive o pretese di universalità.

La fabrication de bribes de sens, disons plutôt des déflagration de sens (par le jeu des assemblages, des mises en rapport, des collisions) avec l'espoir que ces mini-secousses se combineront les unes aux autres pour aboutir à de plus importants phénomènes explosifs (...). L'histoire n'est issue de rien d'autre que du magma quotidien.¹⁰⁵

Il processo di composizione, dirà ancora Vinaver, «consiste à prendre des éléments de réalité brute, plate, et à les dissocier les uns des autres, en les recomposants par la

¹⁰⁴ M. Vinaver, *Le théâtre et le quotidien* (1978), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., pp. 124-125. Il testo è stato scritto in occasione dei *Rencontres au Présent*, Théâtre de Bourgogne, Dijon, 25 mars 1978.

¹⁰⁵ M. Vinaver, *Auto-interrogatoire*, in “Travail Théâtral”, cit., p. 50.

méthode du montage, du collage, de l'assemblage, du lacérage»¹⁰⁶. Il magma, dunque, emerge quasi spontaneamente come materia prima delle opere, ma sarà poi compito dell'autore assemblare e sovrapporre le sue diverse epifanie. In un contesto culturale in cui non si ammette come egemone alcuna verità, in cui le gerarchie vengono distrutte e i linguaggi si sommano e sovrappongono rivelando la loro parzialità, strutturare un'opera attraverso la tecnica del collage vuol dire, da un lato, reagire in termini estetici e poetici al contesto, da un altro lato, rimandare ironicamente allo stesso rappresentando sulla scena la sua sostanza casuale e paradossale.

Leggendo *Par-dessus bord* si rimane folgorati da un carattere evidente: all'interno dei singoli movimenti si giustappengono dialoghi a più voci, duetti o monologhi calati in situazioni differenti ma senza che venga segnalata alcuna discontinuità spaziale o temporale: «Ici, aussi, tout se peut réunir», diceva Vinaver nelle sue note.

Si fornisce ora un'esemplificazione di tale tipologia compositiva, smontando in sequenze il secondo Movimento del testo – dal titolo *Bleu Blanc Rouge*¹⁰⁷ –, riportando per esteso l'ultima battuta della sequenza precedente e la prima di quella successiva e indicando tra parentesi il numero di battute in cui si articola il frammento, così da fornire un'oggettivazione delle diverse durate dei frammenti in cui articola il movimento tutto.

1. Lubin – una sorta di Willy Loman che condivide con il personaggio di Arthur Miller la stessa energia autodistruttiva e ispira nei suoi interlocutori il medesimo senso di pietà – cerca di vendere il nuovo prodotto a Mme Lépine, venditrice al dettaglio, che, puntualmente, rifiuta l'acquisto. [7 battute]

MME LÉPINE Besoin de rien c'est clair?

Lubin défait un paquet, en retire un rouleau de papier dans un enveloppe bleu-blanc-rouge, le tient des deux mains à hauteur des yeux, puis déchire l'emballage et commence à le dérouler.

OLIVIER Il est certain qu'on a pris le virage mais

2. Inizia uno scambio di battute sul tema delle vendite del mese tra Olivier Dehaze – direttore generale dell'azienda – e Fernand Dehaze – suo padre e dirigente dell'impresa. [12 battute]

DEHAZE Trouve la solution Olivier c'est ton affaire

MME LÉPINE J'en veux pas j'en veux pas

Senza alcun segnale di cesura tra un piano e l'altro dell'azione e tra una e l'altra cellula dell'opera Vinaver riesce a restituire un quadro fatto di rimandi continui tra il micro-cosmo di Mme Lépine, che si scontra con il suo grossista e rifiuta l'acquisto del nuovo prodotto, e il macro-cosmo dell'azienda che cerca di elaborare nuove strategie di vendita.

¹⁰⁶ Ivi, p. 54.

¹⁰⁷ La *bleu blanc rouge* è il nuovo prodotto messo in commercio dalla Revoire et Dehaze che denuncia, nella sua stessa denominazione, un'evidente allusione ironica alla Francia contemporanea.

3. Il fuoco torna su Mme Lépine e Lubin. [8 battute]
 MME LÉPINE (...) j'ai manqué des ventes avec tout ça et aujourd'hui vous arrivez quand votre marchandise j'en ai jusque-là
Entre un client, qui sert Mme Lépine
 BENOÎT, *au lit avec Margerie*. Quelle heure est-il mon petit roseau?
4. Nuovo quadro: Benoît, figlio illegittimo di Dehaze e fratellastro di Olivier, è a letto con sua moglie, Margerie, americana. Segue una scena di grande intimità tra i due che si conclude con uno scambio di opinioni su Dehaze padre. [19 battute]
 MARGERIE (...) j'aurais du l'épouser lui et puis pas toi malheureusement je t'ai d'abord connu toi
 PASSEMAR Tout compte fait M. Cohen
5. Passemar, Cohen – capo contabile – e Mme Bachevski – direttrice degli acquisti – tornano a discutere delle strategie di vendita e riflettono sul conflitto con l'industria americana. [31 battute]
 COHEN La bateau est lancé
 MARGERIE Kil kill Benoît tu t'es rendormi
6. Si ritorna allo scambio tra Margerie e Benoît, ancora centrato sulla figura di Dehaze padre, accusato dal figlio della rovina dell'azienda. [37 battute]
 MARGERIE L'aveugle c'est toi
 MME LÉPINE Vous m'en mettez douze grosses pas une de plus
7. Mme Lépine cede, per sfinimento, alle lusinghe di Lubin. [7 battute]
 MME LÉPINE Le bon Dieu vous entende
 R.P. MOTTE La base remure dans l'Eglise il y a des mouvements centrifuges

In quest'ultimo scambio-cerniera acquisisce una certa evidenza quanto affermato da Vinaver con l'espressione «Ironie par association – pas d'ironie à l'intérieur de chaque cellule». Il rimando tra una molecola drammaturgica – lo scambio Lubin/Mme Lépine – e l'altra – la riflessione in forma di dialogo sulle dinamiche dominanti della società contemporanea tra R.P. Motte e Dehaze della sequenza successiva – si sostanzia in un'allusione alla religione che viene, però, esplicitata con due modalità assolutamente diverse: Mme Lépine ricorre ad un'espressione tratta dall'oralità («Le bon Dieu vous entende»), mentre R.P. Motte cerca, nell'analisi delle strutture della Chiesa, una causa del clima culturale contemporaneo e della rovina economia dell'azienda.

8. Segue il già citato scambio tra Dehaze e R.P. Motte – dominicano – che, dal parrucchiere, discutono dei valori e delle strutture sociali contemporanee. Mentre, però, il secondo pronuncia una serie di battute sull'argomento, il primo alterna risposte congruenti con il discorso di Dehaze a indicazioni alla parrucchiera sul taglio dei capelli. Il collage, quindi, non si effettua solo

a livello macro-sequenziale, ma anche all'interno della medesima sequenza, tra le battute. [25 battute]

DEHAZE Le plus grande

DUTÔT Oui Simonnot je lui ai déjà téléphoné

9. Dutôt – capo delle vendite –, Benoît e Olivier parlano delle strategie di vendita e del coinvolgimento dei grossisti. [12 battute].

DUTÔT (...) six semaines après le placement le réappro est nul de la part des détaillants

LUBIN C'est que vous avez bonne mine aujourd'hui Mme Lépine avez du recevoir de bonnes nouvelles de votre petit garçon il est toujours en prison et comment vont les affaires

10. Lubin propone a Mme Lépine una nuova partita di carta igienica, mostrando un falso interesse per la sua vita privata e dandole alcune informazioni su di sé. [36 battute]

LUBIN Jiji se marie à la fête annuelle de Revoire et Dehaze j'ai gagné à la loterie un transistor un modèle sensationnel avec prise de pick-up de marque Telefunken comme ça quand Jiji sera plus à la maison

MARGERIE Bonjour Daddy

11. Margerie si reca presso l'ufficio di Dehaze, il suocero. Segue uno scambio affettuoso tra i due che ruota intorno ad una tabacchiera del XVIII secolo della collezione di Dehaze. [48 battute]

DEHAZE Et tu sais que tu peux le regarder tant que tu veux quand tu viens chez moi

OLIVIER Si c'est lent à demarrer

12. Nuovo scambio tra i fratelli, Olivier e Benoît, e Dutôt nel quale si sintetizzano alcune delle leggi alla base del marketing. I tre si accusano reciprocamente del fallimento del nuovo prodotto. [46 battute]

BENOÎT C'est un cap à passer

MME LÉPINE Ah cette fois je suis bien contente de vous voir

13. A frammentare la sequenza precedente, Vinaver inserisce solo due battute tra Benoît e Mme Lépine. [2 battute]

LUBIN C'est vrai Mme Lépine?

COHEN C'est que M. Ferdinand depuis dix semaines il y a eu des sorties considérables et très peu de rentrées

Il meccanismo costruito da Vinaver è estremamente interessante e si articola in un complesso organismo fatto di intrecci e rimandi costanti. Con solo due battute, il drammaturgo crea un'aspettativa nello spettatore e immediatamente la delude. Dopo una serie di scontri tra Mme Lépine e Lubin, finalmente, la prima si dice contenta di vederlo, ma non spiega le ragioni dello stato d'animo. Immediatamente, l'autore

inserisce la battuta di Cohen che parla di uno scarto preoccupante tra le insufficienti entrate economiche e le consistenti uscite. Ancora una volta il rimando tra la micro-economia e le strategie elaborate in accordo con le leggi del mercato dall'azienda si rispecchiano le une nelle altre attraverso il montaggio delle battute dei personaggi.

14. Cohen, Dehaze, Benoît e Olivier tornano a discutere delle strategie di vendita e dello stato in cui versa l'azienda. [14 battute]

BENOÎT Qu'il te laisse le champ libre

MME LÉPINE Va fallir me reprendre ces trois grosses

15. Mme Lépine cerca di restituire gli stock acquistati a Lubin che resiste. [11 battute]

MME LÉPINE (...) demain je vous les réexpédie et vous me faites un avoir

DEHAZE Ce petit Dutôt que Benoît a choisi comme chef de ventes il ne vaut pas un clou Cohen il nous a bousillé ce lancement

16. Dehaze e Cohen si confrontano sulle sorti dell'azienda: il secondo accusa Benoît di aver compiuto alcune scelte sbagliate e, in particolare, di essersi circondato di un gruppo di giovani inesperti, mentre il primo ammette la necessità di nuove strategie di vendita, critica le nuove leve e difende il figlio. [17 battute]

DEHAZE (...) d'où son agressivité qui est une bonne chose à condition d'être convenablement utilisée

LUBIN Mais est-ce que vos hommes on fait le travail Mme Lépine

17. Il grossista si confronta ancora con la venditrice al dettaglio per poi individuare nella commercializzazione della Softies – il prodotto gemello della Bleu Blanc Rouge dell'azienda americana –, la causa principale della decrescita delle vendite. [16 battute]

MME LÉPINE (...) aujourd'hui tout le monde se jette sur la ouate de cellulose

PASSEMAR C'est ce qu'on craignait M. Olivier

18. Passemar, Olivier, Mme Alvarez commentano le strategie commerciali dell'azienda americana antagonista, utilizzando un lessico più specialistico di quello di Lubin e Mme Lépine. Tale divaricazione oggettiva ancora il rispecchiamento tra micro e macro economie attraverso, questa volta, la terminologia tecnica. [21 battute]

PASSEMAR (...) baignade à Saint Tropez et retour le soir à Paris

DEHAZE Je n'accepterai aucune reprise Dutôt vous m'entendez

19. Dehaze si rifiuta di riammettere molti dei grossisti che hanno “tradito” l'azienda partecipando ad un meeting organizzato dall'impresa statunitense, ma Dutôt insiste perché li si reintegrino. [12 battute]

DEHAZE A partir de ce soir vous ne faites plus partie de la maison je demanderai à M. Cohen de préparer votre compte

GRANGIER M. Olivier je vous donne ma démission

20. Ancora una volta, l'intreccio tra le molecole che costituiscono la struttura del secondo movimento è evidente alla lettura. Il dirigente dell'azienda ha appena licenziato alcuni dei suoi più fidi collaboratori e, immediatamente, ma su un piano dell'azione completamente diverso, un altro dipendente, Grangier, dà a Olivier le sue dimissioni attribuendo la causa delle stesse all'atmosfera retrograda e pesante che si respira negli uffici dell'impresa. Nella medesima sequenza, ma su un ulteriore terzo piano, Margerie (*au téléphone*) parla con Dehaze riprendendo l'argomento lasciato durante il loro precedente scambio dal vivo: la storia della tabacchiera lasciata nell'undicesima cellula. [13 battute]

GRANGIER(...) il n'y a plus la boîte pour leur donner le sentiment qu'ils font quelque chose en commun.

BENOÎT Papa il faut que je vous dise un mot méfiez-vous d'Olivier

21. Benoît cerca di convincere il padre a diffidare del primogenito, mentre, poche sequenze prima (al punto numero 16 di questa scansione), aveva cercato di convincere Olivier a fare di tutto per prendere il posto di Dehaze. È chiaro che Vinaver sta riproponendo la struttura portante di una delle sotto-trame del *Re Lear*, quella che lega i destini di Edgar, Edmund e Gloucester, della quale si parlerà a breve perché citata esplicitamente dal drammaturgo nel suo *En cours d'écriture*. Contestualmente, su un altro piano dell'azione, Olivier cerca di convincere Grangier a restare. La sequenza termina con lo squillo di un telefono: è Ausange, banchiere di riferimento dell'azienda che comunica a Dehaze alcuni problemi di liquidità. [11 battute]

AUSANGE (...) le fondé de pouvoir que j'avais chargé de l'enquête et que tu as vu d'ailleurs il a passé une semaine chez vous

MME BACHEVSKI Je vous en conjure le seul espoir c'est qu'ensemble nous fassions quelque chose

22. Dehaze è ancora al telefono con Ausange, ma, nello stesso tempo, il dialogo sulla pagina ci porta ad un nuovo scambio di battute tra Mme Bachevski, direttrice degli acquisti, e Mme Alvarez, direttrice amministrativa: la prima prega la seconda di elaborare insieme una strategia per salvare l'azienda, la seconda si rifiuta. [16 battute]

MME ALVAREZ Vous me faites pitié

AUSANGE (...) la question est de savoir si mon Conseil se laissera convaincre Ferdinand mon vieux tu sais bien que je ferai mon possible

23. Quella che segue è la prima sequenza in cui da un piano si passa ad un altro seguendo una continuità spaziale e temporale. Dehaze chiude la telefonata con Ausange e Olivier entra nel suo ufficio e viene attaccato violentemente dal padre. [12 battute]

DEHAZE Je ne veux plus te voir pour l'instant
BENOÎT Mon petit Dutôt venez dans mon bureau il faut que nous prenions des décisions immédiates

24. I quadri dell'azienda stanno implodendo e, con loro, l'azienda stessa: Dehaze ha appena ripudiato Olivier, mentre Benoît viene a conoscenza del licenziamento di Dutôt. [9 battute]

BENOÎT (...) on se reverra.

DEHAZE (...) ah c'est M. Toppfer que j'attends

25. Dehaze incontra il suo antiquario per chiedergli una valutazione delle sue antiche tabacchiere. Alla fine dello scambio il dirigente ha un malore. [20 battute]

TOPPFER (...) mais vous ne vous sentez pas bien?

MARGERIE (*au lit avec Benoît*) Quand je couchais à l'université avec les garçons américains ils étaient très sympathiques

26. Margerie, ovvero l'ultima persona, prima di Toppfer ad aver parlato con Dehaze delle sue tabacchiere, è ora a letto con Benoît e, partendo da un racconto sui giovani americani incontrati durante la sua giovinezza, generalizza il discorso fino a pronunciare una delle battute-chiave della pièce: «Toute Paris veut devenir une super-Amérique». Durante il dialogo squilla il telefono e Benoît viene avvertito del malore del padre. [22 battute]

BENOÎT Viens oui si tu veux

OLIVIER Quelles sont ses chances de s'en tirer docteur?

27. Olivier si informa sulle condizioni del padre. [4 battute]

DR. TEMPLE Il est sous ventilation artificielle

MME BACHEVSKI Le pronostic est réservé

28. L'azione si svolge ora nove giorni dopo l'attacco di cuore di Dehaze. Il dato è fornito dalla stessa Mme Bachevski che, insieme a Mme Alvarez, Passemar e Cohen, continua a lavorare, mentre commenta le sorti del dirigente. Intanto, Cohen cerca di convincere Benoît a non commettere una frode presentando alla banca un dossier incompleto, ma non ottiene alcun risultato. Il movimento si conclude con il seguente scambio di battute.

MME BACHEVSKI Quand on lui parle

MME ALVAREZ Soit restée sans reponse

MME BACHEVSKI Mais quand on lui pince la jambe

COHEN Mon Dieu

MME ALVAREZ Il la retire¹⁰⁸

¹⁰⁸ M. Vinaver, *Par-dessus bord*, cit., pp. 39-68.

Si è scelto di riportare per intero la scansione del secondo Movimento di *Par-dessu bord* per oggettivare, attraverso la citazione del testo, quanto Vinaver affermava nei suoi appunti: l'utilizzo del montaggio, i rimandi ironici tra le sequenze, la giustapposizione di diversi piani dell'azione, la presenza del magma del quotidiano, restituito in forma di conversazione e coagulato in «cratères de lune».

Il rimando a Brecht e alle scene staccate peculiari del teatro epico risulta, a questo punto, evidente, ma la similitudine è contraddetta dalla mancanza di scene nell'opera di Vinaver. Anche considerando ogni sequenza come una semi-scena o, più propriamente, come la porzione di una scena, la similitudine continuerà a non sussistere poiché, come Brecht, il drammaturgo francese altera la struttura della fabula, ma, diversamente da Brecht, disegna un percorso sempre aperto che deve precipitare verso la sua conclusione per poter essere compreso in pieno e che, quindi, non dota le singole porzioni di una loro coerenza interna, autosufficiente

La frammentazione dell'andamento drammaturgico fa luce su un carattere più volte ripreso da Sarrazac nei suoi scritti di commento al corpus di Vinaver. Si tratta di un montaggio di tipo acustico che denuncia una prassi compositiva¹⁰⁹ che aggira completamente il problema della visualizzazione scenica dell'opera, come sottolineerà lo stesso Vinaver – «(...) je suis incapable à visualiser»¹¹⁰ –, e crea una serie di problemi sostanziali al regista che si avvicina al testo. L'ipotesi di una messa in scena viene considerata da Vinaver anche durante la scrittura di *Par-dessus bord*, come evidenziano alcune delle note riportate in “Travail Théâtral”: «Chaque metteur en scène prendra le relais plus en amont que d'habitude. Ce sera un work en progress, qui pourra comporter plusieurs éditions (additions, transformations); Dumézil sera aussi Matalon (même acteur, nom se modulant, thème et variations des personnages); (...) Chacun taille sa pièce dedans, improvise à l'intérieur». Vinaver lascia apparentemente libero ogni regista di agire sul suo testo come ritiene più opportuno, ma, ammette: «J'aurais bien aimé, dit-il un jour, monter le spectacle dans un grand lieu, où toutes les scènes auraient été jouées en même temps; (...) [C'eut été] une possibilité pour jouer [la pièce] en en jouant la totalité»¹¹¹. Inoltre, quando Planchon, nel 1973, decide di mettere in scena *Par-dessus bord* al Théâtre National Populaire de Villeurbanne, chiede all'autore di fornirgli una versione breve dell'epopea.

Dans *Par-dessus bord* Planchon s'est profondément intéressé à une certaine vérité documentaire de la pièce qui livrait une actualité inédite, mais il en a, consciemment, récusé la structure. (...) Et il a regroupé tout ce qui dans le texte était en dispersion, en écho. J'ai accepté, devant son insistance que sur la scène cela ne pouvait se faire

¹⁰⁹ Vinaver descrive nei seguenti termini la sua prassi compositiva: «Dans le processus d'écriture, il y a en même temps la production des mots, et le regard que porte l'auteur sur ce que l'écriture produit. (...) Le regard critique “informe” l'auteur sur ce qu'il fait, au fur et à mesure. Quel critère de valeur applique-t-il? (...) celui de l'intensité d'énergie au niveau moléculaire du texte – au niveau des micro-egencements de paroles à l'intérieur même de la réplique ou d'un groupe de répliques. Ce critère d'énergie, l'auteur, chemin faisant, l'applique à des ensembles textuels de plus en plus étendus (par retours en arrière, par feedback), et finalement à l'œuvre toute entière. L'énergie, dans un texte de théâtre n'est rien d'autre que l'action qu'accompli la parole prononcée par un personnage. Une parole agissante est cela même qui accidente le magma”, M. Vinaver, *Memoires sur mes travaux* (1986), in Id., *Écrits sur le théâtre*, cit., p. 64.

¹¹⁰ D. Chautemps, *Un comique de découverte*, cit., p. 298.

¹¹¹ In “La Nouvelle critique”, n. 85, juin-juillet 1975, citato in A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 43.

autrement... Mais je suis auhourd'hui persuadé qu'on peut monter la pièce en adhérant au parti d'origine.¹¹²

Il regista, per riuscire a tradurre scenicamente il testo ipertrofico rimonta le singole sequenze in ordine, accorpando tutti i dialoghi tra gli stessi personaggi e dividendo i Movimenti in scene tradizionali. Vinaver, che si era dimostrato disponibile alla riduzione dell'opera, auspica una futura messa in scena integrale che riesca a rendere, in uno spazio necessariamente caleidoscopico, ma, nelle intenzioni dell'autore, il più neutrale possibile, la materia frammentaria di cui è composta la sua scrittura. La modalità di composizione che, come più volte sottolineato, riproduce sulla pagina il sistema sociale e il modello capitalistico, smontandoli e cercando di mostrarne gli ingranaggi, si rivela assolutamente figlia del suo tempo. Alla voce "Hiérarchies" del suo *Une écriture du quotidien*, infatti, il drammaturgo rivela:

Constamment, sous la pression sociale, pour survivre, nous hiérarchisons. (...) Alors l'usage du théâtre qui m'intéresse, c'est de bousculer, mieux, d'effacer tout cela. Ce que je cherche, c'est à dégager un quotidien de-hiérarchisé. Le quotidien à l'état natif. (...) le quotidien non réduit. Le quotidien pluriel, acentré. Le quotidien non encore socialisé, psychologisé, idéologisé. Le quotidien de l'incident. (...) Alors on peut dire qu'il s'agit d'un théâtre qui fait offense. Qui fait violence. Qui travaille politiquement. Pour autant que la résistance craque, ce quotidien, toute hiérarchies abolie, est reçu comme le lieu-refuge pour la gaité et l'invention, le lieu-réfuge de l'espoir.¹¹³

Il frammento del reale, o il reale frammentato, dunque, vengono mostrati da Vinaver in un meccanismo di sovrapposizioni e rimandi che restituiscono l'immagine di un corpo in frantumi: «Les morceaux, c'est l'état d'un corps», quello sociale, ma anche quello individuale, «après accident, c'est ce qui ne tient pas ensemble d'emblée; c'est ce qui s'assemble, se colle, se monte»¹¹⁴.

Tornando alla messa in scena di Planchon del 1973, Jean-Pierre Sarrazac, nel suo *La pléthore et la rareté: le montage dans "Par-dessus bord"*, sottolinea come l'opera di Vinaver sia stata «vue mais non entendue»¹¹⁵, com'era successo nel caso di Wilson con *La fête du cordonnier*. Emerge, dunque, un carattere peculiare del corpus drammaturgico di Vinaver: i suoi testi resistono alla regia. Ma, a questo proposito, va fatto un necessario chiarimento. La resistenza di Vinaver alle prassi registiche contemporanee non muove da un tradizionale – e squisitamente francese – logocentrismo, ma dalla consapevolezza dei mezzi del teatro e delle prassi performative. Dopo la svolta del 1968, infatti, il drammaturgo dimostra di dare per acquisiti i valori della svolta teatrale conseguente alla rivolta culturale, ma, contestualmente, non ammette che un linguaggio espressivo predomini su un altro. Allo stesso tempo, rivela ancora Sarrazac, *Par dessus bord* è un'opera che può essere

¹¹² J.-P. Sarrazac, *Le sens et le plaisir d'écrire*, cit., p. 289.

¹¹³ M. Vinaver, *Une écriture du quotidien* (1980), cit., p. 134.

¹¹⁴ M. Vinaver, *Memoires sur mes travaux* (1986), cit., p. 78.

¹¹⁵ J.-P. Sarrazac, *La pléthore et la rareté: le montage dans "Par-dessus bord"*, in "Travail Théâtral, n. 30, janvier-mars 1978, p. 47.

compresa solo se sottoposta al già citato montaggio uditivo. Specifica, infatti, lo studioso:

Par-dessus bord situe résolument le montage *dans l'auditifs*: non plus dans la persistance des images, mais dans l'orchestration des paroles: des scènes les unes aux autres étrangères, mais qui mordent l'une sur l'autre, qui se commentent ironiquement l'une l'autre, qui tantôt se recouvrent et tantôt mutuellement s'interrompent. (...) Dès qu'elle est mise en mouvement, cette langue déponctuée, débridée, désaffectée le plus souvent des individus qui la parlent, échappe à son inanité sonore, s'arrache à sa torpeur, gagne en signification.¹¹⁶

Dalle parole di Sarrazac emerge chiara una caratteristica dell'intero corpus drammaturgico di Vinaver, la stessa di cui è stato fornito un esempio con la scansione in sequenze del secondo Movimento: il lettore del testo, dopo un primo momento di naturale smarrimento, riesce ad orientarsi sulla pagina e a ricostruire implicitamente i livelli dell'azione che si giustappongono; lo spettatore, invece, non potendo beneficiare del dispositivo scritto ma solo di quello scenico, è portato a ricordare, attivare rimandi, ricostruire, solo attraverso la memoria acustica, i diversi piani.

Tornando a *En cours d'écriture de "Par-dessus bord"*, si riportano di seguito alcuni nuovi passaggi fondamentali.

IL FAUT PARTIR DE RIEN

- Texturologies de Dubuffet
- D'énormes grossissements, et des pans de vie quotidienne (Tchekhov)
- une description, pas une satire.
- (...) Voisin: "Vous devriez écrire l'anti-défi américain"
- D'où sortent le marketing, le jazz, le happening? Des U.S.A.
- La suite de séquences à la chambre à gaz sera un happening (indétermination).

POREUX

- (...) Le rôle de l'écrivain (de l'artiste) est, non pas de se battre pour le triomphe de ses idées – militer – mais de se faire pleuvoir dessus, de se faire poreux, d'emmagasiner ça souterrainement jusqu'à ce que ça fasse nappe et hop! Ça ressort sous la forme d'une source et si tout va bien la source devient rivière et change le paysage.

LA PÂTE

- La pâte est faite des choses, d'éléments, de fragments décomposés. (...)
- La pâte: raison pour laquelle j'en arrive à une telle longueur de pièce, à tant de personnages.

On jette par-dessus bord

- le théâtre.
- la décence (pudeur), le respect, les us et coutumes, les lois et règlements.
- (...) la société (Ravoire et Dehaze).
- la Société (Alex/Jiji).
- Les cadres (Passemar) et les représentants (Lubin).
- Les méthodes anciennes devenues inopérantes.

¹¹⁶ Ivi, pp. 62-63.

On EST jeté par-dessus bord

– Ferdinand

– Alvarez

– Passemar

– Lubin

– Titre (...) (neutre – n'engage pas dans un nombre trop restreint de sens) et polyvalent.¹¹⁷

Nelle note appena citate, si ritrovano alcuni elementi che rimandano direttamente a quanto è stato già individuato precedentemente. Vinaver vuole produrre un testo neutrale, oggettivo, che mostri contingenze, non idee o ideologie dominanti, che accolga, assorba i dati di realtà, li “apparecchi” e faccia in modo che, dalle relazioni tra essi, scaturiscano nuove immagini funzionali all'illustrazione del mondo contemporaneo e alla sua comprensione. Quelle che erano fonti, sorgenti – i dati di realtà – diventano, nel testo drammatico, fiume e modificano il paesaggio. Nella quantità di dati, più che nella qualità della loro sintesi drammaturgica, l'autore rintraccia le potenzialità di un cambiamento tanto delle strutture e delle modalità del teatro, quanto del sistema esterno al quale si allude di continuo. Il titolo è un'ulteriore spia della pretesa di neutralità di Vinaver: esso si presta a molteplici interpretazioni, tutte valide.

Un altro aspetto che emerge dalle note e che è stato già individuato nei passaggi precedenti e nella descrizione del secondo movimento di *Par-dessus bord* è quella che qui viene definita la «pâte», letteralmente traducibile con “pasta”, “sostanza”. In quanto prodotto malleabile, impasto di frammenti/ingredienti diversi, la «pâte» può essere composta e decomposta continuamente, in un processo infinito che si alimenta di combinazioni diverse e giustifica la lunghezza della pièce e il numero di personaggi (circa quarantuno in tutto).

Nei frammenti citati, emerge anche un nuovo termine di grande interesse se messo in relazione con l'intero corpus dell'autore: «paysage». Secondo Vinaver, la *pièce-paysage*, in cui «l'action progresse “par reptation aléatoire”. Comme si on circulait à l'intérieur d'un paysage, libre d'y emprunter tel chemin plutôt que l'autre», si contrappone alla *pièce-machine*, «celle dans laquelle l'action progresse sous le régime de l'enchaînement causal»¹¹⁸. Ancora una volta ritroviamo la contrapposizione tra un movimento causale e un movimento casuale: la rassicurante logica del primo e della *pièce-machine*, viene contraddetta dall'assoluta instabilità e imprevedibilità del secondo e della *pièce-paysage* di cui *Par-dessus bord* si fa straordinario esempio.

Questi caratteri si riallacciano perfettamente ai modelli che Vinaver cita esplicitamente nel passaggio citato: Dubuffet e la sua serie di *Texturologies* e Čechov con le sue opere frutto di un ingrandimento che sconfinava nella sfocatura di alcune situazioni di vita quotidiana. Dubuffet, con la sua “art brut”, conferisce, come Vinaver, un valore altro e centrale alla materia. La sua serie di opere ricorda l'*action painting* di Pollock. La composizione pittorica non muove da una pretesa di figurazione, ma è il frutto della

¹¹⁷ M. Vinaver, *Par-dessus bord: notes en cours d'écriture* (1967-1969), cit., pp. 236-239.

¹¹⁸ J.-P. Sarrazac, C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco, D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 156-157.

scelta di determinati materiali e del gesto del “dripping” che, da un lato si fa espressione di causalità, ma, dall'altro, vincola tale causalità al gesto autoriale del pittore. La materia di Vinaver è la lingua, la parola, che, come i materiali insoliti utilizzati dall'artista informale, non si strutturano in forme predeterminate, ma vengono semplicemente presentati nella loro sostanza, appunto, materica. Nel caso di Vinaver, però, la parola si fa espressione di quotidianità, si coagula in conversazione, riallacciandosi, come lo stesso autore aveva già affermato al tempo di *Iphigénie Hôtel*, al teatro di Čechov. Le porzioni di scene che costituiscono gli atomi della molecola complessa della pièce sono, nel linguaggio astratto del drammaturgo, ingrandimenti di situazioni quotidiane portati al limite dell'irriconeoscibilità. Detto in altri termini: ciò che *Par-dessus bord* porta in scena è una porzione di mondo osservata attraverso una lente di ingrandimento, è un eccesso di verosimiglianza, è la rappresentazione estremizzata degli ingranaggi che muovono l'individuo e il sistema in cui è inserito. Quello stesso sistema messo in crisi dalla rivolta del Maggio.

Un'ulteriore informazione chiave che si può dedurre dagli appunti del drammaturgo è il rapporto, fondamentale durante la stesura dell'opera, con Robert Voisin, redattore di “Théâtre Populaire”. Sarà proprio lo studioso a suggerire a Vinaver di «écrire l'anti-défi américain», “contrattacco” che si sostanzia nella nota successiva che attribuisce agli Stati Uniti l'invenzione del marketing, del jazz e dell'happening. Il marketing, uno dei veri e propri nuclei tematici della pièce, conferma nuovamente il legame tra la pièce stessa e il contesto sessantottesco.

Nel terzo Movimento di *Par-dessus bord*, Dehaze, per motivare i suoi impiegati, pronuncia un discorso che verte proprio sul contrasto con la violenza delle leggi del mercato americane. Nel quarto Movimento, Benoît, divenuto dirigente in seguito al malore del padre e dopo aver estromesso il fratello, pronuncia un discorso simile a quello di Dehaze, ma esaltando e sfidando allo stesso tempo il sistema americano.

BENOÎT (...) Mais certains d'entre vous sont sceptiques et se demandent si l'aventure n'est pas perdue en avance à quai je répondrai que les Américains sont gros mais il ne sont pas plus malins que nous plutôt moins leur force dans les affaires c'est qu'ils font ça avec naturel de la façon dont ils mangent dont ils pissent tandis que nous on regarde à droite et à gauche on est gêné on coupe les cheveux en quatre résultat l'Américain finit par être plus efficace mais il ne tient qu'à nous de leur prendre le meilleur et de leur laisser le reste il ne s'agit pas de leur singer il faut que ça soit absurbe¹¹⁹

Benoît suggerisce ai suoi impiegati di importare il modello americano nella gestione della propria produzione e cercando di metterne a frutto gli aspetti che si possono rivelare più funzionali alle vendite nel contesto francese. Come accennato nelle pagine precedenti, la pièce terminerà con l'acquisizione da parte di una multinazionale americana della Revoire et Dehaze. Vinaver costruisce un parallelismo tra questa operazione di mercato e il mito nordico che narra della conquista della pace tra Ases e Vanes di cui il personaggio portavoce di Dumézil, M. Onde, racconta saltuariamente qualche episodio nel corso della pièce. In questo monologo di Benoît ritroviamo le premesse di quella che sarà la fusione finale: la sfida all'azienda antagonista, eppure il

¹¹⁹ M. Vinaver, *Par-dessus bord*, cit., pp. 118-119.

riconoscimento di alcuni elementi di valore e, soprattutto, il tentativo di emulazione che caratterizza la diffusione del capitalismo nel mondo occidentale.

Nello stesso movimento, poche sequenze dopo, un nuovo personaggio, Jack, consigliere del reparto marketing, assunto dall'azienda insieme a Jenny, elenca le sette leggi del marketing denominando il modello *Table de la Loi de Donohue and Frankfurter*. Si parafrasano di seguito le sette leggi:

1. l'uomo ha bisogni limitati ma desideri illimitati e la proliferazione di questi desideri può essere accelerata artificialmente dai produttori di oggetti di consumo, «en mettant la population visée de consommateurs dans un bouillon de culture approprié ce bouillon de culture c'est le marketing»;
2. nella coppia consumatore/esperto di marketing il primo soggetto rappresenta la donna, il secondo l'uomo che, con «caresses provocantes des mots enchanteurs des images suggestives», dà al suo corrispettivo femminile ciò che inconsciamente desidera;
3. il responsabile del marketing è aperto e disponibile a tutte le suggestioni del mondo e «quand il bande son arc le doigt qui tient la flèche est mou comme celui d'un nouveau-né»;
4. egli si lascia meravigliare da tutto ciò che osserva, trasforma la banalità in eccezionalità e «il les fait revenir à leur fraîcheur première toujours il remonte aux sources de la rivière».

L'ultima espressione si sovrappone perfettamente ad uno degli appunti di Vinaver del suo *En cours d'écriture*. A proposito del ruolo dell'autore e del montaggio dei dati di realtà di cui è responsabile, infatti, il drammaturgo sottolinea: «Ça ressort sous la forme d'une source et si tout va bien la source devient rivière et change le paysage». Leggendo le due diverse espressioni si nota come nelle parole di Jack si invertano precisamente i passaggi: l'esperto di marketing, attraverso le sue strategie di vendita e di fascinazione del consumatore, “torna alle fonti del fiume”, ovvero risale al modello primordiale del desiderio che è alla base del consumismo; l'autore, invece, crea le condizioni compositive affinché la “fonte diventi fiume e modifichi il paesaggio”, ovvero, allarga la prospettiva, permette alle dialettiche tra le cose di palesarsi e di offrirsi alla libera interpretazione.

5. L'esperto di marketing è un ladro e un voyeur, curioso e capriccioso, spia e «il pique ce qui braille»;
6. egli deve amare il prodotto che vende, al punto da commuovere il consumatore;
7. è un guerriero freddo e calcolatore ed è disposto a tutto pur di perseguire il suo obiettivo¹²⁰.

Le sequenze continuano ad intersecarsi senza sosta e le dinamiche del marketing acquisiscono progressivamente una concretezza anche nella struttura drammaturgica dell'opera. Formati da Jack e Jenny gli impiegati dell'azienda, alle prese con il lancio del nuovo prodotto, cercano un nome accattivante che possa attirare il consumatore. Il

¹²⁰ Ivi, pp. 133-134.

corpo dell'organico, ancora una volta, si frammenta in voci indistinte introdotte da trattini che, per pagine e pagine, propongono nomi possibili, in una sorta di brainstorming dai caratteri paradossali che promuove, infine, la denominazione “Mousse et Bruyère”. Nel Movimento successivo, inoltre, si susseguono alcune battute in cui anche la disposizione tipografica del testo sulla pagina denuncia un'allusione esplicita alle leggi del marketing e, in particolare, alle potenzialità espressive della comunicazione faticosa della pubblicità, per cui non acquisisce valore quanto viene detto, ma la modalità con cui viene proferito. I personaggi lanciano una serie di slogan per promuovere la carta igienica: «“LES APARTEMENTS MODERNES SONT FROIDS mais maintenant dans le notre il y a un petit coin de mousse et de bruyère”»»; «“CONNAISSEZ-VOUS LA JOIE DE GAMBARDER AU COEUR DES FORÊTS?”» Sous-titre “cette joie vous la retrouverez jour après jour en utilisant Mousse et Bruyère”»»; «“LIBRE ET INSOUCIANTE AVEC MOUSSE ET BRUYÈRE”»»; «“MAINTENANT, CHEZ NOUS IL Y A MOUSSE ET BRUYÈRE”»». Ad ogni slogan segue una discussione sull'utilizzo dei termini, sulla giusta modalità per pronunciarli, sulle intenzioni. Il linguaggio inserito da Vinaver in questo brainstorming promozionale è estremamente specialistico e rimanda alle competenze da lui stesso acquisite durante il suo soggiorno di formazione in Svizzera.

Il jazz e l'happening sono le altre due “invenzioni” americane che Vinaver traspone nel suo testo. La prima forma viene inserita in una sequenza specifica attraverso tecniche, come di consueto, stranianti. I piani dell'azione sono tre: Olivier sta chiedendo a Cohen, licenziato da Dehaze, di restare nell'organico dell'azienda; *intanto* Ausange (*au telephone*) comunica a Olivier le decisioni del consiglio d'amministrazione della banca; *intanto*, Jiji – la figlia di Lubin – incontra Alex, un giovane ebreo reduce dai campi di concentramento che le descrive la strategia del terrore dei tedeschi e le rappresaglie che, durante la seconda guerra mondiale, hanno sconvolto il paese ucraino di Lvov. In chiusura del secondo nucleo dell'azione, che si conclude con la telefonata di Ausange, Vinaver inserisce una didascalia: *Progressivement l'Infirmierie* – il locale jazz nel quale suona il giovane Alex – *se remplit de monde. On écoute du jazz et on consomme, surtout de la bière et du coca-cola; âge moyen vingt ans. Mais il y a aussi quelques groupes de consommateurs de whisky, élégants, de dix ans plus vieux et aussi bruyants que les autres sont silencieux*¹²¹.

Vinaver porta in scena quanto sta succedendo fuori dal teatro durante l'anno-tournant, semplifica, in maniera estremamente arguta, il consumismo proveniente dagli Stati Uniti che sta nutrendo la nuova società di massa di cui parlavano i nostri teorici nel primo capitolo di questo studio. L'esplicita marca dei prodotti, la musica che si diffonde nell'aria, la connotazione anagrafica dei personaggi sono tutti sintomi del clima sociale e culturale del tempo.

Il terzo Movimento di *Par-dessus bord*, infine, termina con il seguente dialogo:

Benoît et Margerie entrent à l'Infirmierie

BENOÎT C'est une petite boîte qui monte l'Express en parle cette semaine c'est amusant non? Le jazz redevient à la mode.

MARGERIE Le jazz me rende triste comme tout ce qui vient d'Amérique pourquoi est-ce

¹²¹ Ivi, p. 97.

que vous autres devez singer tout ce qui vient d'Amérique?
 BENOÎT C'est le dernier cri du jazz ici ça va plus loin que le free jazz de Coltrane moi je trouve ça très amusant tiens bonjour
 UNE VOIX Bonjour
 BENOÎT Tu as vu Olivier?
 MARGERIE Ton frère est un mufle j'avais téléphoné très gentiment il m'a fait faux bond
 BENOÎT Maintenant ça n'a plus d'importance tu peux laisser tomber c'est vous le patron?
 ALEX Oui
 BENOÎT C'est amusant chez vous c'est trop sympathique
 ALEX On fais ce qu'on peut
 BENOÎT Non je vous assure c'est plein d'idées¹²²

Nel Movimento che segue, Benoît prenderà il potere pronunciando il discorso sul modello americano citato precedentemente. Il figlio illegittimo che aizza il padre contro il fratello e confonde il fratello stesso sulle sue intenzioni, rappresenta il potere del nuovo che si nutre delle suggestioni provenienti dall'America, le apprezza, se ne appropria, tenta di riprodurle nel contesto della sua azienda e, alla fine, fallisce e viene fagocitato dallo stesso modello che voleva importare. Inoltre, Benoît recluterà Alex, un artista, e lo farà entrare nell'organico dell'azienda. Sintetizza Gérard Garruti a questo proposito: «(...) le recrutement des artistes en marge (Alex) par l'entreprise (Benoît) illustre la capacité du capitalisme à tout absorber, tout récupérer et tout commercialiser – révolte comprise»¹²³. Anche la rivolta, dunque, diventa strumento di marketing utile alla diffusione del modello capitalista americano. Nella contestazione al modello stesso, infatti, Vinaver rintraccia continuamente forme di legittimazione.

Un ulteriore elemento fondamentale presente negli appunti dell'autore è un'esplicita allusione alla forma dell'happening, già citato a più riprese nelle prime pagine di questo studio e, soprattutto, modalità espressiva nata alla fine degli anni Cinquanta in America e fondata sulla degerarchizzazione dei linguaggi e sull'unicità dell'evento che nega implicitamente il carattere di predeterminazione di qualsiasi testo drammatico. L'analisi della forma dell'happening sarà oggetto, insieme a quella di Passemar, del prossimo paragrafo, mentre è indispensabile, in questa sede, concludere i discorsi avviati da Vinaver nel suo *En cours d'écriture*.

Un ultimo dato notevole che si riscontra negli appunti riguarda l'utilizzo della punteggiatura che, come risulterà ormai chiaro da tutte le citazioni del testo riportate, è completamente assente nelle battute, mentre resiste nelle didascalie. Scrive Vinaver:

Punctuation: la différence (oui ou non) d'un mouvement à l'autre me paraissait se justifier par (et du reste accentuée par) une différence d'ordre musical. Mais, à écrire le quatrième mouvement, je me demande si l'absence généralisée de ponctuation n'est pas la vérité. Essayer de voir.

Pourquoi l'absence de ponctuation

Parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne sont pas nécessairement là où se trouvent les signes. Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte; de le mettre plus près de la réalité

¹²² Ivi, pp. 98-100.

¹²³ G. Garruti, *Une épopée du capitalisme*. Par-dessus bord de Michel Vinaver, cit., p. 6.

des choses dites.

Parce que la ponctuation (...) fais obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion.¹²⁴

Chiarisce ancora l'autore nel suo *Memoires sur mes travaux* alla voce “Ponctuation”

Il me fallait approcher d'un état brut de la parole, laisser faire son flux, ses rebonds, ses ruptures, ses précipitations, ses étalements. Le besoin était de l'affranchir de son armature logique, du poids d'une tradition culturelle s'appliquant à l'usage des mots, et de la rapprocher à la fois de la matérialité de la langue réel, et de la façon dont un objet musical se constitue.¹²⁵

Gli esponenti del teatro francese contemporaneo alla scrittura di *Par-dessus bord* considerano limitanti per la loro creatività le gerarchie tra le professionalità del teatro e percepiscono lo stesso luogo teatrale come l'involucro costrittivo di un'azione che si vuole, invece, libera e spontanea. Per Vinaver, profondo sostenitore, per sua stessa ammissione, di un teatro a base testuale, la gabbia dalla quale emanciparsi è quella della punteggiatura. Essa, costringendo la parola e il discorso a sottostare alle leggi della logica e della concatenazione morfo-sintattica, quindi, ad organizzarsi, limita il fluire di suoni e ritmi, di rimandi e precipitazioni, e impedisce alla materialità della lingua di emergere nella sua naturalezza. Nel suo *En cours d'écriture*, però, Vinaver sottolinea un altro carattere interessante e direttamente connesso all'assenza della punteggiatura: essa genera una maggiore libertà per l'attore, oltre che per il lettore – dice il drammaturgo, quasi pudicamente, tra parentesi. Vinaver non rifiuta solo l'organizzazione del discorso garantita dalla punteggiatura, ma anche le sue ricadute in senso performativo: le intenzioni, i toni, le pause attraverso cui essa guida la lettura e l'interpretazione.

Infine, citiamo di seguito i modelli di riferimento che si ritrovano “dedans” la pièce.

IL YA DEDANS:

Lear/Othello/Macbeth.

Aristophane (Cornford, Thomson).

Dumézil.

Norman Brown (Life against death, Love's body).

Le théâtre de boulevard: fils naturel, héritage/notaire/conseil d'administration, rivalité.

France-Observateur (table ronde décérébration).

Happening d'Oldenburg.

Léon Wells: Lvov.

Rabelais.

Comptes rendus agences pub. Bates, Publicis.

Montaigne (La Boétie).

Récits hassidiques.

Dubuffet mais aussi Picasso.

¹²⁴ M. Vinaver, *Par-dessus bord: notes en cours d'écriture* (1967-1969), cit., pp. 239-240.

¹²⁵ M. Vinaver, *Memoires sur mes travaux* (1986), cit., p. 78.

Y. Klein.¹²⁶

In queste note ritroviamo da Shakespeare ad Aristofane, per i rimandi testuali, al teatro di boulevard, per i rimandi di genere; dalle citazioni esplicite portate da M. Onde dei testi di Dumézil o delle trascrizioni di Léon Wells (testimone dello sterminio degli ebrei nella città ucraina di Lvov, di cui parla il jazzista ebreo Alex), alle teorie psicanalitiche di Norman Brown (i cui testi vennero pubblicati proprio nel 1967); dagli articoli di “France Observateur”, allo studio dell'opera di Rabelais (che ispirò anche i due ensemble-guida del capitolo precedente di questa ricerca). I materiali testuali vengono assimilati dalla scrittura di Vinaver in maniera più o meno esplicita e costituiscono quello «spazio letterario del teatro» di cui parlava Taviani e al quale si è accennato nelle conclusioni del capitolo precedente di questo studio.

Torniamo, ora, all'esplicita allusione critica alla forma dell'happening presente in *Par-dessus bord* e mediata, nelle pagine del testo, dalla figura di Passemar che, lo ricordiamo, è uno dei dirigenti dell'azienda protagonista, oltre ad essere l'alter-ego dell'autore che, nel corso dell'azione, parallelamente al suo lavoro presso l'impresa, scrive una pièce sulle sue stesse sorti.

3.1 Passemar: sul teatro contemporaneo

Ancora in *En cours d'écriture* Vinaver chiarisce:

PASSEMAR: UN PORTRAIT DE L'AUTEUR

L'auteur comme l'artiste de Picasso (portrait de). Buffon.

Le personnage de Passemar: chauve et inquiet, placide, un peu flou, pas très consistant, de la malice, de la lâcheté. Penser à Warot. (...)

L'auteur un écrivain raté “passé” dans l'industrie où il réussit.

Revenir sur les “actions dansées et mimées” qui font problème pour Passemar. Tentation du spectacle total. Mais justification? Et c'est cher. Passemar ne se décide pas. Son regard sur la pièce en train de se faire n'est pas différent de celui sur l'évènement en train de se dérouler.

Les trois danseurs se repointent – intempestivement, alors que rien ne les annonce ou justifie. Passemar intervient: “J'ai décidé de laisser tomber...”. Mais les danseurs ne l'entendent pas de cette oreille. (...) Mais eux (contestataires): d'accord, les camionneurs, au départ, c'était pas brillant. Pas très inspiré. Mais – des thèmes et variations infinies. Un approfondissement sans fin des deux histoires Ases/Vanes.

(Situation Hellzapoppin/Pirandello: l'auteur contre ses personnages-comédiens... introduire le régisseur?) Imperturbables, les danseurs (qui ont Bejart dans en visée) poursuivent leur travail (...)

Passemar écrit cette pièce pour tater de la possibilité qu'offrait la littérature en cas de chômage. Pourquoi une pièce et cette pièce? Toujours il avait séparé... Il lui est venue l'idée cette fois de se servir de ce qu'il avait observé, etc. Il n'écrit plus comme dans sa jeunesse, pour la gloire. Il a vraiment besoin d'un succès commercial. (...) L'exemple de Shakespeare. Tous les metteurs en scène coupent, taillent dedans, ce qui n'empêche pas ses pièces de tenir le coup.¹²⁷

¹²⁶ M. Vinaver, *Par-dessus bord: notes en cours d'écriture* (1967-1969), cit., p. 242.

¹²⁷ Ivi, pp. 240-241.

Si è scelto di riportare integralmente questa lunga citazione dagli appunti di Vinaver perché vi sono raccolti tutti i caratteri del personaggio che emergeranno in questa sezione, ma, soprattutto, perché, al di là degli ovvi rimandi autobiografici tra Passemar e Vinaver, queste note fungono da diario e testimoniano la genesi, non solo del personaggio, ma anche dell'opera nella sua interezza. Vinaver, inquadrando Passemar, sembra scrivere di sé. Si chiede, ad esempio, per quali motivi il personaggio compia determinate scelte e come si ponga nei confronti della pièce che sta scrivendo. Nell'ultimo passaggio, inoltre, la sovrapposizione è lampante. Il drammaturgo cita direttamente Shakespeare e rileva come molti registi contemporanei abbiano tagliato o agito sui suoi testi e come questi siano stati in grado di resistere. La mente torna alle considerazioni dello stesso Vinaver che, vedendo *Par-dessus bord* “alterata” dal gesto autoriale di Planchon, auspicava una futura rappresentazione integrale della stessa o si augurava, prima che il regista rimontasse il testo, che esso fosse in grado di resistere nella sua complessità e nei suoi meccanismi interni. Inoltre, il rimando al *Ritratto dell'artista* di Picasso e la specificazione «Buffon» fanno luce su quanto lo stesso Vinaver affermerà negli anni Settanta, nel suo *Auto-interrogatoire* sui suoi Buffoni del Secolo tra i quali si auto-annovera e annovera, di conseguenza, il suo Passemar. O, ancora, nel momento in cui il drammaturgo parla del personaggio come di un autore fallito che cerca un'affermazione professionale nel settore dell'industria, sta rimandando a se stesso e al fallimento “scenico” dei suoi testi precedenti. Infine, con la domanda «Pourquoi une pièce et cette pièce? Toujours il avait séparé... Il lui est venue l'idée cette fois de se servir de ce qu'il avait observé, etc.», Vinaver si sta evidentemente interrogando sui suoi moventi come autore drammatico e, in particolare, sul suo ritorno alla scrittura dopo dieci anni di silenzio. A differenza di Passemar, però, Vinaver non scrive per cercare un'alternativa possibile in caso di licenziamento, anzi, riesce in entrambi i campi in cui si cimenta, nella scrittura per il teatro come nel suo ruolo di dirigente della Gillette.

Scorrendo l'intero testo di *Par-dessus bord* – nella sua, da alcuni punti di vista, inespugnabile complessità –, il personaggio di Passemar appare e scompare continuamente, alternandosi nel ruolo di quadro dell'azienda, di autore di una pièce sull'azienda stessa e di *raisonneur*, che commenta l'azione. La sua prima apparizione è assolutamente a effetto e ne parla lo stesso Vinaver nei suoi appunti definendola “poco brillante”: durante il primo Movimento, tre danzatori, che costituiranno la compagnia di Passemar, entrano in scena e intonano una canzone mentre, lentamente, da una cassa, esce il personaggio, mascherato, e i tre performer iniziano una danza intorno a lui. Recita la didascalia «*Il met ses lunettes, remet en ordre ses vêtements*» e parla. Si presenta come l'autore di «cette pièce», racconta della passione per la scrittura drammatica e della sua scoperta, all'età di nove anni, componendo *La Révolte des légumes*, parla del suo essere stato vittima di un equivoco nel momento dell'assunzione presso l'azienda, del suo passato come scrittore affermato – «(...) j'avais vingt-six ans et déjà une petite carrière littéraire derrière moi deux romans publiés chez Gallimard j'étais un des poulains de Albert Camus» –, dell'arrivo degli Americani e del cambiamento conseguente di molti aspetti produttivi. Infine, conclude Passemar: «ça va mieux qu d'être un artiste en marge de la société qui parle d'un monde qu'il ne connaît pas (...) je n'ai pas la certitude que j'irai jusqu'au bout avec cette pièce j'ai du

mal à trouver un axe!»¹²⁸. Immediatamente dopo il suo monologo di presentazione, Vinaver cala Passemar nel clima dell'azienda, collocandolo nel suo ufficio e facendolo dialogare con Mme Alvarez. Il drammaturgo sembra, così, presentarsi o ripresentarsi al suo pubblico, giustificando il decennio silenzioso, le scelte passate e prefigurando quelle che farà nel corso nella composizione dell'opera.

Poco più avanti, nel medesimo Movimento, parallelamente al primo racconto di M. Onde del mito nordico degli Ases e Vanes, Passemar, commenta: «Ce n'est encore sur mais il y a un enchaînement des faits qui sans être fatal non justement pas ça aurait pu tourner autrement aujourd'hui encore tout n'est pas jouée mais les événements se succèdent et s'articulent les uns aux autres dans un sens tel que l'on débouche sur la fusion»¹²⁹. Ragionando ad alta voce, il personaggio suggerisce al pubblico una possibile chiave di lettura della pièce. Visti i rimandi continui, persino esplicitamente autobiografici, tra Passemar e l'autore, è legittimo identificare le battute del primo con spazio di libertà che Vinaver si riserva non solo per commentare l'azione che si sta svolgendo, per sottendere rimandi al contesto sociale o teatrale, ma anche per commentare l'atto stesso della scrittura. Nel caso di quest'ultima battuta, infatti, i contenuti del discorso rimandano, da un lato, a quanto accadrà all'azienda, ma, dall'altro, a quell'asse del racconto che Passemar aveva confessato di non possedere nella prima sequenza e che ora, invece, gli viene fornito da M. Onde: lo scontro tra gli Ases e i Vanes diventa, quindi, la struttura mitica che spiega la fusione tra la multinazionale americana e quella francese, ma anche il tema portante di tutte le scene danzate che seguiranno, l'asse della seconda pièce interna a *Par-dessus bord* e composta dal *raisonneur*.

«Tentation du spectacle total», aveva dichiarato Vinaver nei suoi appunti. «Au fond je suis tenté par le théâtre total», dichiara Passemar in conclusione del primo Movimento «où toute les formes d'art concourent au spectacle le ballet le cirque le cinéma l'opéra c'est assez exaltant d'imaginer un théâtre sans plus aucune limite au niveau des moyens d'expression à condition que ça soit réellement une fusion et non pas une simple juxtaposition»¹³⁰. Questo passaggio è di grande interesse per due ragioni. Per prima cosa, esso inizia a sottendere alcuni rimandi al teatro contemporaneo che si susseguiranno nelle pagine successive. La seconda ragione d'interesse, invece, si riallaccia ancora alla sovrapposizione Passemar/Vinaver: il primo sogna un teatro totale, il secondo, sottolinea Sarrazac, monta, proprio in *Par-dessus bord*, «“plusieurs théâtres” – de l'économie capitaliste, de l'adultère (donc du boulevard), du mythe antique, du happening (de la vie libérée?), de la “danse” publicitaire, etc.». I due piani sono diversi: Sarrazac cita “teatri del reale”, mentre Passemar si interroga sulla fusione di diversi linguaggi espressivi, però i rimandi tra l'interno e l'esterno dell'azione drammatica – non tanto dalla pagina alla scena, quanto, in questo caso, dalla pagina alla scrivania dell'autore – emergono con una certa evidenza.

Nel quarto Movimento, poco dopo il discorso di incitamento di Benoît, Vinaver ci informa in una didascalia che su tre schermi presenti sul palcoscenico vengono

¹²⁸ M. Vinaver, *Par-dessus bord*, cit., pp. 14-16.

¹²⁹ Ivi, p. 35.

¹³⁰ Ivi, p. 38.

proiettati simultaneamente tre film che mostrano le interviste fatte ad alcuni consumatori. I testi dei tre film sono identici ma si accavallano rendendo evidente quel magma del parlato quotidiano di cui è costituita l'intera pièce. Durante la proiezione dei film, i tre danzatori indossando abiti da vestali e, con in mano un microfono, invadono la sala e fanno agli spettatori le stesse domande degli intervistatori.

Passemar est seul sur le plateau, assis dans un fauteuil d'osier.

PASSEMAR (...) je me suis laissé influencer par certains procédés extrêmement modernes *l'intrusion du cinéma dans le théâtre l'aggression du public par les comédiens* (...) tandis que dans le théâtre réellement d'avant-garde *les comédiens se deshabillent* ou déchirent leur vêtements en se roulant par terre pour retrouver leur pureté animale ou encore exhibent leur sexe ou leur derrière pour tirer le spectateur de son aliénation.

I danzatori, a questo punto, si trasferiscono sul palco e iniziano a ruotare vorticosamente intorno all'autore-personaggio continuando a gridare le domande dell'inchiesta, mentre iniziano a spogliarsi e a spogliare lo stesso Passemar che esplode: «(...) non pas ça je ne veux pas ça j'ai horreur de ça arrêtez ça tout de suite s'il vous plait». I danzatori smettono di gridare e, semi-vestiti, si buttano a terra e cominciano a “scivolare” gli uni sugli altri. Passemar riflette sulla sequenza, si chiede cosa sia giusto fare, se eliminare l'intermezzo o tenerlo e mostra tutta l'indecisione di cui parla Vinaver nei suoi appunti:

PASSEMAR (...) j'oscille encore entre les deux formes actuelles de théâtre *le théâtre sauvage* où tout est permis mais que ne joue que dans les caves les souterrains et *le théâtre qui se situe dans la grande tradition* ce qui n'exclut pas l'audace et l'innovation (...) et il faut bien admettre que le seul théâtre qui fasse des recettes normales est un théâtre qui répond à la demande d'un public qui est le public de la société de consommation alors il faut lui offrir le produit qu'il désire c'est-à-dire le marketing mix (...) il ne faut plus vendre un produit mais concocter une mixture d'images et de sensation qui feront courir le public au produit¹³¹

Emerge con una certa chiarezza la tipologia di teatro per la quale parteggia l'autore servendosi di Passemar, quella che si colloca in continuità con la grande tradizione ma che non esclude audacia e innovazione. Ed emerge anche con assoluta evidenza come l'autore consideri il pubblico contemporaneo e, soprattutto, il teatro contemporaneo: il primo vuole un prodotto simile a quello offerto servendosi delle strategie del marketing mix che il secondo, puntualmente, gli fornisce. A quale teatro sta alludendo Vinaver? Parla di immagini e sensazioni, della sovrapposizione di linguaggi eterogenei, di uno spettacolo selvaggio e animalesco che ha l'obiettivo di guidare lo spettatore nella sua emancipazione dall'alienazione. Vinaver ritrova negli spettacoli d'avanguardia una formula rivoluzionaria antagonista a quella che lui stesso propone e che guarda al testo, struttura tradizionale, come al contenitore di un'innovazione possibile. La critica al teatro contemporaneo proseguirà nei movimenti successivi che verranno analizzati a breve. In questa sede, invece, è utile soffermarsi ancora un istante sul parallelismo,

¹³¹ Ivi, pp. 108-110. I corsivi sono della scrivente.

indubbiamente ardito, che Passemar fa tra il marketing mix e la giustapposizione dei linguaggi espressivi del teatro contemporaneo poiché esso rimanda indirettamente alla visione che il drammaturgo ha del periodo storico in cui scrive *Par-dessus bord* e della rivolta sociale e culturale protagonista di questo studio.

In un'intervista del 2007 dal titolo *Mai 1968: de la libération à l'aliénation*, di Gérald Garruti, pubblicata nell'ottavo dei "Cahiers du TNP", Vinaver sottolinea come la pièce abbia naturalmente incorporato al suo interno – «un peu comme une absorption par les pores» – gli eventi del Maggio essendo stata scritta tra l'ottobre del 1967 e l'ottobre del 1969, ma, interrogato sul legame tra lo slogan «Imagination au pouvoir» della rivolta e di molto del teatro contemporaneo e la nascita, nello stesso periodo, del marketing, Vinaver replica:

Là est la porosité de la pièce par rapport à Mai 68. L'idéologie visible de Mai 68 était "l'imagination au pouvoir", mais aussi "mort à tous les pouvoirs", y compris le pouvoir du marketing qu'on voyait alors triompher. Il'y a une ironie invisible à l'époque mais qui apparaît aujourd'hui, dans la jonction entre l'idéologie de Mai 68, telle qu'elle s'exprimait dans les slogans, et l'idéologie capitaliste à ce moment-là, dans son nouveau essor. Comme si, finalement, c'était pareil.

Il drammaturgo rintraccia, quindi, *a posteriori*, un legame diretto tra ciò contro cui la rivolta si scaglia, il capitalismo, e le leggi del marketing che di quello stesso capitalismo furono il braccio armato. Lo slogan «L'immaginazione al potere», chiarisce ancora Vinaver, entra in conflitto con l'espressione, altrettanto diffusa, «Mort à tous le pouvoir» e finisce con l'affermare con una rinnovata forza, non tanto una resistenza al potere, quanto il suo perdurare. L'autore non accusa direttamente né gli artisti che hanno sostenuto e interpretato la lotta del Maggio, né tanto meno i suoi protagonisti, colpevoli, tutt'al più, di ingenuità o di eccesso di entusiasmo. Il vero oggetto della critica di Vinaver è, ancora una volta, il capitalismo: «Supposée libérer l'individu, la merchandise introduit une dépendance supplémentaire. Il y a là une dimension qui n'est pas moins tragique qu'ironique: le moyen de salut devient une prison de plus. Et le moment de *Par-dessus bord* est celui de l'inconscience de tout cela»¹³².

Nel quarto Movimento, il discorso di Passemar sul teatro contemporaneo prosegue, ma i toni diventano aspri ed estremamente polemici. Benoît ha appena pronunciato il suo discorso agli impiegati, Passemar sta riflettendo sulla sua pièce:

PASSEMAR Maintenant commence la partie la plus difficile à écrire de la pièce est si longue peut-être est-ce parce que jusqu'à présent j'ai reculé devant l'instant où il faudrait en arriver là c'est-à-dire aux épisodes relatifs à la naissance du nouveau produit cette partie pose un problème d'abord parce qu'elle risque de tomber dans une suite d'exposés didactiques que j'aurai pu dramatiser aussi habilement qu'il me sera possible

Il *raisonneur* si interroga sulle possibilità di evoluzione della sua opera, proprio nel momento centrale del lancio del nuovo prodotto da parte dell'azienda. La composizione delle due pièce, *Par-dessus bord* e quella di Passemar, procedono in perfetta

¹³² G. Garruti, *Mai 1968: de la libération à l'aliénation*, entretien avec Michel Vinaver, cit., pp. 38-39.

simultaneità. Mentre il personaggio riflette, il palcoscenico viene letteralmente invaso dai tre danzatori e dal loro pianista, tutti vestiti da dei scandinavi, che iniziano a dialogare come fossero Ases e Vanes. Sta succedendo quanto Vinaver aveva predetto nei suoi appunti: «intempestivement, alors que rien ne les annonce ou justifie. Passemar intervient: “J'ai décidé de laisser tomber...”. Mais les danseurs ne l'entendent pas de cette oreille». Prima di lasciarli agire liberamente, però, Passemar prova a fermarli, ad impedire che la sua opera venga fagocitata dai linguaggi espressivi dello spettacolo d'avanguardia:

PASSEMAR mais que venez-vous faire ici maintenant? C'est n'est pas le moment
Mon texte comportera nécessairement certains aspects techniques qui ont toutes les chances d'être rebutants pour une majorité de spectateurs ces danseurs n'ont rien à faire à ce moment ici (...)
Ça a tout l'air d'une occupation délibérée (...)
Ils cherchent par tous les moyens à attirer l'attention sur eux (...)
A jeter la confusion (...)
Je ne sais pas d'où provient cette indiscretion (...)
Et puis l'on me textera ici et là de céder à la mode du jour et en effet (...)
Il faut courir aujourd'hui (...) pour trouver un spectacle sans obscenité mais je ne vois pas le moyen d'éviter (...)¹³³

I danzatori si appropriano della scena. Il *raisonneur* è diventato Pirandello e subisce l'assalto dei suoi personaggi. Le scelte lessicali di Vinaver sembrano tutt'altro che casuali. Il drammaturgo parla di occupazione, di un'infantile ricerca dell'attenzione del pubblico, di un'azione volutamente confusionaria, di indiscrezione e di moda. Non si conosce l'esatta scansione cronologica con cui venne prodotta la pièce, ma questa scena si trova esattamente a metà dell'intera opera ed è quindi altamente probabile che sia stata scritta esattamente durante le occupazioni del Maggio e la contestazione del Festival d'Avignon. La terminologia, inoltre, appartiene agli stessi campi semantici delle espressioni scelte da Duvignaud, Morin, De Certeau, Blanchot per descrivere la rivolta. Quello descritto in questa sequenza è un happening strutturato sul modello di quelli del Living Theatre o di Jean-Jacques Lebel che, negli stessi mesi, stanno tentando di rivoluzionare il fare teatrale contemporaneo alla ricerca di una nuova spontaneità e di una specificità.

All'inizio del quarto Movimento l'allusione si fa ancora più esplicita: i danzatori hanno preso il sopravvento e Passemar commenta nei seguenti termini la loro intrusione scenica. In questo caso, però, il monologo del personaggio è frammentato in sequenze diverse, diventando una sorta di controcanto ai dialoghi tra gli impiegati dell'azienda e alle intrusioni di M. Onde – ancora, sulla mitologia nordica che ispira la performance dei performer. Si rimonta, di seguito, il suo testo completo.

PASSEMAR Ce qu'il peuvent être envahissant (...) Il se sont mis dans la tête qu'il tiennent là le thème d'un ballet cosmogonique qui pourrait d'un seul coup les faire connaître non seulement en France (...) Ils cherchent un bailleur de fonds dépourvus comme ils sont de tout complexe ça ne m'étonnerait pas qu'ils en trouvent un il suffirait

¹³³ M. Vinaver, *Par-dessus bord*, cit., pp. 121-123.

qu'ils passent à la télévision (...) Ce sont des trafuges de chez Bejart ils se sont mis dans la tête que *Bejart c'est dépassé* (...) Ils sont décidés à *utiliser ma pièce comme un tremplin* (...) En admettant que je les conserve il faudra chercher des économies ailleurs parce que ces quatre-là présent lourd dans le coût de la distribution (...) Pour les rôles secondaires plutôt que d'employer des comédiens en chair et en os (...) L'idée m'est venue d'utiliser *des pantins grandeur nature* comme j'ai lu qu'on le faisait dans un certain théâtre d'avant-garde aux Etats-Unis (...)¹³⁴

La citazione di Bejart che ricorda la contestazione avignonese, l'allusione a «pantins grandeur nature» che rimanda alle marionette del Bread and Puppet, l'espressione «utiliser ma pièce comme un tremplin», di chiara derivazione grotowskiana, sembrano tutti espedienti introdotti nel testo per descrivere criticamente la realtà teatrale contemporanea e mettere in evidenza il punto di vista di un autore puro mediato dal suo personaggio-vicario sul teatro d'avanguardia, eppure nella citazione esplicita di questo stesso teatro hanno sede un riconoscimento e, da un certo punto di vista, un'appropriazione, per quanto in chiave dialettica e polemica, dei suoi linguaggi.

Nella sequenza successiva in cui Passemar riappare con i suoi danzatori la situazione è leggermente cambiata: il personaggio è diventato *régisseur*, ha ceduto alla volontà dei suoi danzatori e li guida in quella “danza pubblicitaria” di cui aveva parlato Sarrazac: un vero e proprio happening diretto dall'autore ed eseguito dagli attori in mezzo al pubblico.

Mentre gli impiegati discutono delle strategie dell'azienda, i danzatori entrano in scena e iniziano il riscaldamento. Appare Passemar e comincia a fornire indicazioni ai suoi performer, mentre viene portata sul palco una Rolls-Royce. I danzatori indossano un vestito di Paco Rabanne – specifica la didascalia – dello stesso colore della macchina e interagiscono con l'automobile, guidati dal *raisonneur-régisseur*, le cui battute sono, ancora una volta, frammentate all'interno di scambi dialogici altri, assolutamente incongruenti, e palesano, anche alla lettura, la simultaneità delle azioni che si svolgono sul palco. Ricostruendo le indicazioni registiche di Passemar, risulterà: «Plus vite que ça (...) Vous aussi (...) Là-dedans parfaitement (...) Tous les trois derrière (...) Mais non (...) Pas encore (...) Je vous le dirai (...) Encore un tout petit peu attendre (...) Bon vous pouvez y aller»¹³⁵.

Passemar apre la portiera della macchina, i danzatori escono tenendo in mano il capo di una corda alla quale sono appesi dei pacchi regalo e, danzando un ballo tipico provenzale – la farandola – arrivano in mezzo al pubblico e iniziano a distribuire i doni. Gli spettatori aprono i pacchetti e vi trovano un nido di muschio ed edera (“mousse et bruyère”) con dentro un rotolo di carta igienica color malva e verde pallido – lo stesso della macchina e dei vestiti dei performer – impacchettato in una carta delle stesse tinte con su disegnata una foresta selvaggia. L'happening prosegue in mezzo al pubblico mentre l'azione sulla scena vede Benoît, Dutôt, Battistini e Saillant discutere delle filiali dell'azienda.

PASSEMAR Mes trois danseurs sont partis faches pour ne plus jamais disent-ils remettre

¹³⁴ Ivi, pp. 181-183. I corsivi sono della scrivente.

¹³⁵ Ivi, pp. 200-204.

pieds dans ce théâtre ils m'ont reproché que l'intermède des petits paquets est non seulement avilissant mais répétitif moi je trouvais justement excellent qu'il soit répétitif avec une petite différence chaque fois¹³⁶

È un fallimento: come autore prima e come *régisseur* poi, Passemar viene aggredito dai suoi danzatori creatori e viene criticato e abbandonato, nel momento in cui cerca di assecondarli e di guidare un'azione performativa. Inoltre, esattamente come l'azienda si sta appropriando delle strategie del marketing e sta sviluppando campagne pubblicitarie sul modello americano, il personaggio-vicario sta progressivamente cedendo alle logiche del teatro d'avanguardia. In questo modo, Vinaver mette nuovamente in evidenza la critica subliminale al sistema, tanto economico, quanto teatrale.

Nel frattempo, l'azienda sta per fondersi con la United Paper americana, molti impiegati vengono licenziati – gettati, per l'appunto, *par-dessus bord* – e lo stesso Passemar perde il lavoro.

Nell'ultimo movimento, l'aristofanesco *mariage* di Jiji e Alex – ex jazzista, ormai impiegato della Dehaze, assunto da Benoît – Vinaver torna alla tecnica della *voix chorale*, non inserisce quasi mai il nome del parlante, ma pagine e pagine di battute introdotte da un trattino che restituiscono un quadro festivo e, allo stesso tempo, in termini drammaturgici, spezzano il legame tra parlante e parlato e frammentano il corpo dei personaggi in voci indistinte e intercambiabili. Il suono del festino sfuma, mentre l'azione continua e Passemar commenta:

PASSEMAR (...) j'en arrive à la fin de ma pièce et peu à peu je crois enfin il semble qu'elle a trouvé son axe mais elle est un peu trop foisonnante d'un côté le handicap c'est l'âge de l'autre c'est la longueur et le nombre de personnages naturellement je ne m'opposerai pas à certaines coupures mais ce que je souhaiterais préserver c'est cette structure dont je n'ai pas scrupule à avouer que je l'ai empruntée à Aristophane toutes ses pièces se terminent par un sacrifice ou un mariage ou même les deux il y a un festin et à la fin une procession qui est le moyen pour les acteurs de quitter la scène (...) En tout cas je me suis mis d'accord avec ces trois danseurs ils acceptent la scène des comionneurs et même l'épisode des enquêteuses ils vont jusqu'à accepter de distribuer les petites cadeaux à condition que je les autorise à faire à la fin un petit exercice choréographique sur lequel ils ont beaucoup travaillé et dont ils m'assurent qu'il est maintenu bien au point

I tre danzatori iniziano un breve riscaldamento e mostrano l'azione che Passemar ha appena descritto, mentre M. Onde termina la sua narrazione del mito nordico degli Ases e Vanes.

M. ONDE (...) et jusqu'à la fin des temps il n'y aura plus l'ombre d'un conflit entre les Ases et les Vanes

PASSEMAR De sorte que la fin rejoint le commencement.¹³⁷

Con un piccolo vezzo auto-ironico, Vinaver mette alla fine del testo, finalmente, un punto. Il suo personaggio vicario ha osservato e commentato – in alcuni casi ricorrendo

¹³⁶ Ivi, p. 212.

¹³⁷ Ivi, pp. 262-263.

a strumenti performativi – quanto è accaduto all'interno dell'azienda francese e, in un sistema di rispecchiamenti evidente, al di fuori di essa, nel mondo contemporaneo della fine degli anni Sessanta, della nascita del marketing, dell'affermazione definitiva delle leggi del capitalismo – ancora non del tutto riconoscibili nei loro poteri distruttivi e massificanti, ma già presenti – e anche della diffusione del teatro d'avanguardia, americano e francese.

Par-dessus bord si conclude con una triplice riconciliazione dai toni amari: la fusione tra le due aziende e il definitivo asservimento della Francia al dinamismo economico statunitense; l'accordo tra Passemar e i suoi danzatori; la pace eterna tra gli Ases e i Vanes del racconto di M. Onde-Dumézil.

4. La solitudine del lavoratore nel corpo sociale in frantumi (da *La demande d'emploi*, 1971, a *Les travaux et les jours*, 1977)

La prochaine pièce sera:
random (structure, contre la classique et balanché de celle-ci),
archéologique (free time, réversibilité),
de deux à quatre personnages (mais ce sera peut-être une autre pièce en parallèle?)¹³⁸

Fin dal suo *Par-dessus bord: notes en cours d'écriture*, Vinaver, appena riapprodato alla scrittura drammatica, immagina quali saranno le caratteristiche della sua pièce successiva. Nelle note in forma d'appunto si percepiscono, da un lato, un certo senso di continuità, e, dall'altro, alcune profonde differenze. La prima differenza risiede, evidentemente, nell'ultimo punto. L'autore parla di un numero di personaggi inferiore rispetto all'opera precedente. Tale numero rinvia immediatamente ad una dimensione. *La demande d'emploi*¹³⁹, infatti, è più breve e meno strutturalmente complessa di *Par-dessus bord*, oltre ad essere divisa in trenta brevi frammenti assimilabili a delle scene staccate. Il testo viene percepito dallo stesso Vinaver come il rovescio – l'«envers» – di *Par-dessus bord* e, allo stesso tempo, come un suo naturale prolungamento: nel personaggio di Fage, protagonista della pièce, si può intravedere quello di Passemar, anche se, nell'ex impiegato d'azienda licenziato, non ritroviamo la funzione vicaria dell'autore, né quella di *raisonneur*; le dinamiche micro-economiche della Francia contemporanea permangono ma vengono, in questo caso, fotografate nelle loro ripercussioni sulla sfera privata di una famiglia – quella di Fage, composta da una moglie costretta a lavorare, dopo il licenziamento del marito, e una figlia, giovane sedicenne, incinta di un uomo di colore che ricerca, in pieno spirito sessantottesco, la sua emancipazione sessuale e politica – e di Wallace – anch'esso vittima dall'azienda. Sottolinea Anne Ubersfeld a proposito di questa implosione nella sfera del quotidiano privato: «Vinaver se lance donc dans un autre exercice de haute voltige, non plus le portrait d'une entreprise toute entière, un peuple de personnages, avec et sans nom, mais une épure de la destruction»¹⁴⁰. Vinaver, traslando il discorso sul piano dei mezzi di rappresentazione scenica, conferma quanto messo in evidenza dalla Ubersfeld:

Dans *La demande d'emploi* qui est ma pièce la plus “musicalisante”, je fais la tentative de substituer à toute histoire le tissage de motifs traités en contrepoint, le mouvement général étant celui d'une spirale au travers d'une structure “thème et variations”. (...) Alors, peu à peu se formait le “contre-projet”: faire suivre *Par-dessus bord* (50 personnages, 29 lieux, 9 heures de durée) par une pièce sur le même thème, mais à l'autre extrême sur le plan des moyens: peu couteuse et transportable, courte et facile (...) à réaliser scéniquement.¹⁴¹

¹³⁸ M. Vinaver, *Par-dessus bord: notes en cours d'écriture* (1967-1969), cit., p. 238.

¹³⁹ M. Vinaver, *La demande d'emploi*, Paris, L'Arche, 1973. [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet I*]

¹⁴⁰ A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 47.

¹⁴¹ M. Vinaver, *Auto-interrogatoire*, in “Travail Théâtral”, cit., p. 51.

Lo stesso Vinaver sottolinea, nel passaggio appena citato del suo *Auto-interrogatoire* gli elementi di continuità, contenutistici, e quelli di discontinuità, formali, tra le due pièce. Ma nel passo riscontriamo un altro carattere fondamentale che segna, certamente, una differenza rispetto all'opera precedente e mette in evidenza quanto *Par-dessus bord* sia stato un *unicum* nella produzione vinaveriana. L'autore parla di un "contre-projet" e di "contre-point". Il contrappunto – figura musicale che indica la scrittura di un composizione le cui linee melodiche procedono indipendentemente le une dalle altre e in cui l'armonia si crea solo al livello vocale – si può rintracciare tanto nella relazione tra *Par-dessus bord* e *La demande d'emploi* – opere diverse ma su una stessa tematica: le ripercussioni del sistema capitalistico su un'azienda, nel primo caso e sui suoi dipendenti nel secondo – quanto nell'architettura stessa dell'opera del 1971, definita dall'autore la più musicale delle sue pièce. Con il testo del 1971 Vinaver apre, infatti, la stagione del suo *théâtre de chambre* che, come la musica da camera, è composto per un ristretto numero di attori (esecutori) e in cui il ruolo di ogni singolo personaggio (strumento) è autonomo rispetto agli altri. Se l'opera del 1967-69 portava in scena un'orchestra di voci e la complessità delle relazioni che si instauravano tra esse, *La demande d'emploi* si costruisce come una musica cameristica, più semplice, più intima, eppure più asettica nel mettere in evidenza l'assenza di legami tra personaggi e il loro bisogno di riconoscimento e accettazione. Il fraseggio tipico del genere musicale, «Thème et variations», viene riproposto ora da Vinaver in forma drammatica e l'autore esplicita lo scarto tra le due forme anche alludendo a due diverse opere dello stesso compositore: il Beethoven della *Nona* sinfonia, per *Par-dessus bord*, il Beethoven delle *Variations sur un thème de Diabelli* per *La demande d'emploi*.

Nella struttura della pièce mancano completamente una situazione principale, un conflitto maggiore, un dialogo lineare e una catastrofe, per lasciare il posto ad un concatenarsi di frammenti che negano qualsiasi possibilità comunicativa e vengono abitati da personaggi in crisi, incapaci di agire sulla propria esistenza e su quella altrui. Nel primo paragrafo di questo capitolo, si è accennato alla voce corale che si forma dalla giustapposizione di battute prive di un nesso causale e di uno scopo realmente comunicativo. Vinaver, invece di semplificare la struttura – come aveva preannunciato nel suo *En cours d'écriture* – la complica ancora di più e, diversamente dall'opera precedente i cui movimenti risultavano frammentati in micro-sequenze simultanee, spezza i dialoghi delle scene staccate, portando in scena personaggi solitari che affrontano la crisi economica – e, di conseguenza, esistenziale – come fossero gli strumenti di un'orchestra da camera che non conoscono l'unisono, in un disequilibrio drammaturgico permanente che non prevede azioni, solo micro-eventi senza ripercussioni.

La demande d'emploi è, in sintesi, un ingrandimento di *Par-dessus bord*, ma il legame con il contesto storico è, ancora una volta, evidente, non solo nei contenuti messi in scena dal drammaturgo, ma anche nelle forme che frammentano il corpo sociale in miniatura costituito dai quattro personaggi. Sottolinea Jean-Pierre Ryngaert:

La société finissait par être regardée exclusivement du point de vue des grandes principes politiques, au risque que les personnages ne soient plus que des allégories et que les individus voient leurs identité se dissoudre dans le mouvement de masse. (...) Une sorte

de brutal retour au réel effaçais la scène de la Révolution, ses combats de rue, ses discours lyrique et ses grands espoirs de changement. Ce sont sans doute des raisons suffisantes pour que se manifeste un nouvel intérêt en faveur des “gens” et de leurs histoires ordinaires. Il devenait à niveau indispensable d'aborder l'Histoire sous un autre point de vue, plur lateral et plus souterrain.¹⁴²

Il Théâtre du Soleil con *1789 e 1793* aveva portato in scena la traiettoria disegnata dal grande movimento della Storia e la nascita di un'ideologia – seppur vissuti e osservati dal punto di vista del popolo –, ora Vinaver, focalizzando l'attenzione dello spettatore sulla vita quotidiana di individui comuni, sembra voler negare, da un lato, l'esistenza di una collettività coesa, e, dall'altro, la possibilità di un'azione individuale o condivisa volta a modificare la Storia o l'economia del sistema in cui l'autore ambienta le sue situazioni – la Francia contemporanea. Tutto questo si traduce nella decostruzione più radicale degli elementi che costituiscono la fabula, il dialogo, i conflitti drammatici. Focalizzando l'attenzione sulla banalità delle vite individuali, vittime del sistema economico, l'autore vuole presentare al pubblico gli effetti della creazione delle società di massa e mettere in luce come essi siano stati legittimati dalla rivolta sessantottesca che pretendeva proprio di sovvertirli. L'aspirazione umanista della rivolta mostra, ora, nel 1971, le sue reali conseguenze: la solitudine dell'uomo-lavoratore e la sua impossibilità di emancipazione dal sistema.

Con questo testo Vinaver realizza il sogno confessato a proposito di *Par-dessus bord*: assistere a molteplici e diversificate rappresentazioni di un suo testo. Evidentemente i caratteri dell'opera, di per sé leggera e con pochi personaggi, si prestano a messe in scena plurime: cinque in tre anni¹⁴³. A proposito dell'apparente semplicità de *La demande d'emploi* che si traduce in una meccanica pressoché perfetta, per quanto assolutamente eccentrica rispetto alle strutture drammaturgiche classiche, lo stesso Vinaver aveva affermato, durante un'intervista di Dominique Chautemps: «J'avais l'impression d'écrire quelque chose de très élémentaire pour les comédiens, une sorte de livre d'école, avec l'hipotèse que ce serait trop maniable, flexible, jouable par différents groupes et différents lieux»¹⁴⁴. L'opera, infatti, si presterà perfettamente ad uno dei primi esempi di mise en espace promossi da Théâtre Ouvert, l'organismo promotore della nuova drammaturgia francese che sarà oggetto del paragrafo seguente di questo studio.

Nel 1976, Vinaver produce la sua seconda opera di *théâtre-sonate*, *Dissident, il va sans dire*¹⁴⁵ che verrà messa in scena, due anni dopo, insieme a *Nina c'est autre chose*, presso il Théâtre de l'Est Parisienne da Jacques Lassalle, uno dei registi con cui il drammaturgo collaborerà maggiormente negli anni successivi. Si tratta, anche in questo

¹⁴² J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. 41.

¹⁴³ La più importante messa in scena di *La demande d'emploi* è di Jean-Pierre Dognac al Théâtre 347 di Parigi, il 29 marzo del 1973, ma il debutto avviene ad Avignone, prima che Planchon firmi la regia di *Par-dessus bord*.

¹⁴⁴ D. Chautemps, *Un comique de découverte*, cit., p. 294.

¹⁴⁵ M. Vinaver, *Teatro minimale*, trad. it. a cura di Carlo Repetti, Genova, Costa & Nolan, 1984 (Contiene: *Le demande d'emploi*, *Dissident il va sans dire*, *Nina c'est autre chose*, *Les travaux et les jours*) [Ed. orig.: *Théâtre de chambre (Dissident, il va sans dire et Nina c'est autre chose)*, Paris, L'Arche, 1978. I testi sono stati riediti in *Théâtre complet 2*]

caso, di un'opera breve, semplice, spoglia, divisa in undici folgoranti sequenze, con soli due personaggi, una madre divorziata e appena licenziata – il tema del licenziamento, com'è evidente, è ricorrente nelle opere del nostro autore – e suo figlio, operaio della Renault che, durante gli scioperi che hanno sconvolto la Francia della seconda metà degli anni Settanta – protagonisti della più importante creazione collettiva del Théâtre de l'Aquarium, *La jeune lune* –, lascia il lavoro, inizia ad assumere stupefacenti e scompare.

Con *Dissident, il va sans dire*, Vinaver inaugura una nuova formula di composizione drammatica che sostituisce alla simultaneità delle azioni la composizione cronologica degli eventi. Rivela, infatti, la Ubersfeld:

(...) après l'emboîtement des sequences, avec juxtaposition en coexistence de personnages, vient ici la succession de sequences très courtes, séparée par un noir. La crise, au lieu d'apparaître dans une confusion délibérée des temps, progresse ici par paliers. De là un traitement différent du temps. Au lieu d'une simultanéité qui peut-être celle de la conscience, de la mémoire, il y a une successivité d'étapes de la déconstruction-reconstruction d'une relation, d'une vie.¹⁴⁶

Nel 1978, Lassalle riprende *Dissident, il va sans dire* in dittico con *Nina c'est autre chose* (1976), la prima opera con un soggetto amoroso di Vinaver che focalizza l'attenzione sull'emancipazione della donna, unica protagonista femminile del trio amoroso della pièce. La struttura, la brevità, la caratterizzazione dei personaggi di questo secondo episodio di *théâtre-sonate* sono identici a quelli dell'opera precedente, ma è utile, in questo caso, aprire una breve parentesi sul rapporto tra il drammaturgo e Lassalle che sceglie di mettere in scena entrambe le pièce riconoscendovi una continuità formale. Scrive Michelle Henry, commentando il sodalizio artistico:

Ce qui interesse Lassalle, *d'abord*, dans le théâtre de Vinaver: “une capacité d'acquiescement au réel, un regard de clémence porté non sur le monde, mais sur nous, embarqués comme nous les sommes, et que nous le voulions ou non, dans ce monde là”.
Ce qui intéresse Vinaver, *d'abord*, dans la mise en scène de Lassalle: son respect d'une dramaturgie fondée sur l'écoute, sa capacité à ne pas noyer le texte dans un discours visuel rajouté au mots, à ne pas inviter le spectateur à un “festin d'images”, son audace qui le conduit à “travailler dans le plis de l'impossible”.¹⁴⁷

Lassalle individua nell'opera di Vinaver lo stesso carattere messo in evidenza da Roland Barthes a proposito di *Aujourd'hui*: il consenso al reale, l'esercizio di una clemenza priva di giudizi sul mondo e sull'uomo. Vinaver, invece, apprezza la capacità di ascolto della materia testuale del regista e, sottolineerà poco più avanti Michelle Henry, la sua discrezione, la sua autorialità non invadente. Il regista metterà in scena quattro delle dodici opere composte – o tradotte, nel caso di *Les estivants* (1982) di Gorki – dal drammaturgo e una riedizione, «super-brève» di *Par-dessus bord*. Parlando della messa

¹⁴⁶ A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 52.

¹⁴⁷ M. Henry, *Vinaver et Lassalle*, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 119. Il passaggio citato di Lassalle è in *Rumeur, rumeur*; la formula «festin d'images» è stata usata da Vinaver in *Une écriture du quotidien*.

in scena di Planchon del testo del 1967-69, Vinaver aveva ammesso di aver ceduto alle richieste del regista, permettendogli di rimontare la pièce pur sperando che essa resistesse. Ora, lo stesso autore afferma di apprezzare la discrezione di Lassalle nei riguardi dell'opera. Si riconferma una certa resistenza del drammaturgo nei confronti delle prassi registiche e dell'autorità creativa del metteur en scène. Rileva lo stesso autore nel suo *Contrastes et cohésion de Jacques Lassalle* (1978):

Il n'est pas le timonier qui oriente d'une main ferme. Laisse beaucoup faire. Met les comédiens dans des situations de flottement. (...) Mais pas comédien avec les comédiens. Ceux-ci participent pleinement au travail. Celui qui consiste à s'avancer dans les zones où l'on perd pied. Nécessité de perdre pied pour trouver. (...) Cette nécessité, c'est peut-être celle de ne jamais forcer une solution, de laisser le texte parler (plutôt que lui faire dire); de laisser le comédien accéder à son niveau de risque et d'intensité maximum (plutôt que de faire une utilisation).¹⁴⁸

Si profila, dunque, il ritratto del regista ideale secondo Vinaver: un regista che sia in grado di ascoltare il testo, prima, e di lasciarlo parlare sulla scena, poi, permettendo anche agli attori di addentrarvi, senza imporre soluzioni (visive), ma attenendosi alla materia di partenza con un rispetto che, poco più avanti, nello stesso scritto su Lassalle, l'autore definirà “tenero” ma sempre lucido.

La stessa discrezione registica si ritrova anche nella descrizione che l'autore fa di Alain Françon, il regista di *Les travaux et les jours*¹⁴⁹, opera del 1977 che debutta in una mise en espace l'anno stesso per poi essere ripresa nel 1980 al Centre Pompidou. Parlando della figura di Françon, Vinaver, nel 1989, esporrà nuovamente il suo punto di vista sulla regia definendo due direzioni, due metodi per mettere in scena un testo preventivo. Il primo metodo, del teatro dell'effetto o a effetto, prevede che la rappresentazione sia la somma di una serie di trovate elaborate dal metteur en scène per sbalordire il suo pubblico: è l'«approche spectaculaire». La seconda modalità, invece, in cui Vinaver comprende lo stesso Françon,

(...) c'est la méthode qui ne se préoccupe ni d'étonner ni d'éblouir, ni de produire un effet, mais qui aborde un texte comme on aborderait un endroit inexploré, cherchant à en discerner les contours, les reliefs. La mise en scène n'impose rien, mais découvre; et l'effet en définitive se produit, un peu comme la récompense inattendue d'un travail bien fait.¹⁵⁰

L'effetto, in questo secondo caso, si produce come la ricompensa inattesa di un lavoro ben fatto, su una testualità che viene esplorata come fosse un luogo sconosciuto del quale far risaltare i caratteri. La regia ideale, dunque, è quella che focalizza l'attenzione sulla pièce e ne fa il fulcro di un'indagine approfondita che abbia come obiettivo quello di comprendere la pièce stessa senza modificarla e, di conseguenza, senza ingerenze autoriali. Eppure, sottolinea ancora Vinaver parlando di Françon:

¹⁴⁸ M. Vinaver, *Constantes et cohésion de Jacques Lassalle* (1978), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol.1, cit., p. 120.

¹⁴⁹ M. Vinaver, *Les travaux et les jours*, Paris, L'Arche, 1979. [Ed. it.: *Teatro minimale*, cit. Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 2*]

¹⁵⁰ M. Vinaver, *Sur Françon* (1989), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 157. I corsivi sono della scrivente.

(...) *sa façon de faire* – qui est de laisser l'effet se poser là plutôt que l'imposer – correspond à la mienne quand j'écris; d'où mon sentiment qu'il y a, de moi à lui, une façon juste de prendre le relais. Une pièce de théâtre est grosse d'un nombre illimité de mises en scène possibles, dont aucune est la mise en scène juste. Mais il y a une façon juste d'aborder un texte et de le porter à la scène, c'est cette façon qui compte.¹⁵¹

Esistono, dunque, molteplici rappresentazioni possibili di uno stesso testo, secondo Vinaver, ma una sola sarà quella che rispecchierà pienamente le caratteristiche del materiale di partenza e le sue insite potenzialità performative. È interessante notare come il drammaturgo si paragoni al suo regista di riferimento affermando che, come lui stesso scrive, Françon crea per la scena. Sappiamo che il materiale di partenza, il dato contingente e oggettivo da cui il drammaturgo muove per scrivere le sue opere è la realtà da indagare e riscoprire nella sua oggettività quotidiana. È plausibile pensare, quindi, che l'autore consideri la drammaturgia alla quale si avvicina il regista come la realtà data e immodificabile da tradurre per la scena, indagandola in profondità e riscoprendola.

A questo punto va aperta una breve parentesi che renda conto di uno degli aspetti che, secondo Vinaver, regolano i rapporti tra l'autore e il regista, tra il testo drammatico e la sua messa in scena nel sistema teatrale francese contemporaneo. In uno degli scritti più importanti del drammaturgo, il già citato *La mise en trop* (1988), egli rileva: «Le texte (...) tend pour eux [gli autori] à être *au service* de la représentation. Le texte est *fait pour* la scène». Alle soglie degli anni Novanta, poco dopo aver prodotto la sua inchiesta-spartiacque, *Le compte rendu d'Avignon*, l'autore sottolinea come, nell'ultimo trentennio – dagli anni Cinquanta in poi – si siano modificati gli statuti delle funzioni che contribuiscono alla creazione dello spettacolo. Nello specifico, prosegue, il regista è divenuto «*auteur du spectacle* qui utilise des textes pour créer son œuvre propre, et qui bénéficie à la fois de tous les pouvoirs et de tous les moyens financiers»¹⁵². Un regista, decidendo di mettere in scena un testo, è consapevole che esso sarà uno dei molteplici elementi accessori che, in un'ottica di scrittura scenica a base registica, comporranno la sua lettura che orienterà lo spettacolo. Date queste premesse, il regista stesso,

en fera trop. Il ne peut pas ne pas en faire trop. Toute sa culture, toute son histoire, l'attent qu'il suscite et l'environnement compétitif dans lequel il baigne, le *pouvoir* qu'il détient et la dynamique du pouvoir qui le conduit à sans cesse renforcer celui-ci, l'obligent à ajouter de la valeur, à *ajouter de l'intérêt* au texte dont il est saisi, à le gonfler, à y injecter ce qui a fait de lui ce qu'il est en tant que créateur à part entière.¹⁵³

Il regista, dunque, adatterà qualsiasi testo drammatico alla sua cifra stilistica, ne sovvertirà la neutralità in favore di una lettura che sia riconducibile al suo proprio stile. In questo modo, il pubblico avrà accesso ad una visione parziale del testo stesso, soggettiva e legata a quel particolare autore dello spettacolo. Ne consegue, prosegue

¹⁵¹ *Ibidem*, i corsivi sono della scrivente.

¹⁵² M. Vinaver, *La mise en trop* (1988), in *Id.*, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., pp. 139-140.

¹⁵³ *Ivi*, p. 141. I corsivi sono della scrivente.

Vinaver, che l'opera teatrale di partenza smetterà di essere desiderabile e non verrà messa in scena da nessun altro, essendo divenuta *di proprietà* di quel metteur en scène.

(...) en France l'usage est de considérer qu'une pièce déjà montée a perdu quelque chose qu'il faut bien appeler sa virginité et par conséquent n'est plus désirable. Ce qui fait qu'une pièce contemporaine nouvelle, en France, se trouve figée pour longtemps dans l'image qu'en aura donnée le metteur en scène qui l'aura créé, et avec tout ce qu'il y aura ajouté.¹⁵⁴

Risulterà evidente come queste conclusioni sulla funzione registica possano essere lette come un diretto prodotto del portato culturale del Maggio 1968. Tale lettura, però, dovrà considerare una doppia prospettiva, poiché, da un lato, essa asseconda i valori della svolta contestando le gerarchie delle forme di potere e l'idea stessa di proprietà intellettuale, e, da un altro lato, le conclusioni a cui giunge l'autore si configurano come una reazione alla Déclaration de Villeurbanne e al suo slogan «Pouvoir aux createurs» che conferiva al regista quell'aitorità creativa che ora Vinaver, in parte, contesta. La riflessione a cui giunge il drammaturgo alla fine degli anni Ottanta è la sintesi conclusiva di un percorso molto articolato che vede, tra le sue tappe evolutive, l'inchiesta sull'editoria teatrale di cui si parlerà alla fine di questo capitolo, ma anche e soprattutto relazioni elettive diverse con i registi del suo tempo (i già citati Lassalle e Françon) e con determinate forme nuove di messa in scena più rispettose, secondo l'autore, del dato testuale e più adatte alla resa oggettiva di una testualità offerta all'interpretazione libera del pubblico. La pièce che segue *Nina, c'est autre chose* sarà oggetto di una di queste forme di rappresentazione innovative.

Con *Les travaux et les jours* (1977) l'autore tenta una sintesi tra la forma sinfonica di *Par-dessus bord* e la forma sonata delle opere successive. In un luogo unico, cinque personaggi (tre donne e due uomini) vengono fotografati nella quotidianità del loro lavoro e sotto la minaccia costante della fusione della loro azienda con una multinazionale – si rileva, dunque, ancora presente il fantasma del licenziamento nel contesto aziendale. La struttura drammatica, in questo caso, si rivela ibrida, se messa in relazione con le opere precedenti: vediamo giustapporsi, infatti, dialoghi a due, conversazioni a più voci e, continuamente, telefonate – le tre donne sono delle centraliniste. Si produce, così, come in *Par-dessus bord*, ma in maniera più concentrata, un effetto di straniamento tra i nove quadri in cui si articolano le azioni della pièce in senso non simultaneo.

In un brevissimo articolo, apparso, nel giugno del 1979, sulla rivista “Écritures – Bulletin de Théâtre Ouvert”, Vinaver commenta la mise en espace di Françon del suo testo *Les travaux et les jours*: sottolinea l'autosufficienza dell'oggetto spettacolare, la sua completezza e l'attribuzione di un valore aggiunto alla testualità di partenza.

Lorsque j'ai assisté à la prèsetation, j'ai eu un choc. (...) Rien ne manquait, et même ou contraire: une qualité était là, qu'on trouve si peu souvent au théâtre: celle d'une adéquation du propos scénique au texte, sans la moindre surcharge; celle d'une urgence qui ne laisse passer que l'indispensable, donc une super-légèreté et une super-rigueur; celle

¹⁵⁴ Ivi, p. 145.

de comédiens se mettant complètement en danger... (...) Une mise en espace ne peut qu'avoir une durée de vie éphémère. Mais l'auteur se surprend à espérer que la mise en scène proprement dite, qui empruntera peut-être des voies tout à fait différentes, saura aboutir aux mêmes degrés de justesse et d'intensité.¹⁵⁵

Nella formula rappresentativa – che si descriverà più precisamente nel paragrafo seguente di questo capitolo –, Vinaver intravede ancora le caratteristiche di una messa in scena ideale, che si adegui alla materia testuale di partenza – come prima aveva elogiato le regie di Lassalle e dello stesso Françon, per la capacità di ascolto ed esplorazione di un testo. Effimera per sua stessa natura, la mise en espace, nell'ottica vinaveriana, si fa perfetta modalità di presentazione e trasmissione di una pièce – consacrata alla permanenza solo se depositata in un oggetto-libro – che viene trasposta, senza effetti e senza mediazioni critiche o autoriali ulteriori. Nella sostanza mobile e leggera della mise en espace, l'autore rintraccia la possibilità nuova di consegnare al pubblico un'immagine dell'opera di partenza che sia essenziale e limpida e che trasponga le sue peculiarità testuali senza “sovraccargarle”, ma limitandosi a depositarle nel corpo e nella voce dell'attore, vero, unico tramite con la platea.

¹⁵⁵ M. Vinaver, *Les travaux et les jours: sur la mise en espace* (1979), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 248. Il testo è apparso in “Ecritures – Bulletin de Théâtre Ouvert”, n. 8, juin 1979. Il corsivo è della scrivente.

5. Théâtre Ouvert (1971) e la mise en espace: per una «nouvelle écriture dramatique»

Il 23 luglio del 1971, al Festival d'Avignon, presso la Chapelle des Penitents Blancs, Théâtre Ouvert, organismo promotore della nuova drammaturgia francese e francofona, propone la nuova formula di prova aperta della mise en espace, dopo averla testata, l'anno precedente, il 27 marzo del 1969, ad Aubrevilliers, in occasione della VIII Giornata mondiale del Teatro.

Il progetto sottoposto da Lucien e Micheline Attoun – direttori dell'organismo – all'attenzione di Jean Vilar nel 1970 s'intitolava *Pour un théâtre d'essai et de création* e dichiarava l'obiettivo di creare un atelier di lavoro nel perimetro del quale un autore, un regista e una compagnia di attori potessero verificare le potenzialità performative di un testo drammatico inedito.

Evelyn Ertel dichiara gli obiettivi di Théâtre Ouvert:

(...) instituer en France un “théâtre de création” dans lequel les gens de théâtre pourraient se retrouver, débutants ou non; un jeune auteur pourrait écrire vingt pages et, ne sachant pas où il en est, venir là, disposer de comédiens qui voudraient travailler avec lui, pour tester son écriture. Un atelier de travail simplement; c'est une étape nécessaire.¹⁵⁶

Racconta Lucien Attoun:

Un jour de 1970, Jean Vilar m'a lancé, amicalement, une sorte de “défi” en me disant: “J'ai tout essayé pour le jeune théâtre, pour la création contemporaine, il n'y a rien à faire... essayez quelque chose vous!”. Quelques semaines après je lui a donc proposé un projet... mais ce projet ne comprenait pas seulement les mises en espace – par lesquelles nous avons commencé –, c'était un projet global.¹⁵⁷

La nascita dell'organismo, dunque, viene stimolata da una provocazione di Jean Vilar, che, dopo aver messo a disposizione delle giovani compagnie contemporanee il Théâtre des Carmes di Avignone, aveva rilevato la difficoltà dei giovani interpreti nel comprendere quale potesse essere il loro ruolo nella cornice festivaliera. La creazione dell'organismo oggetto di questo paragrafo, quindi, viene promossa da uno dei più rappresentativi registi del teatro pubblico francese per dare risposta alle necessità provenienti da quel *jeune théâtre* emerso con una certa evidenza in seguito alle spinte culturali sessantottesche: l'autonomia e la libertà dei mezzi e delle modalità di espressione.

Gli obiettivi dei creatori effettivi dell'organismo si discostano leggermente da quello di Vilar, ma si intersecano con esso su alcuni punti, non ultimo la comune attenzione alle spinte provenienti dal contesto teatrale. Tali obiettivi si sostanziano nel desiderio di

¹⁵⁶ E. Ertel, *Théâtre Ouvert: forme nouvelle ou formule ambiguë?*, entretien avec Lucien Attoun, in “Travail Théâtral”, n. 13, octobre-décembre 1974, p. 80.

¹⁵⁷ A. Girault, “*De l'essai à la création*”, entretien avec Lucien et Micheline Attoun, in “Théâtre Public”, n. 64-65, juin-octobre 1985, p. 7.

dare visibilità a una generazione di autori che, per motivi diversi – tra cui la recente rivolta –, non hanno la possibilità di esprimersi, non vengono rappresentati, non trovano occasioni di incontro con il pubblico e, in generale, non vengono più percepiti come professionalità autonome nel panorama teatrale contemporaneo.

In sintesi, in una Francia tradizionalmente testocentrica all'inizio degli anni Settanta, un critico e speaker radiofonico – Attoun – asseconda la richiesta di uno dei più grandi registi del tempo – Vilar – e crea Théâtre Ouvert per fornire alle giovani compagnie ospiti del Festival d'Avignon un'occasione di espressione compiuta e riconoscibile, e per dare alle giovani leve della drammaturgia francofona una nuova visibilità. Théâtre Ouvert nasce, quindi, in dialettica con le condizioni del teatro contemporaneo. Tali condizioni vengono sintetizzate a più riprese dallo stesso Attoun e qui riepilogate in forma schematica.

1. Dopo la spinta erosiva della drammaturgia di Beckett, Ionesco, Adamov, Brecht, le potenzialità creative e innovative degli autori drammatici sono state sminuite dalle istanze estetiche e poetiche delle altre professionalità del teatro – i registi *in primis*.
2. La diffusione della decentralizzazione teatrale ha provocato la proliferazione di teatri pubblici i cui direttori, con il fine di coinvolgere, sensibilizzare e formare nuove categorie di spettatori, si sono concentrati sulla proposta di opere classiche non recependo le spinte di rinnovamento delle nuove generazioni autoriali.¹⁵⁸

Fino a questo secondo fenomeno, individuato da Attoun come una delle cause della mancata considerazione dell'autore drammatico in Francia negli anni Sessanta e Settanta, si nota come l'intellettuale concentri la sua attenzione, non tanto su quelle forme di teatro d'avanguardia che, nello stesso periodo, hanno modificato il gusto e le estetiche del pubblico e dei creatori francesi, ma proprio su quelle correnti drammaturgiche e su quelle iniziative finalizzate all'istituzionalizzazione delle organizzazioni teatrali contemporanee che, dagli anni Cinquanta in poi, hanno considerato la drammaturgia come il fulcro della creazione teatrale e hanno generato le spinte antagonistiche nei confronti di una testualità solitaria e chiusa che esploderanno nei decenni successivi. Nella causa che segue, invece, la rivolta culturale del 1968 e la diffusione del teatro d'avanguardia assumono un ruolo centrale.

3. Dopo il biennio 1965-1967, molti uomini di teatro si sono trovati in uno stato d'*impasse*. Specifica Attoun, citando due tra i creatori più nominati tanto dal Soleil quanto dallo stesso Vinaver:

J'ai été de ceux qui estimaient que, par un jeu de balancier, on en reviendrait nécessairement au texte. Non pas, bien entendu, tel qu'on le concevait auparavant. Il ne faut pas négliger l'apport d'homme comme Grotowski ou Julian Beck: *leurs recherches doivent contribuer à l'élaboration d'une nouvelle écriture dramatique* et, assez paradoxalement, de rendre en définitive au texte sa juste place, qui n'est pas privilégiée; il nous ont rappelé que le théâtre n'était pas que littérature.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Cfr. L. Attoun, *Théâtre Ouvert. La 3^e phase*, in "Théâtre Public", n. 2, novembre-décembre 1974.

¹⁵⁹ Ivi., p. 16. Il corsivo è della scrivente.

Con una grande consapevolezza storica e teatrale, Lucien Attoun non dichiara i grandi innovatori del teatro degli anni Sessanta direttamente responsabili della decadenza della drammaturgia contemporanea, ma mette in evidenza come il loro passaggio in Francia abbia introdotto nel sistema spettacolare francese nuovi codici espressivi e abbia comportato il dirottamento di alcune delle istanze tradizionali della drammaturgia. La svolta del 1968, infatti, non le sue ripercussioni immediate sul mondo del teatro, ma la diffusione dei suoi valori culturali oggetto dei primi capitoli di questo studio, ha generato una modifica dei contenuti, oltre che delle forme della drammaturgia contemporanea. Ancora Attoun, in un articolo del 1977, riprende e relativizza quanto affermato nel 1974. Se, infatti, da un lato, l'influenza del nuovo teatro ha contribuito al cambiamento dell'estetica dominante nel sistema spettacolare contemporaneo, dall'altro lato ha comportato una nuova focalizzazione dell'attenzione sui registi-creatori – focus confermato, ancora una volta, dallo slogan della Déclaration de Villeurbanne «Pouvoirs aux créateurs».

Les auteurs et les metteurs en scène s'ignoraient, avec cette petite différence entre eux que le pouvoir appartenait aux seconds en tant que directeurs et producteurs de spectacles. Je pense que *Théâtre Ouvert* a contribué à rapprocher les uns et les autres. *Théâtre Ouvert* est né sur la lancée de mai 1968, à une époque où beaucoup de gens pensaient que le texte n'avait plus de raison d'être. Place à l'expression corporelle!¹⁶⁰

Il 1968 ha prodotto, dunque, tre spinte: una progressiva divaricazione tra le istanze autoriali e quelle registiche, a tutto favore delle seconde; una concezione, diffusa tra i metteur en scène e gli attori, del testo come accessorio al prodotto spettacolare; una cultura della drammaturgia – anche testuale – che dialogava con Grotowski, il Living, Artaud. Da un'ulteriore prospettiva, di matrice contenutistica, la rivolta culturale ha causato, nella generazione dei giovani autori, l'emersione di nuove tematiche ritenute urgenti e la conseguente modifica delle strutture drammaturgiche atte a contenerle. Così, oggi, ricorda Attoun, i testi, rinnovati nelle loro forme e nei loro contenuti, risultano di più difficile lettura e comportano l'acquisizione di nuovi strumenti di analisi critica e di realizzazione scenica: «La génération née au théâtre après 68 est une génération différente de la notre. Elle a cessé d'accepter les affirmations. Après avoir eu un théâtre d'affirmation, nous avons depuis quelques temps un théâtre d'interrogations qui se refuse à être l'héritier des réponses du passé»¹⁶¹.

Prima di entrare nel merito delle iniziative proposte da Théâtre Ouvert e delle modalità di promozione di nuove testualità francofone, nel contesto avignonese e, dal 1981, parigino, è utile, in questa sede, spendere qualche parola sulla figura di Lucien Attoun. Nato in Tunisia nel 1935, Attoun è stato membro, nel 1958, del Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne – a conferma di quanto affermato nei primi capitoli di questo studio: le spinte innovative di lunga durata connesse alla svolta culturale dell'annottournant nascono anche nei contesti del teatro universitario –, critico (per le riviste

¹⁶⁰ Y. Davis, B. Sobel, *Théâtre Ouvert*, entretien avec Lucien Attoun, in "Théâtre Public", n. 16-17, avril 1977, p. 62.

¹⁶¹ *Ibidem*

“Europe”, “Nouvelle Littéraires”, “Témoignage Chrétien”, “La Quinzaine littéraire”, “Tréteaux 67”), cofondatore del Cercle International de la Jeune Critique, fondato nel contesto del Théâtre des Nations – che, con il suo Festival, ancora nei capitoli di indagine contestuale di questa ricerca, è stato individuato come uno dei contesti in cui sono state poste le basi per il rinnovamento teatrale degli anni Settanta – e Secrétaire Général du Syndicat Professionnel de la Critique de Théâtre, de Musique et de Danse nel 1975. Attoun, dal 1967 al 2007, inoltre, ha affiancato alla sua attività di critico quella di speaker della stazione radiofonica France Culture, da sempre impegnata nella promozione culturale e, in particolare, teatrale, creando o producendo programmi che, dall'inizio degli anni Settanta, si sono concentrati sulla promozione della nuova drammaturgia francofona e sulla rivisitazione di testi di repertorio¹⁶². Dal 1970, infine, Attoun è stato redattore e editor della collana Théâtre Ouvert della casa editrice Stock, presente a Parigi dal 1703 e impegnata soprattutto nella pubblicazione della drammaturgia francofona. La denominazione comune alla casa editrice e dell'organismo creato da Attoun sulla spinta di Vilar fa luce su un aspetto al quale, finora, si è solo accennato: il valore della destinazione anche editoriale, oltre che spettacolare, dei testi promossi dall'organismo che, a partire dal 1978, verranno editi nelle forme del *Tapuscrit* – «une collection de plus d'une centaine de textes contemporains de théâtre, inédits au moment de leur publication»¹⁶³ – e, dal 1983, nella collana *Enjeux*, «témoignage plus concret de la vie théâtrale qui comprend textes théâtraux (parfois rééditions de Tapuscrit) accompagnés d'articles, d'interviews, de documents»¹⁶⁴.

Così Attoun sintetizza il suo percorso e la nascita del concetto alla base di Théâtre Ouvert:

(...) je gardais des contacts avec le monde du théâtre, et des auteurs m'adressaient des pièces. Je les lisais pour le plaisir (...) jusqu'au jour où, dans les années 68-69, je me suis posé le problème des auteurs... Tous ces manuscrits de pièces que je lisait, tous ces gens qui écrivaient pour le théâtre, ne trouvaient pas des lieux pour matérialiser leurs travaux. Je voulais m'occuper d'eux.¹⁶⁵

Théâtre Ouvert, quindi, si configura come il prodotto di una reazione alle teatrali prodotte dalla Storia. Risale, infatti, proprio alla stagione 1968-69 la decisione di Attoun di “occuparsi” di quegli autori che non riescono a trovare luoghi e occasioni per la realizzazione scenica dei loro testi, a causa di un pregiudizio contro il testocentrismo che tende a marginalizzare le opere drammatiche in un contesto teatrale tutto proiettato verso la regia e l'espressione corporea.

Vinaver, nel 1985, scrive un testo dal titolo *Sur Attoun* in cui paragona l'intellettuale a

¹⁶² Per France Culture, Lucien Attoun ha creato o prodotto i seguenti programmi radiofonici: *La Matinée des arts du spectacle* (1967); *Les chemins de la connaissance*; *Une semaine à Paris*; *Nouveau Répertoire Dramatique* (1969-2002); *Radiodrames*; *Cycles de fiction*; *On commence* (1985-1997); *Mégaphonie* (1984-1997); *Profession Spectateur* (1997-2002); *Passage du Témoin* (2002-2003).

¹⁶³ AA.VV., *Théâtre Ouvert. Journal des 40 ans*, Paris, Centre National des Dramaturgies Contemporaines-Théâtre Ouvert, 2011, p. 16.

¹⁶⁴ Ivi, p. 26.

¹⁶⁵ L. Attoun, *Théâtre Ouvert. Travaux pratiques au Jardin d'Hiver*, in “Acteurs”, n. 5, mai 1982, p. 34.

un semi-dio, un Ermete in carne e ossa – «un héros culturel qui compense la faiblesse de ses moyens par une prodigieuse capacité inventive»¹⁶⁶ –, attribuendogli il merito di aver permesso agli autori drammatici contemporanei di sottrarsi all'asfissia in cui versava la drammaturgia contemporanea agli esordi degli anni Settanta.

(...) les écrivains de théâtre, à l'orée des années 70 (mais ça couvait depuis bientôt une décennie), se sont vus marginalisés, expropriés, déclassés. Il n'y en avait plus que pour les metteurs en scène. L'aventure théâtrale pouvait se poursuivre sans les auteurs! L'institution théâtrale pouvait fonctionner sans eux! (...) Et voici qu'Attoun, bébé vagissant (il n'était rien, il n'avait rien) invente ce qui d'emblée apporte à cette population menacée d'asphyxie tous les éléments d'une résurgence possible.¹⁶⁷

Il punto di vista di Vinaver è evidentemente quello di uno degli autori «marginalisés, expropriés, déclassés» della cui rinascita Attoun è stato, secondo il drammaturgo, promotore e artefice. La sua visione delle dinamiche e delle prassi dominanti nel contesto teatrale degli anni Settanta risulta a tratti radicale, ma, in questa sede, ci interessa rilevare il rinnovamento apportato da Attoun e riconosciuto da Vinaver come rivoluzionario.

Théâtre Ouvert, prosegue l'autore, ha rappresentato, fin dai suoi esordi:

- una fede: nell'opera scritta come fondamento dell'atto teatrale;
- una morale: volta a modificare le circostanze contestuali in base ai propri bisogni, adattandovisi, senza improduttive lamentazioni;
- una macchina: che può fare tutto con quasi niente;
- un'attitudine: pragmatica, ingegnosa, non ribelle o contestataria;
- un'idea guida: «(...) le texte théâtral peut vivre pleinement, peut devenir un produit théâtral abouti, à des niveaux différents de réalisation: lecture à une voix, à plusieurs voix, mise en espace, mise en scène – sans oublier l'édition, elle-même à plusieurs niveaux»¹⁶⁸.

Nel suo articolo, infine, Vinaver spende alcune righe per sottolineare la straordinaria capacità di Attoun di creare dinamiche di lavoro aperte a molteplici possibilità di sviluppo, prive di ideologie dominanti e volte alla creazione di relazioni e alleanze tra autori portatori di nuove tipologie drammaturgiche e registi più e meno affermati. Nelle parole di Vinaver, oltre alla profonda stima nei confronti di Attoun e del suo lavoro, si percepiscono, in controluce, alcune considerazioni sul contesto teatrale contemporaneo: ancora i pregiudizi testocentrici diffusi, l'insufficienza delle risorse per il teatro, le logiche contestatarie dominanti direttamente ereditate dall'anno-tournant. In risposta a questo stato di cose, Attoun crea occasioni di rilancio che, ponendosi come volutamente leggere – «lecture à une voix, à plusieurs voix, mise en espace, mise en scène – sans oublier l'édition, elle-même à plusieurs niveaux» – sono in grado di modificare lo statuto dell'autore e del testo drammatico all'interno del sistema teatrale contemporaneo, rilanciando le loro potenzialità anche a partire dalla sostanza

¹⁶⁶ M. Vinaver, *Su Attoun* (1985), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 39. Il testo è apparso per la prima volta in "Théâtre en Europe", n. 8, octobre 1985.

¹⁶⁷ Ivi, p. 40.

¹⁶⁸ Cfr. Ivi, pp. 40-41.

performativa del testo stesso.

Ripercorriamo, di seguito, le tappe evolutive dell'organismo e le formule elaborate per compiere il progetto di partenza di Attoun, inquadrato criticamente da Vinaver.

Dal 1971 Théâtre Ouvert si stabilisce, durante il Festival d'Avignon, presso la Chapelle des Penitets Blancs dove presenta mise en espace di testi inediti prodotti da autori francofoni e scelti da un regista precedentemente selezionato dai creatori dell'organismo. Spiega Attoun a questo proposito:

Mon souci était d'éviter tout choix subjectif qui aurait nécessairement abouti à l'élimination d'un certain nombre de gens. En outre il me paraissait fondamental qu'un metteur en scène assume ce choix; un auteur a besoin d'un médiateur: celui qui prend en charge la création de son œuvre. (...) Je préfère leur dire: "C'est vous qui faites le théâtre aujourd'hui, avec les acteurs, avec les auteurs. (...) Choisissez une pièce inédite d'un auteur d'expression française, celle que vous voudriez faire connaître et que vous ne parvenez pas à faire lire aux directeurs de salles. Peut-être des professionnels s'y intéresseront-ils grâce à cette opération".¹⁶⁹

La cornice avignonese è assolutamente fondamentale in questa prima fase di avvio e promozione: essa garantisce, infatti, una certa visibilità tanto allo stesso Théâtre Ouvert, quanto, soprattutto, ai registi scelti per le mise en espace che, stimolati dalla presenza di un pubblico costituito anche da professionisti del settore e dalle condizioni di lavoro offerte loro, vengono invitati ad assumersi la responsabilità della scelta di un testo e della sua realizzazione. Sintetizza Attoun: «A Avignon, notre second souci fut de tenter un rapprochement entre l'écrit et la pratique en élargissant le débat au Festival tout entier dont nous étions partie intégrante jusqu'en 1978»¹⁷⁰.

È evidente che, per quanto il ruolo dei registi sia centrale, il progetto portato avanti dall'organismo ruota intorno alla testualità e mira a creare delle «passerelle» – come le definisce a più riprese lo stesso Attoun – tra gli autori poco considerati e i registi giovani già proiettati in un sistema che ne farà i creatori indiscussi dello spettacolo. Si tratta di piattaforme di dialogo che potranno sfociare in proficui rapporti duraturi e, possibilmente, in realizzazioni spettacolari più compiute e con una vita autonoma.

Ad ogni regista vengono forniti gli stessi mezzi:

- la possibilità di incontrare l'autore;
- la possibilità di scegliere i propri attori;
- un budget utile a coprire 12 giorni di prove (circa 500 Franchi);
- gli illuminotecnici e i tecnici del suono della Chapelle.

E, ad ognuno di loro vengono poste le stesse condizioni di lavoro:

- non si potranno usare scenografie, né costumi;
- si potrà accedere al luogo dello spettacolo solo tre giorni prima del debutto per le prove tecniche;
- ogni presentazione verrà replicata quattro volte (cinque, a partire dagli anni Ottanta);

¹⁶⁹ L. Attoun, *Théâtre Ouvert. La 3^e phase*, cit., pp. 16-17.

¹⁷⁰ L. Attoun, *Théâtre Ouvert: pour dire(s)*, in "Europe", avril 1983, p. 22.

- alla fine dello spettacolo ci si intratterrà con il pubblico per partecipare ad un dibattito che possa stimolare tanto gli spettatori, gli attori e il regista, quanto, soprattutto, l'autore.

Al regista, agli attori e all'autore, inoltre, viene garantito il pagamento delle spese del viaggio ed eventuali rimborsi, senza alcuna forma di discriminazione determinata dalla notorietà o, nel caso degli interpreti, dal numero di battute, com'era ancora in uso in Francia negli anni Settanta.

Il Festival d'Avignon, inoltre, garantisce la disponibilità degli spazi e la promozione dell'iniziativa – oltre a garantire una certa visibilità ad autori e registi –, mentre Théâtre Ouvert elabora il *concept* e si occupa della pianificazione finanziaria:

(...) mon rôle a consisté ensuite à additionner l'ensemble des budgets de fonctionnement, et à dire aux parties prenantes de l'affaire sur le plan financier: "Voilà un projet cohérente – mais elles n'avaient pas les manuscrits –, voilà une équipe que j'anime: cela coûte tant. Est-ce que vous voulez le faire ou pas?". Elles ont accepté mon projet: - le Festival d'Avignon, qui donne le théâtre en ordre de marche avec des structures; - les Affaires Culturelles, qui subventionnent globalement; - France-Culture, qui achète du matériau pour faire des émissions.¹⁷¹

La formula di rappresentazione che deriva dalla concertazione di tutte queste risorse – economiche, materiali, promozionali, ideative ed artistiche – è la già citata *mise en espace* che viene definita dallo stesso Attoun una *présentation*:

On est peut-être en train de remettre sur pied une formule de théâtre-tréteaux, de théâtre nu. Il ne faut pas se méprendre: en quinze jours, on ne peut pas faire ce qui est possible en deux mois, on peut donner un approche d'une œuvre, avec une formule très simple de présentation, une schématisation, une stylisation des choses. J'évite de parler de spectacle, de représentation, je parle de présentation.¹⁷²

Sarà proprio questa formula semplice, schematica – almeno in questi primi esperimenti – a sorprendere Vinaver e a convincerlo delle potenzialità insite in una simile trasposizione scenica.

Circa un decennio dopo, Evelyne Ertel rileverà nella formula oggetto di questa analisi le potenzialità già intraviste dal drammaturgo nel 1979:

(...) la formule de la mise en espace est généralement considérée, non comme une étape intermédiaire entre le texte et sa future représentation, un brouillon ou une esquisse imparfaite d'une mise en scène qui se construirait à partir de ces prémisses, mais comme un objet qui est sa propre fin, qui est à traiter et à aboutir en tant que tel.¹⁷³

La formula inventata per dar prova dell'autonomia del testo teatrale dagli altri linguaggi espressivi dello spettacolo, dopo dieci anni di rodaggio, mostra ormai le sue molteplici

¹⁷¹ E. Ertel, *Théâtre Ouvert: forme nouvelle ou formule ambiguë?*, cit., p. 81.

¹⁷² Ivi, p. 82.

¹⁷³ E. Ertel, *Théâtre Ouvert, mars 84. Mise en espace*, in "Théâtre Public", n. 58-59, juin-octobre, 1984, p. 100. I corsivi sono della scrivente.

virtù. Essa è utile agli spettatori perché fornisce testimonianze folgoranti delle varie tendenze della drammaturgia contemporanea. È utile ai registi e agli attori perché li obbliga ad agire in un perimetro circoscritto, fornendo loro determinati criteri – temporali, spaziali, tecnici – e stimolandoli a “fare tutto con quasi niente”, come diceva Vinaver. È utile all'autore che testa la sua pièce sulla scena, valuta le reazioni del pubblico in diretta e, durante il dibattito, può prendere nota dei commenti e delle indicazioni proposte dagli spettatori per rimodellare il suo testo.

La mise en espace, quindi, quando concepita in quanto formula autonoma, non come una “messa in scena al ribasso”, può essere considerata, non solo come uno strumento di presentazione, ma come uno strumento di composizione testuale, poiché, dando per acquisita la necessità del testo di rapportarsi alla scena, permette l'instaurarsi di un dialogo diretto tra autore, regista, attori e pubblico e fa del testo stesso un oggetto mobile e fluido che si presta alla modifica *in itinere*.

Prima di proseguire nell'enunciazione critica delle tappe che hanno caratterizzato il percorso evolutivo di Théâtre Ouvert, è utile, in questa sede, tracciare un'altra breve riflessione sull'utilizzo dello spazio. Esso, infatti, nelle presentazioni delle mise en espace è assolutamente neutro, privo di caratterizzazioni scenografiche. Tale concezione ha due premesse fondamentali che contribuiscono a rivelare l'assoluta modernità della formula: in primo luogo, il criterio dello spazio neutro rende evidente l'obiettivo di Attoun di limitare gli strumenti a disposizione del regista; in secondo luogo, il criterio stesso annulla completamente la dimensione dello spazio creato dal e nel dramma, quello che Marco De Marinis, nel suo *In cerca dell'attore*, definisce «vincolante, ma che può restare anche solo mentale, immaginario». Nella formula della mise en espace, infatti, acquisisce un valore determinante la drammaturgia dello spazio nella quale, come nel caso esemplificativo del dispositivo fisso di Jacques Copeau, «(...) è il dramma che in un certo modo dovrebbe essere generato dallo spazio»¹⁷⁴. Le realizzazioni proposte al pubblico della Chapelle des Penitents Blancs si muovono all'interno di spazi virtuali, dati per realizzati e dei quali non è possibile, né necessario, esplicitare l'evidenza.

Dal 1974 viene affiancata alla formula di realizzazione appena descritta, presso la Chapelle des Cordeliers, quella del *Gueuloir*, per cui «un auteur choisit-lui même et lit, éventuellement aidé de comédien(ne)s de son choix, un de ses textes inédits»¹⁷⁵. Scompare la figura del regista, per far emergere in tutta evidenza la centralità dell'autore e del suo testo: basterà che il primo si iscriva ad una lista messa a disposizione dall'organismo e potrà leggere la sua pièce in pubblico. Leggere pubblicamente un qualsiasi testo vuol dire mostrare, far vedere, esporre una determinata architettura compositiva. Leggere pubblicamente una pièce può comportare delle semplificazioni, per la sostanza dialogica dell'opera, come dei pericoli, per le implicazioni interpretative a cui si offre. I caratteri necessari e sufficienti per una lettura teatrale sono: una voce, quella dell'autore, inevitabilmente coinvolto nel suo scritto, uno spazio condiviso con un pubblico, un testo e l'obiettivo di metterlo in vita. Non a caso, Attoun decide di nominare la formula *Gueuloir*, termine

¹⁷⁴ M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 35-36.

¹⁷⁵ AA.VV., *Théâtre Ouvert. Journal des 40 ans*, cit., p. 14.

intraducibile che però contiene la parola “gueule”, bocca, e appartiene alla stessa area semantica di “gueuler”, urlare, sbraitare. Nella denominazione scelta, quindi, ritroviamo sia lo strumento che l'azione compiuta dal drammaturgo che si fa performer delle parole scritte trasformandole in parole lette e agite. Così, il testo diventa accadimento, ha una durata, stabilisce una linea di rapporto con lo spettatore, viene letto con un ritmo, una velocità, un timbro, un volume, tutti espedienti atti a favorire la creazione di immagini nella mente dell'ascoltatore. Nell'equilibrio instabile tra l'obiettivo di far vivere la parola di un testo senza mediazioni registiche e l'inevitabile coinvolgimento soggettivo dell'autore, hanno sede, non solo le peculiarità e i punti di interesse della pratica della lettura teatrale, ma anche le sue possibili linee di sviluppo in senso performativo.

Dall'anno successivo, il 1975, nascono le *Cellule de création* in cui autori sconosciuti incontrano un regista e una compagnia di attori per lavorare su un testo inedito o in corso di scrittura, senza doverlo presentare in pubblico, ma intervallando il lavoro «souterrain» con incontri aperti a tutti, o sessioni di presentazione di brevi porzioni del lavoro degli attori. Lo stesso anno, inoltre, il pubblico avignonese può assistere al primo esempio di *théâtre-récit*, cioè di riproposizione in scena del montaggio di alcuni frammenti di un romanzo – sarà Antoine Vitez, con *Catherine*, a presentare *Les cloches de Bale* di Aragon. Anche in questi ultimi due casi si nota come i progetti dell'organismo si declinino in relazione alle necessità manifestate dagli autori e alla loro concretizzazione in progetti performativi originali e si compongano in maniera sempre più eterogenea, ma anche sempre più centrata sulla testualità, senza imporre vincoli alle tipologie di creazione, ma continuando a favorire lo sviluppo di rapporti, passerelle, tra le professionalità del teatro e tra esse e il pubblico.

Nel 1976 Théâtre Ouvert trova una sede stabile a Parigi, pur continuando a promuovere la circolazione in altre città francesi delle mise en espace prodotte durante l'estate precedente e assicurando la sua presenza al Festival d'Avignon. Aveva dichiarato Attoun, nel 1974:

Mon rêve serait d'avoir un lieu à Paris, avec des cellules de recherches à des auteurs, des metteurs en scène et des comédiens, recherches toujours liées à l'écriture scénique, avec l'obligation morale de se présenter un jour en public, car je ne crois pas aux recherches en vase clos, mais sans calendrier impératif.¹⁷⁶

Non solo *cellule de création*, quindi, ma anche vere e proprie *cellule de recherche* che, dopo cinque anni dal debutto avignonese, si svincolano dalla cornice festivaliera e approdano nella capitale declinando implicitamente i progetti di Théâtre Ouvert su scala nazionale, acquisendo una maggiore visibilità e, di conseguenza, fornendo maggiori garanzie agli artisti coinvolti.

Nel 1978 nasce la collana editoriale *Tapuscrit* e la nuova formula della *Mise en voix*, una lettura pubblica di un testo edito, non più presentata dagli autori, ma da una compagnia di attori. Le edizioni delle opere raccolte in *Tapustrit* vengono create con una finalità precisa:

¹⁷⁶ L. Attoun, *Théâtre Ouvert. La 3^e phase*, cit., p. 17.

(...) pouvoir faire circuler des manuscrits le plus vite possible dans l'ensemble du milieu professionnel, sans qu'un comité de lecture soit totalement unanime sur telle ou telle pièce et sans qu'il en coûte à l'auteur; c'est un service unique en France actuellement. Nous nous chargeons de l'édition, depuis la frappe jusqu'à l'édition, 50 exemplaires sont réservés à l'auteur.¹⁷⁷

L'interesse per l'edizione delle opere teatrali mostrato da Théâtre Ouvert muove da un presupposto fondamentale: la necessità di riabilitare il testo in quanto forma letteraria autosufficiente, come oggetto di lettura indipendente dalla sua rappresentazione scenica. L'edizione, inoltre, determina la circolazione e quindi la conoscenza dell'opera anche al di fuori della cerchia di Théâtre Ouvert. Michel Vinaver orienterà la sua missione come direttore della sezione teatro del Centre National des Lettres secondo i medesimi presupposti e darà avvio, nella seconda metà degli anni Ottanta, a un progetto di rilancio dell'edizione teatrale che prenderà le mosse dal suo *Compte rendu*. Dal 1979 al 1985 Théâtre Ouvert verrà temporaneamente escluso dal programma del Festival d'Avignon, mentre, nel 1981, si stabilirà in un nuovo spazio parigino, il Jardin d'Hiver, dove un progetto di creazione permanente troverà una sede stabile che permetta ad una compagnia interna di lavorare continuativamente su un testo scelto:

(...) faire de ce lieu un cadre de rencontres, par exemple avec une troupe de comédiens permanents qui resteraient un temps, trois à six mois mettons, à accueillir les auteurs qui pourraient venir, discuter, monter leurs pièces, leur projets, et peut-être cela aboutirait à des mises en voix, en espace, ou en scène.¹⁷⁸

Attoun, durante un'intervista di Alain Girault del 1985, ha messo in rilievo come, durante queste sessioni di lavoro, gli attori abbiano modo di approfondire due assi di ricerca: su un primo asse (dell'"essai"), non pubblico, la compagnia intraprende un'indagine a carattere sperimentale sull'opera, individuandone le potenzialità di realizzazione scenica; su un secondo asse (della "création"), la compagnia lavora con il fine di presentare pubblicamente una rappresentazione vera e propria del testo. Dal 1971 al 1981, le dinamiche interne dell'organismo hanno subito delle modifiche relativamente sostanziali: al regista che sceglieva un testo del quale presentare una mise en espace elaborata in 12 giorni, si sostituisce ora una compagnia stabile di attori che hanno il tempo e i modi per approfondire il materiale scelto e per concepire, in un luogo deputato, la sua realizzazione scenica. Tale formula si radicalizzerà l'anno successivo con l'invenzione del *Noyau*, nuova forma di creazione che prevede che siano gli attori stessi¹⁷⁹ a scegliere il testo da mettere in scena tra tutti i manoscritti inviati durante l'anno a Théâtre Ouvert. La compagnia individua collegialmente la pièce, ogni componente produce una relazione scritta sull'opera, si accoglie l'autore per discuterne e si presenta la realizzazione scenica provvisoria del testo ad un pubblico di

¹⁷⁷ F. Séloron, *Le théâtre aujourd'hui. Comment l'entendez-vous? Lucien Attoun, Operations à Théâtre Ouvert*, in "Partenaires", n. 8, avril 1983, p. 10.

¹⁷⁸ L. Attoun, *Théâtre Ouvert. Travaux pratiques au Jardin d'Hiver*, cit., p. 35.

¹⁷⁹ Christiane Cohendy, Jean-Claude Durand, André Marcon, Michelle Marquais, Anne Wiazemsky.

appassionati, scelti tra i frequentatori più assidui della sala parigina.

Così Attoun descrive le sessioni di lavoro al Jardin d'Hiver, i loro obiettivi, le loro potenzialità:

Apprendre, pour un auteur, la réalité d'un plateau pour lui faire mieux prendre conscience du poids de ses mots (...) Je pense que tout auteur rêve de se prendre en charge. Donnons-leur ce rêve. Donnons aux gens, entre eux, la possibilité de réaliser des choses même pas complètement abouties. Donnons-leur un lieu d'hésitation et de recherche.¹⁸⁰

Quando, dal 1985, Théâtre Ouvert tornerà al Festival d'Avignon, il lavoro svolto nel *Noyau* confluirà in *Cartes Blanches*, ulteriore declinazione progettuale dell'organismo: nove attori scritturati per l'occasione sceglieranno liberamente un testo – non più necessariamente di un drammaturgo francese – e produrranno una mise en espace a stretto contatto con l'autore, ma, come nel *Noyau* parigino, senza alcuna mediazione registica. «On donne des “Cartes blanches”», conclude Attoun nel 1985, «on cherche un accord avec un auteur sur son texte, on se décide pour tel spectacle sur la foi d'une rencontre... et on s'aperçoit tout à coup que se tissent des curieuses correspondances»¹⁸¹. Gli attori, in sintesi, diventano lettori critici, dotati di competenze sceniche, corporee, vocali specifiche che permettono loro di indagare le potenzialità performative di una testualità. Il regista è completamente assente, il filo diretto autore-attori ha ormai completamente sostituito – almeno in questa formula dei primi anni Ottanta – l'autorialità registica, per ripiegare, invece, su una relazione assolutamente elettiva che, proprio in questi anni, favorirà la scoperta di alcuni degli autori francesi più rappresentati nei decenni che seguiranno: primo fra tutti, Jean-Luc Lagarce.

Il riscontro autoriale sarà tale da mobilitare, nel 1987, una vera e propria *Marathon des auteurs* in difesa di Théâtre Ouvert. Durante l'anno chiave, che chiude l'arco temporale indagato in questo studio, l'amministrazione parigina e le istituzioni statali sospendono le sovvenzioni all'organismo. Ne consegue «Un mouvement spontané de l'ensemble de la profession, qui recueille plus de 3000 signatures, culmine en un Marathon des auteurs. Du 24 au 27 mars, auteurs et acteurs se succèdent sans relâche sous la coupole du Jardin d'Hiver pour donner à entendre des textes inédites écrits en direct et en public»¹⁸².

Per dimostrare un'appartenenza, per rendere evidente un'affezione e, allo stesso tempo, dare un segnale forte alle istituzioni, attori e autori organizzano un'iniziativa in difesa dell'organismo promotore della nuova drammaturgia, trasformando l'occasione in una vera e propria ulteriore declinazione progettuale che produce testualità: davanti al pubblico, gli interpreti e i drammaturghi scrivono in diretta un testo mettendone contestualmente alla prova le potenzialità performative. Théâtre Ouvert rivela, ancora una volta, la sua missione intrinseca: creare occasioni di dialogo che rilancino istanze tradizionali verso nuove formule possibili.

Nel 1988 Théâtre Ouvert diventa il primo Centre Dramatique National de Création a Parigi: «Ce statut (...) est important puisqu'il est l'aboutissement et la reconnaissance

¹⁸⁰ Ivi, p. 35.

¹⁸¹ A. Girault, “*De l'essai à la création*”, cit., p. 10.

¹⁸² AA.VV., *Théâtre Ouvert. Journal des 40 ans*, cit., p. 18.

officielle de dix-sept années d'efforts et d'obstination au service de la création contemporaine»¹⁸³. Théâtre Ouvert sarà il primo degli organismi simili a non essere diretto da un regista e proseguirà nel suo percorso di diffusione della drammaturgia contemporanea articolandolo su piani molteplici e sempre più complessi¹⁸⁴, ma tutti mossi, sottolinea lo stesso Attoun, da un'urgenza: la creazione di spettacoli a base testuale, in qualsiasi forma essi si declinino. La varietà delle declinazioni spettacolari dipenderà, secondo il creatore dell'organismo, dalla varietà delle testualità esistenti: non più *pièce*, ma *texte*, non una sola tipologia di *texte*, ma diverse. Sottolinea Attoun durante un'intervista nel 1985:

Dit rapidement, le passage du mot "pièce" au mot "texte" représente, pour le théâtre, une petite chance de faire sa révolution, comme peinture et musique l'ont faite dans les débuts de ce siècle. Car c'est à partir d'un mot qu'une telle révolution peut venir. Bon (...) on finit toujours par rétablir les rapports scène/salle. Dans la salle il y a des spectateurs, sur scène il y a des mots. Sinon, ils sont des mimes ou des danseurs. (...) mais c'est en dernière instance sur le mot que peut porter une évolution en profondeur du théâtre lié au corps de l'acteur.¹⁸⁵

Probabilmente troppo radicale nei suoi giudizi, Attoun mette in luce come, secondo lui, quindi secondo l'organismo che rappresenta, la rivoluzione del mondo del teatro possa e debba avvenire per mezzo delle parole: nuovi nomi per dire la cosa "teatro" o la cosa "testo drammatico", da un lato, e nuove strategie di costruzione delle parole stesse, dall'altro. Allo stesso tempo, però, l'atteggiamento del promotore e organizzatore di Théâtre Ouvert assume su di sé la rivoluzione culturale dell'anno-tournant, come si nota dalla consapevolezza profonda della consistenza ibrida degli oggetti del teatro e delle sue componenti. La componente performativa, che l'organismo preserva fin dagli anni della sua fondazione, e la componente testuale vengono ad integrarsi in una maniera tale da preservare la specificità di entrambe e, allo stesso tempo, ricercare nuove formule di relazione. Nel 1991 Attoun torna sull'argomento:

Aujourd'hui il n'y a pas une écriture mais des écritures théâtrales qui traduisent, dans le formidable bouillonnement des années que nous vivons, une richesse d'auteurs contemporains et une diversité de démarches contradictoires reflétant ainsi en partie le désarroi que traverse notre société et qui va aller s'accroissant à un rythme inimaginable

¹⁸³ E. Ertel, N. Renaude, *Six jours au Jardin d'Hiver*, in "Théâtre Public", n. 82-82, juillet-octobre 1988, p. 73.

¹⁸⁴ Nei decenni che seguiranno, l'organismo creerà diverse iniziative. Nel 1991, il progetto *Les Chantiers*, presso la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, che darà la possibilità a una serie di autori di confrontarsi con la scena insieme ad attori e registi, «A travers une œuvre scénique inédite, ou en cours d'écriture, c'est une confrontation concrète avec le texte qui se traduit, autour d'un travail souterrain, par des sorties au public», in AA.VV., *Théâtre Ouvert. Journal des 40 ans*, cit., p. 19. Nel 1993 Théâtre Ouvert organizzerà il primo seminario di *Sensibilisation aux écritures contemporaines donné aux étudiants*, a Paris X-Nanterre. Nel 1997 nascerà il primo ciclo di *Mise en voix* di testi non francofoni i conproduzione con la SACD. Nel 1999 avrà inizio una collaborazione con la Maison Antoine Vitez, in partenariato con il Goethe Institut, per il ciclo *Théâtre Allemand des années 90*. Nel 2001 l'organismo festeggia il suo trentennale in Giappone traducendo tre pièce in giapponese: *Souterrains* di Emmanuel Darley, *Anne-Marie* di Philippe Minyana, *La Demande d'emploi* di Michel Vinaver. Nel 2011 Théâtre Ouvert diventa Centre National des Dramaturgies Contemporaines e compie quarant'anni.

¹⁸⁵ A. Girault, "De l'essai à la création", cit., p. 8.

tant les utopies se chevauchent, se cabrent et se brisent. (...) Laissons-les grandir et que l'Histoire choisisse, pour peu qu'elle puisse être fidèle au rendez-vous!¹⁸⁶

Le dramaturgie incontrano la Storia rispondendo ai contesti e il contesto dell'inizio degli anni Novanta, ci racconta Attoun, è ricco di modalità diverse di rappresentazione di un mondo che si presta all'elaborazione in racconti multi-livellari: diverse dramaturgie per una Francia che cambia.

L'anno precedente, precisamente il 16 e il 17 febbraio del 1990, presso i nuovi spazi di Théâtre Ouvert al Jardin d'Hiver, ha avuto luogo un'iniziativa particolare che si rivela di grande valore per lo studio che si sta concludendo in queste pagine: il titolo delle due serate è *Itinéraire de Michel Vinaver*. I due appuntamenti in cui si è articolata l'iniziativa verranno descritti di seguito a mo' di conclusione, di questa sezione su Théâtre Ouvert, e ponte, verso le nuove opere composte e le iniziative promosse nel corso degli anni Ottanta dall'autore.

Durante la prima sera Vinaver legge *Portrait d'une femme*, allora sua penultima opera, scritta nel 1984, per poi aprire un lungo dibattito sulla pièce con il pubblico.

L'auteur lut son texte d'une voix posée, avec une diction claire et relativement neutre, et juste ce qu'il faut d'intonations pour que le sens de chaque phrase soit perçu, sans omettre aucune didascalie (...). Il est évident qu'il veut donner à entendre sa pièce dans son intégrité et sa nudité de texte écrit, telle qu'on peut en prendre connaissance dans une lecture solitaire, prouvant ainsi (...) que la pièce publiée est un objet complet en soi, auquel il ne manque rien et qui n'appelle pas nécessairement la représentation.¹⁸⁷

Sull'ultima sentenza di Evelyn Ertel – che riguarda la fede vinaveriana nei confronti delle potenzialità del testo come oggetto di lettura, prima che come oggetto di rappresentazione – avremo modo di tornare nei paragrafi seguenti. Quello che, invece, ci interessa mettere in rilievo in questa sede riguarda le capacità di Vinaver di “mettere in voce” il suo testo quasi senza intenzioni, pacatamente, con tono neutro, cercando di rendere percepibili all'udito – e non alla vista – le potenzialità della parola e della lingua. In un certo senso, Vinaver tratta lo spettatore come un lettore e “parla nella sua testa”.

La seconda sera, invece, su iniziativa dello stesso drammaturgo, l'organismo propone al pubblico un gioco con l'obiettivo di fornire una testimonianza diretta delle modalità compositive e delle strutture dominanti del suo corpus. Al centro della platea si situa una ruota della lotteria che determinerà il titolo del testo, mentre, tra gli spettatori passa un sacchetto con le coordinate di singole scene o movimenti. Al pubblico viene dato il compito di sorteggiare il passo dell'opera scelta dalla ruota. Vengono estratte: una scena di *Dissident, il va sans dire*, l'inizio di *Par-dessus bord*, la dodicesima scena di *Les Coréens*. Tutti e tre i frammenti vengono letti tre volte, dall'autore, prima, dai sei attori presenti, a tavolino, poi, e, infine, “messi nello spazio”. Nel caso di quest'ultimo grado di rappresentazione è lo stesso Vinaver a farsi regista degli attori presenti: li invita, per

¹⁸⁶ L. Attoun, *Vous avez dit contemporain? Bizarre!*, in “Théâtre Public”, n. 97, janvier-février 1991, p. 35.

¹⁸⁷ E. Ertel, *L'éloge du fragment. Itinéraire de Michel Vinaver*, in “Théâtre Public”, n. 97, janvier-février 1991, p. 37.

prima cosa, a non illustrare alcuna azione, poiché essa ha sede nelle parole, come la vita è nel linguaggio che usiamo mentre la viviamo – «Le théâtre illustratif “répresente” un état de choses, “renvoie” à une idée, une situation, un thème extérieur à lui. Dans le théâtre non-illustratif, l'action est dans la parole même qui se prononce»¹⁸⁸ –, quindi, fa leggere loro le didascalie sottolineando come l'autore le abbia scritte non per il regista, ma per il lettore che, come lo spettatore presente, deve essere dotato delle giuste informazioni per immaginare le situazioni narrate e per dare avvio ad una serie di riflessioni che possano muovere da essa. «L'écrivain de théâtre doit écrire sans se soucier de se qui est faisable ou non scéniquement. (...) les indications (...) sont à l'usage du lecteur et du scripteur lui-même; le metteur en scène ne doit nullement se sentir engagé par elles, elles sont seulement un point de départ pour sa réflexion»¹⁸⁹. Ancora una volta, dunque, il drammaturgo dà prova della sua competenza teatrale e della consapevolezza di diversi linguaggi espressivi che caratterizzano il teatro, consapevolezza ereditata anche dal portato culturale dell'anno-tournant. Théâtre Ouvert organizza un gioco per celebrare uno dei primi autori che hanno accompagnato il suo percorso evolutivo. Da questo gioco serissimo risulterà un vero e proprio bombardamento verbale che renderà evidenti le strutture, i linguaggi, le scelte sintattiche compiute dal drammaturgo oggetto di questo capitolo. Risulterà ormai evidente un dato che accomuna tanto Vinaver quanto l'organismo: il comune obiettivo di riabilitare le potenzialità autonome del testo teatrale come opera letteraria, come svincolato, quindi, dalle sue declinazioni sceniche pur prevedendole. Nelle pagine che seguono tale progetto verrà riconfermato tanto nelle strutture e nelle tematiche scelte da Vinaver-drammaturgo, quanto, soprattutto, nelle iniziative che lo stesso promuove come insegnante e direttore della Commission Théâtre del Centre National des Lettres.

¹⁸⁸ Ivi, p. 39.

¹⁸⁹ Ivi, p. 40.

6. Il movimento della Storia in una «cosmogonie en morceaux» (da *A la renverse*, 1979, a *Portrait d'une femme*, 1984)

La più frammentaria delle pièce di Vinaver viene scritta nel 1979, s'intitola *A la renverse*¹⁹⁰ e riprende le tematiche di *Par-dessus bord* ma accordandole al contesto contemporaneo, lo stesso in cui si ambienta *La jeune lune* del Théâtre de l'Aquarium: la fine dei Trente Glorieuses e il trionfo, dirà Vinaver stesso, della nostalgia nei confronti di un tempo in cui il progresso sembrava ancora possibile grazie all'acquisizione del modello capitalistico americano. L'azienda protagonista dell'opera, produttrice di creme abbronzanti ha già vissuto la tragedia della fusione con una multinazionale americana ma le sorti dei suoi dipendenti vengono narrate parallelamente alla diretta tv della morte della principessa di un paese inesistente – in scena è presente uno schermo con il quale l'azione drammatica è costantemente in relazione. Quest'ultima ha contratto un tumore a causa dell'esposizione solare e accusa i dirigenti dell'impresa protagonista di essere tra i responsabili della sua malattia. Nel corso della pièce, quindi, vediamo giustapporsi due morti parallele: quella della principessa – la cui vicenda viene trattata da Vinaver senza alcuna ironia – e quella dell'azienda che, invece, in quanto protagonista di una grande epopea della modernità, si inquadra perfettamente nei classici meccanismi ironici vinaveriani.

Nelle sue *Notes en bout d'écriture*, scritte il 25 agosto del 1979, il drammaturgo descrive in modi diversi la doppia fabula che caratterizza l'opera: la struttura che si articola su due piani viene paragonata al confronto tra le opere di Brueghel e quelle di Bosch, il «gros» e il «pointu»; la pièce, inoltre, viene definita a doppia entrata e Vinaver sottolinea come essa metta in scena il quotidiano indifferenziato e, parallelamente, i luoghi comuni, le mitologie diffuse, le mode. «Par rapport a *Par-dessus bord*», rileva ancora l'autore, «“dix ans après”, passage de l'ère homérique (épique) à l'ère hésiodique (nostalgique). Autre différence: ici, tout dans l'entreprise. Pas de balancement avec la chambre à coucher, le salon, le night-club. L'entreprise = total lieu de vie»¹⁹¹. Passaggio dall'era omerica, dal canto epico – positivista, fiducioso – all'era di Esiodo – nostalgica, sconfitta: l'autore si autoproclama cantore della contemporaneità, dei suoi ritmi, dei suoi stati d'animo, delle sue mitologie e si serve del mondo del lavoro come contesto in cui far agire i suoi personaggi. Afferma in un'intervista con Jacques-François Marchandise:

Le travail n'est pas un sujet, ni même un thème; il est une situation, ou peut-être mieux, un champ. C'est le champ dans lequel baignent les personnages. (...) Mais je précise: ce n'est pas le travail en lui-même; c'est le travail à l'intérieur d'une structure sociale. (...) C'est le travail dans un organisme, une entreprise. Là, il y a la réalité d'une appartenance.¹⁹²

¹⁹⁰ M. Vinaver, *A la renverse*, Lausanne, L'Aire, 1980. [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 2*]

¹⁹¹ M. Vinaver, *A la renverse: notes en bout d'écriture* (1980), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 262.

¹⁹² J.-F. Marchandise, *Théâtre et champ du travail*, entretien avec Michel Vinaver, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., pp. 219-220. L'intervista è apparso per la prima volta in “Artpress”, n. 230, décembre 1997.

Eppure, per la prima volta, sottolinea ancora nelle sue *Notes, A la renverse* non è una pièce strettamente connessa al presente, ma è strutturata come un'opera di Economie-fiction, di “fanta-economia”, che tratta di un sistema economico possibile, del futuro, sul quale lo spettatore presente, in quanto depositario della memoria dei Trente Glorieuses –, avrà un ruolo attivo: «Le spectateur (comme en montage) cherche sa prise, s'accroche aux aspérités et aux failles – est *actif*. Et rôle de la mémoire. Ce qui s'efface et réémerge»¹⁹³. Investito dallo stesso autore, lo spettatore ha il compito esplicito, in questo caso, di montare l'azione e di metterla in relazione con il presente o, meglio, diventa il polo dialettico tra la contemporaneità che il pubblico stesso rappresenta e il futuro che viene rappresentato sulla scena. «Le “sens”?», si domanda ancora il drammaturgo, «Voir *La Chansons de Roland* (...). Il est pluriel et fragmenté. Chaque fois qu'il pourrait émerger de façon totalisante, globalisante, coupure!»¹⁹⁴. Vinaver si rifà nuovamente ad un poema epico – cavalleresco, in questo caso – per fornire un modello alla struttura scelta: il frammento che frustra la fabula, le impedisce di procedere, interrompe l'azione nell'esatto momento in cui essa sta per acquisire una continuità e quindi, secondo Vinaver, sta per rimandare ad una totalità globalizzante che miri a farsi esemplare.

La frammentarietà estrema di *A la renverse* è garantita dall'utilizzo della, ormai ricorrente, voce corale che vede contrapporsi diversi gruppi: da una parte, un coro di voci anonime – gli operai dell'azienda e i membri del comitato esecutivo della multinazionale americana –, da un'altra parte un coro di voci altrettanto anonime ma riconoscibili, per il lessico specifico dei dirigenti dell'azienda, e, su un terzo piano ancora, personaggi individualizzati – con un nome e un cognome – che, però, si pronunciano all'unisono¹⁹⁵.

La resa frammentaria della realtà quotidiana interviene come reazione ad un periodo di crisi, reazione che vuole fare del riconoscimento della crisi stessa uno stimolo per la riappropriazione di strumenti adeguati per l'indagine del mondo. Come nel caso di Brecht, la frammentazione e le «piccole forme» mettono in luce, sul piano delle strutture, come la parte non sia più rappresentativa del tutto, né possa universalmente essere inglobata in esso. Non esiste più, in sintesi, un'utopia di uniformità. Banu rileva: «La fragmentation devient donc la manière la plus subtile d'inscrire, au niveau même de l'écriture, de la langue, le projet de reconstruction du réel»¹⁹⁶. Il reale può ancora essere il fulcro centrale delle opere drammatiche, ma, diversamente da quanto succedeva nell'opera del drammaturgo tedesco, esso non viene processato né se ne esplicitano le dinamiche processuali, solo palesato, reso evidente, senza denunce.

Annoverata nel polo sinfonico delle sue produzioni, *A la renverse*, secondo Vinaver, ne radicalizza i caratteri del polo stesso:

(...) les personnages ne se dénombrent pas. Le texte comporte des répliques attribuées à des personnages spécifiques, et d'autres, en plus grand nombre, qui ne le sont pas. En abordant l'écriture de la pièce, je me suis imposé une contrainte: la représentation devrait

¹⁹³ Ivi, p. 263.

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ Cfr. M. Vinaver, *Memoires sur mes travaux* (1986), cit., pp. 65-66.

¹⁹⁶ G. Banu, *Le fragment: crise et/ou renouvellement?*, in “Théâtre Public”, n. 39, mai-juin 1981, p. 41.

n'exiger que six acteurs, qui seraient incessamment de passage d'un rôle à un autre. D'un point de vue formel, la pièce peut se définir comme une vaste plate-forme symphonique et chorale, d'où se détachent des duos, des trios, des quatuors... et cela va jusqu'au sextet.¹⁹⁷

Il testo viene messo in scena nel 1980 al Théâtre National de Chaillot di Parigi da Jacques Lassalle – confermando l'elettività del rapporto tra il regista e l'autore – e commentato in occasione di una *Tavola rotonda* – alla quale hanno preso parte Bernard Sobel, Bernard Dort, lo stesso regista, l'autore e Yvone Davis –, poi trascritta nel trentanovesimo numero di “Théâtre Public” del 1981. La discussione verte perlopiù sulla traduzione scenica del testo – che suscitò non poche polemiche per l'irruzione del media televisivo sul palcoscenico e la tematica del cancro, che, secondo alcuni, era stata esposta in maniera troppo violenta. Nel 1978 Vinaver aveva definito l'impostazione autoriale di Lassalle discreta e rispettosa nei confronti della testualità scelta, ora Bernard Dort si appropria del termine applicandolo alle potenzialità del testo che, con discrezione, appunto, è in grado di restituire un quadro sulle molteplici possibilità di costruzione di un'individualità.

Discretion (...) ce refus de toute théâtralité tonitruante – un refus qui n'est pas seulement esthétique. Deux types de théâtralité pouvaient guetter le spectacle: celle de la non communication sur le monde des années cinquante – Vinaver en vient pour une part –, une tragédie emphatique de la non-communication; celle de la terreur, de la machine-entreprise, broyeuse d'individus.¹⁹⁸

La frammentarietà di *A la renverse* conduce Dort a fare un parallelismo con la drammaturgia degli anni Cinquanta, quella che portò in scena l'impossibilità della comunicazione e che fu tra i responsabili, secondo Attoun, della mancata considerazione della generazione successiva di giovani autori drammatici, per la sua erosione radicale delle strutture e delle tematiche drammatiche. Ma la non-comunicazione, nel caso della pièce di Vinaver è centrata solo in parte sugli scambi dialogici tra i singoli individui, essa si focalizza, infatti, da un lato, sui dialoghi tra il coro degli operai, muti, e quello dei dirigenti, sordi. Ma, soprattutto, Vinaver problematizza scenicamente lo scambio dialogico unidirezionale e violento, del media televisivo che emette immagini e suoni, impone la sua presenza – sulla scena e nella realtà – e non dà possibilità di replica. Per quanto riguarda il primo livello – il dialogo sordo-muto tra le “caste” dell'azienda – Yvon Davis parla di un teatro sociologico, «(...) sur les heurs et malheurs d'une entreprise et les effets que celle-ci pouvait avoir sur le comportement de chacun. (...) Il y a deux corps souffrants, aux prises avec la mort, deux passions: celui du grand collectif, l'entreprise, et celui de la jeune femme sur les écrans de la télévision»¹⁹⁹. Segue, ancora, Dort:

¹⁹⁷ Ivi, p. 76.

¹⁹⁸ B. Sobel, *A la renverse*, entretien avec Bernard Dort, Jacques Lassalle, Michel Vinaver, in “Théâtre Public”, n. 39, mai-juin 1981, p. 11.

¹⁹⁹ Ivi, p. 12.

J'ai été touché quand les employés reconstituent une petite entreprise, qu'ils se font leur petit Lip; ce sont des scènes d'utopie, le rêve d'un monde réconcilié. (...) Mais réalisé sur scène, il se dévaloue, perd sa force, parce qu'il emprunte ses formes à une panoplie "Front populaire", mais surtout, je crois, parce qu'il est représenté.²⁰⁰

Quando il Théâtre de l'Aquarium, nel dicembre del 1976, aveva messo in scena il Movimento operaio, fondando la sua ricostruzione sull'inchiesta portata avanti nelle fabbriche occupate e restituita in forma di testimonianza mediata dagli attori dell'ensemble, Sarrazac parlò della messa in scena di un coro di assenti. Lo spettacolo aveva avuto un valore straordinario in quanto esplicito prodotto del suo tempo, come si è più volte sottolineato nel capitolo precedente di questo studio, ma anche per la modalità documentaria che produsse uno straniamento collettivo nel pubblico degli spettatori. L'azione compiuta da Vinaver è leggibile come contrapposta a quella dell'Aquarium: la Lip, che era protagonista de *La jeune lune*, qui è il modello al quale si ispirano i componenti del coro degli operai che sognano la loro occupazione impossibile. La regia di Lassalle si limita a tradurre sulla scena l'epopea frammentata di un fallimento: «(...) dans le passage du texte à sa représentation», dirà lo stesso regista, «c'est un retour au découpage, à une espèce de dramaturgie épique du fragment, de la laceration»²⁰¹. In quello che Dort, poco dopo, definirà con una felice espressione «cosmogonie en morceaux»²⁰², ovvero, nel collage di elementi contrapposti e staccati gli uni dagli altri, il regista intravede il modello brechtiano del teatro epico strutturato in scene staccate che però, mentre nel caso del drammaturgo tedesco, era rivolto verso l'esterno, estroflesso in un movimento finalizzato alla modifica delle coscienze dello spettatore e, di conseguenza, del reale, nel caso di Vinaver mostra la sua introflessione, un infinito e asfissiante movimento a spirale che mira a constatare, senza pretese di esaustività ma con un certo radicalismo, l'impossibilità dell'azione sul movimento della Storia, e, allo stesso tempo, l'impossibilità della rivoluzione. Con *A la renverse*, quindi, Vinaver reagisce al suo contesto e ai suoi valori dominanti e, ancora una volta, si pone in controtendenza rispetto alle ideologie residue della svolta sessantottesca. L'autore compone un'opera che affronta direttamente i temi della necessità del cambiamento, delle relazioni costanti tra la routine e il caos del quotidiano, mostrando la metamorfosi di un mondo sociale che sta cambiando inesorabilmente e che si costruisce e decostruisce continuamente per adattarsi ai contesti economici. Il rimando costante tra un macro-cosmo – l'azienda rappresentativa dei meccanismi economici dominanti – e un macro-cosmo – la malattia della principessa – si articola in una dialettica continua tra interno ed esterno, grande e piccolo, sociale e individuale, il tutto mediato dal dispositivo televisivo. Commenta Jean-Pierre Ryngaert a questo proposito: «Il n'y a pas de hierarchie apparente dans le traitement de toutes ces informations qui passent toujours par le langage»²⁰³. Senza alcuna pretesa di esaustività, Vinaver mostra vicende che sono il prodotto di un avvenimento contingente, ma, in pieno spirito post-sessantottesco, utilizza il linguaggio e la sua neutralità come strumento di

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ *Ibidem*

²⁰² *Ivi*, p. 14.

²⁰³ J.-P. Ryngaert, *Saisir le monde, entre ordre et désordre*, in "Théâtre Public", n. 39, mai-juin 1981, pp. 19-20.

democratizzazione dei fenomeni e delle gerarchie tra i poli – individuali, collettivi, metaforici, strutturali – che partecipano in egual misura al processo inesorabile e immutabile del progresso.

In chiusura della *Tavola rotonda*, Jacques Lassalle, dopo aver definito la drammaturgia di Vinaver non provocatoria o ideologica, ma radicale, esplicita il modello al quale, insieme all'autore, si è ispirato per tratteggiare i criteri della sua messa in scena.

(...) la collaboration de John Cage et Marce Cunningham. Nous avons esseyé de faire de ce plateau, de cet espace pour ballet, le lieu d'un mouvement brownien perpetuel, six acteurs se faisant et se défaisant comme un corps de ballet dont s'arrachent de temps en temps un ou deux solistes. Il y a une volonté musicale de la représentation.²⁰⁴

Il compositore, Vinaver/Cage, quindi, appronta la partitura che viene messa poi in vita dal coreografo Cunningham/Lassalle e dal suo corpo di ballo/attori, fondandola sul ritmo della parola e della lingua e sulle combinazioni possibili delle stesse negli scambi comunicativi (e non) tra gli individui. Ma, a differenza della storica coppia americana, nel caso di *A la renverse*, la materia di partenza, è fissata preventivamente e rapportarvisi e rientra nelle funzioni del regista “discreto” farla fiorire in scena nel più adeguato dei modi possibili.

Nel 1980 Vinaver traduce, per puro interesse personale e non su commissione, una pièce russa del 1928 di Nikolai Erdman, *Le suicide*²⁰⁵, che verrà messa in scena nel 1984 al Théâtre de l'Odéon da Jean-Pierre Vincent. Il testo era già tradotto in francese e pubblicato da Gallimard, ma il drammaturgo ignora la traduzione esistente e va direttamente alla fonte, traducendola, parola per parola, insieme al padre, ed aiutandosi con la versione inglese. Ne risulterà una prima versione semi-interlineare e una seconda versione, «de la manière dont je travaille le premier jet d'une pièce que j'écris»²⁰⁶. Una terza versione della traduzione, invece, sorge direttamente durante il lavoro scenico seguito dall'autore:

(...) l'écoute du texte dans la bouche des comédiens (...) a mis en évidence une baisse de tension dans les deux derniers actes. (...) Partant de cela, j'ai procédé à un deuxième remaniement, (...) en faisant abstraction de tout cet amont pour ne considérer que l'efficacité (la densité du texte dans son présent).²⁰⁷

Con l'espressione “densité”, Vinaver – che, di lì a poco, scriverà il suo lessico in *Une écriture du quotidien* del 1980 – intende l'oggettività poetica di una composizione testuale che dipende dai rimandi tra il testo e la realtà e dalla capacità dell'autore di trasformare ciò che è quotidiano in una materia magmatica e viva che faccia “risplendere” il testo.

Semion Podsékalnikov, il protagonista, è disoccupato, non si sa da quanto, né per quale

²⁰⁴ Ivi, p. 13.

²⁰⁵ Il testo tradotto venne pubblicato per la prima volta su “L'avant-scène Théâtre” e riedito in *Théâtre complet 2*.

²⁰⁶ A. Gunthert, “Traduire, écrire”, entretien avec Michel Vinaver, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 32. L'intervista è apparsa in “Comédie Française”, n. 129-130, mai-juin 1984.

²⁰⁷ Ivi, p. 34.

motivo, né quale lavoro svolgesse, il suo status è un dato di fatto che acquisisce i caratteri dello stato di natura. Dirà Vinaver nelle sue immancabili *Notes sur "Le suicidé" de Nikolaï Erdman*: «Le chômage c'est l'être sans travail à l'état pur, le travail n'ayant aucun contenu en soi, étant l'"occupation" à son degré zero de différenciation. Cette "occupation" légitime l'individu; le salaire matérialise cette légitimité. Sans salaire, sans emploi, l'individu n'est pas»²⁰⁸. In Semion, quindi, si sintetizzano tutti i caratteri dei personaggi delle opere di Vinaver che vivono l'atroce condizione della disoccupazione, da *Par-dessus bord* in avanti. Tali caratteri, però, appaiono, qui, estremizzati: non avere un lavoro, infatti, nella realtà sociale sovietica degli anni Venti, reduce dalla Rivoluzione d'Ottobre, vuol dire appartenere ad una casta di intoccabili, di innominabili, di reietti. Semion è «comme tout le monde», un uomo qualunque avido di considerazione e dignità. È Buster Keaton, Galy Gay, Schweyk, dirà ancora Vinaver nelle sue *Notes*, ed è Edipo – bandito dalla comunità – e Amleto – il cui cammino è alterato da eventi inattesi – ma, a differenza di questi ultimi due, che trovano una qualche forma di legittimazione, prima di morire, Semion è un anti-eroe che non riesce ad emanciparsi dai suoi limiti né a risolvere i suoi conflitti.

Le suicidé non è una tragedia, ma una commedia portata alle sue estreme conseguenze, ad un "décalage" paradossale dal sapore pirandelliano: «*Le suicidé* est une comédie dont le grosseur du trait est, peut-on dire, au maximum. Dans la grosseur même du trait se lit, en filigrane, le malheur de l'homme»²⁰⁹. Il titolo che rimanda evidentemente all'azione disperata del procurarsi la morte è, in realtà, fuorviante: Semion non vuole suicidarsi, ma tutti credono che lo farà a causa di un salame di fegato d'oca. Il suicidio, pensa lo stesso protagonista, gli renderebbe la vita più semplice perché gli conferirebbe uno stato di legittimità, una funzione sociale. Invece, dopo l'episodio, il personaggio viene inaspettatamente reintegrato. Inizia a lavorare con il vicino – in un'azienda in cui si scrivono lettere per aspiranti suicidi – e tutto sembra tornare alla normalità, finché uno dei clienti, Fedia Petounine, non dà la colpa della sua morte allo stesso Semion che, scrive il suicida nel suo biglietto d'addio, gli ha fatto comprendere l'impossibilità del vivere. Con l'apparizione/scomparsa di Fedia il quadro strutturale della pièce è completo e Vinaver vi riconosce una struttura compositiva a lui familiare, la spirale, che vede, in questo caso, al centro, Semion e, allargandosi progressivamente, la famiglia, gli uomini d'affari, i «pretendenti», i poteri istituzionali (il governo, il Cremlino, la rivoluzione) e, infine, lo sconosciuto Fedia. L'azione, dunque, come nelle più importanti pièce del nostro drammaturgo, oscilla costantemente tra la sfera pubblica e quella privata, passando per il filtro della sfera occupazionale, in una indagine ironica del quotidiano che viene mostrata attraverso la consueta tecnica del collage.

Il faut qu'un système soit monstreusement médiocre pour parvenir à façonner des comportements individuels aussi vertigineusement médiocres. Rien, rien ne surnage. (...) Il englobe le champ politique, le social, l'économique, aussi bien que le champ du quotidien. Nous sommes dans un univers de bêtise qui renvoi à celui de Flaubert. Comment s'exprime la bêtise? Par la littérature. Tout est pris à la lettre. Il n'y a aucun jeu

²⁰⁸ M. Vinaver, *Notes sur "Le suicidé" de Nikolaï Erdman* (1980), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 137.

²⁰⁹ Ivi, p. 139.

entre les mots et le pensée. (...) L'encéphalogramme de cette population est plat. Les stéréotypes se chassent l'un l'autre sans que lève, à aucun moment, l'espoir de l'irruption d'un sens. Ou d'un mouvement de l'être.²¹⁰

In quest'ultima citazione si ritrovano, concentrate, tutte le ragioni che hanno attratto Vinaver verso l'opera di Erman: la contingenza, l'impossibilità della salvezza, la natura dell'uomo immerso in un quotidiano brutale, l'"entrelacs" tra individuale e generale (sociale, politico, sistemico) e, infine, la consueta scelta dell'ironia, unico strumento efficace – o tentativo estremo – in grado di trasporre la realtà servendosi delle sue stesse incongruenze, sfruttando le sue contraddizioni insolubili. La stessa grossolanità del tratto dello scrittore russo era stata già individuata e apprezzata da Vinaver in altri due drammaturghi-modello: Čechov – che condivide con Erman e, in parte, con lo stesso Vinaver, la nazionalità – e Jarry.

Alla fine delle sue *Notes*, prima di un approfondimento biografico sull'autore, Vinaver inserisce alcune indicazioni per gli attori: «Comment jouer Erdman? Comment laisser le comique fuser? La réponse est dans l'impassibilité. (...) Le jeu doit épouser la platitude et la littéralité des propos. (...) Les acteurs doivent, au départ, accepter cet ascèse»²¹¹. L'attore deve, dunque, accettare il testo come dato imm modificabile, interpretarlo rimanendo impassibile, oggettivo. Segue *Fragments sur la vie d'Erdman*. *Fragments d'une chronologie soviétique* che termina con le seguenti parole che riassumono tanto la vita dell'autore e la sua opera, quanto, soprattutto, gli ultimi quarant'anni di una Storia in cui si iscrive implicitamente lo stesso Vinaver:

Interdits. Succession lancinante de quarante années de ce qui est notre histoire. La pièce dit, précisément cette histoire. La pièce est un chef-d'œuvre, encore à découvrir. (...) Nos quarante dernières années, les voici qui rejaillissent, captées et condensées à l'avance dans cinq actes visionnaires, élaboussant notre actualité.²¹²

Nel 1981 il drammaturgo compone un nuovo testo, *L'Ordinaire*²¹³, che verrà messo in scena nel marzo del 1983 al Théâtre National de Chiallot da Françon e dallo stesso Vinaver che, per la prima volta, assume la funzione registica. Il tema della pièce è il rapporto tra i vivi e i morti – l'autore ha appena perso il padre – e muove dall'indagine di un fatto di cronaca del 1972 – la storia dello schianto sulla cordigliera delle Ande di un volo che trasportava una squadra uruguaiana di rugby in Cile – riadattato per la scena mettendo al centro della vicenda l'équipe di un'azienda americana che si sta recando nel Cile di Pinochet per firmare un contratto. La storia è nota, ed è stata ripresa anche in un film del 1993, *Alive*, oltre che in numerosi libri e romanzi: i sopravvissuti iniziano a nutrirsi dei cadaveri dei compagni deceduti. Dopo l'incidente e gli episodi di cannibalismo, Vinaver chiude l'opera sfumando sulla traversata alla volta della valle di due personaggi in cerca d'aiuto.

La struttura de *L'Ordinaire* è classica – le scene, brevi, si succedono cronologicamente

²¹⁰ Ivi, p. 141.

²¹¹ Ivi, p. 142.

²¹² Ivi, p. 148.

²¹³ M. Vinaver, *L'Ordinaire*, Lausanne, L'Aire, 1983. [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 2*]

–, mentre la tematica dominante è la fame, in tutte le sue possibili declinazioni mitiche, che aiutano l'autore ad addensare l'umanità dei personaggi messi in scena e a sottoporli ad un rito di passaggio che tende a modificare la loro stessa esistenza di individui, prima inseriti in un sistema sociale e aziendale gerarchico e rassicurante, poi abbandonati alla natura della loro animalità brutale.

(...) le rite de passage emprunte la voi à l'antrpophagie. Un événement (...) altère d'un coup la situation des personnages, tous se situant jusq'à cet instant-là au sommet de la hiérarchie sociale et économique de ce monde. (...) L'action de la pièce réside dans la poussée progressive vers une nouvelle façon d'être. Parcours initiatique, ici encore, contrarié par une poussée inverse (plutôt la mort que le changement...). La fin de la pièce se place sous le signe de l'Éternal Retour...²¹⁴

In un articolo del 1983, inoltre, l'autore spiega l'origine del titolo, strettamente connessa alla tematica: la parola “ordinaire” rimanda al pasto, è ciò che si ordina e si mangia; nel sistema liturgico, la stessa parola indica l'insieme di preghiere invariabili durante la messa; mentre, nel linguaggio comune, è ordinario ciò di cui sentiamo la nostalgia in situazioni straordinarie, il termine di paragone che riporta la mente a stadi precedenti del pensiero e del comportamento dell'uomo. Seppur in una struttura drammatica tradizionale, Vinaver non rinuncia ai contenuti che caratterizzano da sempre le sue pièce: il *décalage* tra i piani di realtà messi in scena – tra ciò che i protagonisti si aspettano e ciò che, invece, li coglie impreparati – e un'attenzione specifica nei riguardi della lingua che, in questo caso, si declina con qualche difficoltà per l'autore che si trova, per la prima volta, a scrivere di personaggi non francofoni.

On écrit toujours une pièce contre les pièces précédentes ou contre la dernière pièce, et là je voulais savoir j'asq'ou je pouvais aller dans la grosseur du trait, dans le comique, je voulais vraiment m'éprouver par rapport au comique. On s'aperçoit, dans l'épreuve, de tout ce que l'on ne peut pas faire, de tout ce pourquoi on n'est pas fait.²¹⁵

Vinaver vuole andare oltre, superare se stesso e, contestualmente, superare le pièce precedenti, i loro stili, le loro strutture. In realtà, come precedentemente sottolineato, nel caso di *L'Ordinaire* i caratteri condivisi con il resto del corpus di Vinaver sono molti. Ma, secondo un'affermazione dello stesso autore, l'opera contro la quale scrive nel 1980, è *Les travaux et les jours* e il contrasto tra i due testi si gioca tutto sul piano della trasposizione scenica della banalità. Nel caso de *L'Ordinaire*, infatti, nulla appare banale, l'intera vicenda fa perno sulla straordinarietà dell'evento, dando origine ad una trama che, messa in relazione con il titolo, crea un primo effetto ironico profondamente straniante. Come in *Les travaux et les jours*, Vinaver mette in scena un'équipe aziendale, ma non ne mostra la quotidianità, piuttosto mira a osservare le dinamiche di funzionamento della multinazionale che «est d'autant plus opérant que l'on ne se refuse pas à admettre que même là-dedans, la tendresse circule; ce n'est pas vrai que les

²¹⁴ M. Vinaver, *Memoires sur mes travaux* (1986), cit., p. 70.

²¹⁵ M. Vinaver, A. Curmi, *Rencontre Travail et Culture* (3). Michel Vinaver. Avignon 82. *L'Ordinaire*, in “Théâtre Public”, n. 50, mars 1983, p. 18.

hautes sphères du capitalisme soient un monde totalement glacé»²¹⁶. Per la prima volta, dunque, l'autore, non scrive dell'asfissia alla quale il capitalismo e le sue leggi hanno costretto gli impiegati di un'azienda – e la società tutta – ma della «tendresse», dell'umanità che, in situazioni straordinarie come un incidente aereo, si può rintracciare persino negli alti dirigenti di una multinazionale.

Un altro evidente e centrale elemento di differenza tra questa pièce e le precedenti risiede nel suo ispirare la prima esperienza di Vinaver come regista che, com'era prevedibile nel caso di un autore ipertestuale come lui, connota fin da subito il suo rapporto con gli attori mediandolo attraverso uno scritto che viene distribuito alla compagnia il primo giorno delle prove. Si tratta di un saggio di enunciazione poetica e di auto-critica che inquadra la pièce nelle sue caratteristiche formali e deborda in indicazioni sceniche di grande precisione che denotano una definita competenza nei riguardi della funzione registica e del ruolo attoriale. Il testo d'intitola *Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille* (1983) e denuncia, fin dalla sua denominazione, l'oscillazione continua che sarà caratteristica dello scritto: dal testo alla scena e ritorno. Vinaver invita i suoi attori a fare attenzione alla musicalità della parola, sottolineando come la concorrenza tra la vista e l'udito durante gli spettacoli teatrali veda continuamente la naturale prevalsa del primo senso a scapito del secondo. La parola, solitamente subordinata all'azione e all'immagine scenica, deve, invece, nel caso di *L'Ordinaire*, diventare fulcro e guida della performance attorica. «Nous allons chercher», sottolinea Vinaver, alludendo ad un progetto di lavoro condiviso che triangoli il lavoro dell'autore, del regista e degli attori, «à éliminer toute situation de concurrence. Nous allons chercher une convergence. Pour ce faire, nous partirons de ce qui est donné au départ: une succession de parole»²¹⁷. Le parole, dunque, affidabili dati di fatto di partenza, contingenti nel loro esistere coagulate in un testo drammatico, disegnano il perimetro dell'azione, esse sono, ancora una volta, l'azione stessa e l'attore deve trovare il suo modo di avvicinarle e di tradurle in scena il ritmo. Ogni personaggio, prosegue il drammaturgo, è la sintesi di una serie di indicazioni determinanti – il sesso, l'età, la razza, la nazionalità – che ne costituiscono la cornice e che, sommate alle parole, materia linguistica e musicale che li attraversa, creano la complessità umana della persona. Vinaver elenca, quindi, le caratteristiche della categoria, parzialmente indefinibile, del ritmo che cadenza la lingua e che si articola in alcuni elementi interni al testo – le assonanze, le rime, le allitterazioni – e in altri esterni ad esso che ne fanno una partitura musicale vera e propria. Il ritmo, dunque, una volta trovato, può essere un trampolino, un aiuto, o un ostacolo, ma, in ogni caso, esso comporta due effetti positivi: conferisce una coesione interna all'interpretazione attorica (che non esclude differenze, anzi, le include come carattere costitutivo e fondamentale) e permette all'opera messa in scena di rifuggire a qualsiasi caduta naturalistica o illusionistica. Vinaver sta descrivendo le caratteristiche della pratica della lettura ad alta voce: insiste sul ritmo e sulla musicalità della lingua e sulla neutralità accogliente con cui l'attore deve avvicinare il testo. In sintesi, l'autore vuole

²¹⁶ Ivi, p. 20.

²¹⁷ M. Vinaver, *Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille* (1983), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 18. Il testo è apparso per la prima volta ne "L'Annuel de théâtre", saison 1982-1983.

fare dell'interprete un lettore specializzato, un professionista della lettura.

Un'ulteriore peculiarità del ritmo, prosegue Vinaver, consiste nella sua capacità di veicolare un senso di straniamento nello spettatore: «Paradoxe: c'est la distance qui fait que la saisie est possible. Saisie affective (l'émotion), saisie de l'esprit. Donnant du "jeu", la distance permet au spectateur de "jouer" avec la pièce, de se déployer lui-même, dedans et à travers elle, librement. Il ne faut pas que le spectateur ait le nez collé au miroir»²¹⁸. Perché lo spettatore venga coinvolto nella pièce – non nella sua trasposizione scenica, ma nei suoi contenuti e nelle sue strutture, non attraverso il meccanismo drammatico della catarsi, quindi, ma attraverso quello epico dello straniamento – l'attore deve avvicinarsi e comprendere in profondità il materiale linguistico che dovrà proferire, e, di conseguenza, dovrà riuscire a trasporlo sulla scena nel modo più aderente possibile al materiale stesso. Solo così l'interprete permetterà l'esplosione in sede performativa del banale, del contingente del linguaggio.

In chiusura del suo scritto indirizzato agli attori de *L'Ordinaire*, Vinaver chiarisce di non rivolgersi alla compagnia in quanto autore, ma in quanto tramite che consegna loro una testualità che loro stessi dovranno essere in grado di esplorare fino a rintracciarvi ritmi e caratteri interni.

Autrement dit, ce n'est pas en tant qu'auteur de la pièce que je viens apporter des notations visant à en saisir le rythme. Celui-ci étant un point d'aboutissement non intentionnel, non programmé, l'auteur n'en est ni propriétaire, ni dépositaire, ni gardien, il n'en est a pas la clé.

Dans la mesure où l'auteur entreprend de participer à la mise en scène, il fait se dédoubler. Il se défait de sa qualité d'auteur et considère l'œuvre de l'extérieur. (...) mais l'auteur, n'étant pas détenteur a priori du rythme, n'a pas l'exclusivité d'une démarche à la recherche de ce rythme. (...) Chemin faisant, tous les participants au projet, les acteurs notamment, feront intervenir leur perception, leur sensibilité, à la découverte du rythme juste de la représentation.²¹⁹

Nel tradurre per la scena un'opera non c'è altra autorità che quella del testo stesso. L'autore, come il regista e gli attori, potranno esercitare su quest'ultimo la loro sensibilità e il loro senso critico, ma sarà la materia malleabile, magmatica, contingente della parola, con i suoi ritmi e la sua performatività interna, a dover emergere sulla scena.

Nel 1983, Vinaver torna a tradurre, ancora dal russo, ma, questa volta, su commissione, un'opera scelta da Lassalle: *Les estivants*²²⁰ di Gorki che debutterà alla Comédie Française il 15 maggio dello stesso anno.

Un gruppo di intellettuali borghesi, nella Russia dei primi anni del Novecento discorrono di argomenti di attualità. L'attenzione del drammaturgo si focalizza, ancora una volta, sulle strutture del linguaggio, sede, in questo caso specifico, di una caratterizzazione soprattutto sociale dei personaggi che si rivelano perfettamente

²¹⁸ Ivi, p. 20.

²¹⁹ Ivi, pp. 20-21.

²²⁰ Il testo è stato pubblicato nel 1983 nella Colléction du répertoire della Comédie Française e riedito in *Théâtre complet 2*.

tratteggiati nelle loro singole individualità e nella loro appartenenza al sistema della Russia contemporanea. Nel suo *Pour un théâtre des idées?* (1982), Vinaver, muovendo da una provocazione di Vitez sulla possibilità, oggi, di rappresentare in scena delle idee e non delle ideologie, inquadra la figura di Gorki nel suo contesto d'azione e produzione drammatica: autore impegnato che, più di ogni altro, ha creduto nella funzione dell'arte di far progredire idee rivoluzionarie e per il quale il teatro è stato mezzo di militanza e propaganda. Ma, come aveva affermato lo stesso Vinaver, a proposito di *Antigone* – ri-citata in questo scritto a mo' di esempio parallelo a quello de *Les estivants* – le potenzialità di attualizzazione di un'opera risiedono nell'universalità delle tematiche trattate, dei conflitti tra i personaggi, delle parole degli stessi. «(...) les personnages», sottolinea Vinaver a proposito di questo testo, «se constituent par juxtaposition et entrecroisement de fragments, dans la façon dont l'action se constitue non par enchaînement de cause à effet, mais par additions successives de touches discontinues»²²¹. Gorki che, come Sofocle, è intellettuale e cittadino, dotato di una fede radicale nei confronti delle possibilità di azione nel e sul suo tempo, incorpora i grandi conflitti del suo contesto e li trasferisce nei personaggi che vengono quindi a rappresentare essi stessi delle idee contrapposte:

(...) les idées antagonistes se sont fondues dans une matière homogène – celle de la forme dramatique que constitue la pièce – en même titre que le bleu, le vert et l'ocre s'opposent dans *Les Baigneuses* de Cézanne, s'opposent entre eux et s'opposent au blanc, et en s'opposant s'abolissent en tant que couleurs autonomes pour constituer le tableau.²²²

Modellate sulla contemporaneità, le idee portate dai personaggi che arrivano ad identificarsi con esse, sono mediate, ancora una volta, dalla parola che, come il colore per Cézanne – o per il pittore in generale, alla cui manualità Vinaver si ispira fin dai suoi esordi –, si mescolano e contrappongono riuscendo a conservare ancora oggi, nonostante i tempi siano cambiati e con essi la materia umana e verbale protagonista delle pièce, una loro carica evidente. Il discorso fatto a proposito di *Antigone* e *Les estivants* si conclude con una nota nostalgica sulla drammaturgia contemporanea che, a differenza delle opere citate, si fa sede di contrasti ideologici e non ideali:

Il y a, tout autour de nous, un grand cimetière: c'est celui des pièces à idées, des pièces militantes, des pièces voulant prouver quelque chose, voulant convaincre que la vérité est ici ou là, que ce qu'il faut faire est ceci ou cela. (...). Il y a, tout autour de nous, moins nombreuses sans doute, des pièces contemporaines dont il ne nous vient pas à l'esprit. (...) Il faut du temps pour que les idées décaillent.
Il y a, enfin, moins nombreuses encore, des pièces comparables à celles de Gorki ou de Sophocle, ou les idées apparentes sont bien là, mais où l'intérêt des idées n'est pas là où l'apparence pourrait le faire croire.²²³

²²¹ M. Vinaver, *Pour un théâtre des idées?* (1982), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 10. Il testo è stato scritto in occasione di un intervento dell'autore durante un convegno italo-francese dal titolo "Théâtre et démocratie", tenutosi presso il Théâtre de Chaillot, Paris, nel settembre del 1982.

²²² Ivi, p. 13.

²²³ Ivi, p. 15.

Esistono, dunque, ancora oggi, poche opere drammatiche che ricalcano il modello dei due grandi autori citati: pièce che non impongono un punto di vista ideologico, unico, volendo assurgere a modello totalizzante delle dinamiche del mondo contemporaneo. In questi rari esempi di grande drammaturgia, gli autori sono in grado di veicolare idee profonde senza trasformarle in ideologie globalizzanti, celando le stesse dietro il potere della parola che articola il conflitto tra i personaggi. Il teatro contro cui si scaglia Vinaver, sede di un'ideologia unilaterale, è una delle derive sessantottesche, è quel *théâtre de gauche* di cui già negli anni Settanta, la Mnouchkine ravvisava il pericolo. Nel 1984 Vinaver torna al suo *théâtre de chambre* con *Les Voisins*²²⁴, che verrà messo in scena negli spazi di Théâtre Ouvert presso il Jardin d'Hiver il 17 ottobre del 1986 da Françon. La trama è d una straordinaria semplicità: due uomini vivono con i loro figli e le loro mogli in due appartamenti contigui che condividono una terrazza. Uno lavora per una compagnia di assicurazioni, l'altro all'università. Il primo seppellisce sul balcone condiviso un sacchetto pieno d'oro che, inspiegabilmente, scompare. La pacifica convivenza tra le due famiglie si trasforma in conflitto e, mentre i rapporti si incrinano, i due uomini perdono il lavoro e trovano impieghi di fortuna. La situazione si fa pesante al punto da portare uno dei due figli, Ulisse, a tentare il suicidio, ma, scampato il pericolo, tutto si risolve nel migliore dei modi. Come sottolinea Anne Ubersfeld a proposito di questa pièce, per la prima volta, Vinaver porta in scena personaggi che, come nelle pièce precedenti, risultano assolutamente marginali rispetto al sistema sociale, ma si rivelano, diversamente dalle prime opere, in fondo, positivi, ottimisti²²⁵. In *Memoires sur mes travaux* Vinaver mette in evidenza gli elementi di continuità e discontinuità dell'opera rispetto al suo corpus. In *Les Voisins*, come nelle pièce precedenti, la tematica della relazione con il proprio lavoro alimenta le esistenze dei personaggi attraverso allusioni costanti ai contesti esterni e lavorativi che si rispecchiano in quelli interni e familiari. Rispetto, invece, alla parola corale, *Les Voisins* si distacca leggermente dagli altri testi del corpus perché presenta un susseguirsi di battute portate da personaggi biograficamente connotati che non vanno a costituire un discorso propriamente corale. Infine, diversamente da tutte le altre pièce, anche da quelle che confluiscono nel polo *théâtre de chambre* (*Les travaux et les jours*, *La demande d'emploi*, *Nina, c'est autre chose*, *Dissident, il va sans dire*), *Les Voisins* non si rifà ad alcuna struttura mitica, ma nell'opera stessa sono contenuti alcuni caratteri – i percorsi iniziatici dei singoli personaggi – che ne potrebbero fare una storia mitologica:

Unique de ce point de vue dans ma production, cette pièce ne s'attache avec aucune structure mythique qui lui serait extérieure, mais semble, en elle-même, dotée des ingrédients et porteuse des énergies qui font qu'une histoire devient "mythique". Ipothèse à vérifier... *Les Voisins*, en tout cas, secrètent une histoire qui n'a à voir qu'avec elle-même, et qui ne contient aucun sens qui ne lui soit propre. Reste qu'on peut y discerner un multiple parcours initiatique, celui du jeune homme, Ulysse d'une part, celui des deux pères d'autre part, deux femmes, la bonne (Alice), et la mauvaise (Daphné) tenant

²²⁴ M. Vinaver, *Les Voisins*, in Id., *Théâtre complet 2*, cit. [Il testo è stato pubblicato per la prima volta in "L'avant-scène Théâtre", novembre 1986].

²²⁵ Cfr. A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 66.

conjointement le volant dans cette expédition.²²⁶

Compresa nel polo sinfonico, invece, l'opera successiva, *Portrait d'une femme*²²⁷, del 1985, è stata scritta contemporaneamente alla pièce precedente, è stata letta in una sua prima versione dall'autore a Lione l'anno stesso ed è stata protagonista della *mise en voix* del 16 marzo del 1990, presso il Jardin d'Hiver, in occasione dell'*Itinéraire de Michel Vinaver* organizzato da Théâtre Ouvert e oggetto del paragrafo precedente di questo studio. La prima messa in scena compiuta di *Portrait d'une femme* risale, invece, al 1995, in versione inglese, all'Orange Tree Theatre di Richmond, con la regia di Sam Walters e in una traduzione di Donald Watson. La pièce è ascrivibile, da alcuni punti di vista, al genere del *théâtre du document*, che Vinaver aveva già utilizzato per *Les Huissiers* nel 1957.

J'avais décidé de quitter Paris et d'écrire trois pièces. Une demi-heure avant le départ, j'ai repensé à une liasse de vieux *Monde* que j'avais conservé depuis 1952, et qui rendaient compte du procès de Pauline Dubuisson. Je les ai emportés. J'ai commencé à écrire *Les Voisins*, et j'ai lu les articles de Théolleyre sur le procès. J'ai écrit *Portrait d'une femme*, puis j'ai complètement repris *Les Voisins* pour réaliser *Les Voisins* numéro 2, les bons, ceux qui ont abouti et que Françon a mis en scène.²²⁸

Portrait d'une femme intreccia due filoni: la storia biografica, filtrata dall'immaginazione dell'autore, della donna che uccise il suo amante divenendo un caso di cronaca di un certo rilievo nel 1952 – che, nel 1960 Henri-Georges Clouzot traspose cinematograficamente nel film con Brigitte Bardot, *La Verité* – e gli atti giudiziari del processo dei quali “Le Monde” restituì un resoconto dettagliato che Vinaver inserisce interamente nella sua pièce. Alla ricerca della donna, Sophie, di un amore incondizionato, Vinaver contrappone il ritratto iperrealistico della donna desunto dagli atti della Corte d'Assise di Parigi. Ne deriva una struttura drammatica duplice: da un lato, la vicenda della protagonista, individualità isolata e rifiutata dal sistema, da un altro lato il polo degli organi di giustizia, corallità sinfonica rappresentativa dell'istituzione e del potere. «(...) cette pièce», chiarisce lo stesso autore, «pourrait se lire comme la coexistence forcée de deux univers langagiers ne communiquant pas l'un avec l'autre»²²⁹. Due situazioni, quindi, due luoghi, due universi linguistici e due tempi che trasformano il consueto collage strutturale delle opere di Vinaver in un vero e proprio montaggio: «Alors que dans cette dernière pièce on peut parler d'un *montage* de temps différents procédant d'une méthode disloquée, mais cohérente, du récit, dans les trois pièces qui précèdent, le “trouble” du temps est consubstantiel à l'appréhension du réel; la question du temps y est proprement insoluble»²³⁰. Nel momento in cui Vinaver ricorre al documento e lo riversa, senza mediazioni, nella scrittura della sua opera, si trova costretto ad una diversa articolazione del tempo drammatico che si

²²⁶ M. Vinaver, *Memoires sur mes travaux* (1986), cit., p. 70.

²²⁷ M. Vinaver, *Portrait d'une femme*, in Id. *Théâtre complet* 2, cit.

²²⁸ M. Scali, s. t., entretien avec Michel Vinaver, in “Libération”, 28.10.1986.

²²⁹ M. Vinaver, *Memoires sur mes travaux* (1986), cit., p. 66.

²³⁰ Ivi, p. 80.

struttura in un “prima” – la storia di Sophie – e in un “poi” – il processo a Sophie –, evitando di citare l'episodio scatenante dell'intera azione. Come nel caso di Edipo, infatti, bandito dalla sua comunità, all'inizio dell'opera, il delitto si è già consumato, ma, a differenza di quanto avviene nell'opera sofoclea, la Sfinge che, nel caso di *Portrait d'une femme*, è rappresentata dal sistema giudiziario, non ha altro ruolo che quello di incasellare Sophie in un sistema che la rigetta, mostrandone l'inadeguatezza. «C'est un exemple d'écriture», rileverà Evelyne Ertel, «où “la clareté est constante” à chaque instant, à chaque réplique, mais où “l'opacité se construit” peu à peu, au fur et à mesure que ces différents plans de réel viennent se chevaucher et – imparfaitement – se recouper»²³¹. Le situazioni narrate, quindi, non si appiano progressivamente nel corso dell'opera, ma, al contrario di quanto avviene nelle pièce precedenti – in cui dopo un primo momento di spaesamento, la comprensione delle logiche del collage da parte del lettore/spettatore, guidano la fruizione/lettura – la complicano, fino a portare ad una confusione tra piani temporali e a mostrare le cause e gli effetti dell'azione della protagonista come concatenati ed entrambi determinati dal sistema soffocante che rifiuta Sophie, donna qualunque, e la riduce ad un mostro bidimensionale.

Portrait d'une femme è, per stessa ammissione di Vinaver, una delle poche opere del suo corpus – insieme a *L'Ordinaire* – a non essere ambientata nella contemporaneità, ma poco meno di trent'anni prima della sua composizione. «C'est du reste, précise-t-il», sottolinea ancora la Ertel, «sa seule pièce qui ne soit pas “colée à l'actualité”, “à l'immédiatement aujourd'hui”. A partir de là, il pose le problème plus général (...) du vieillissement d'une pièce de théâtre lorsque d'“actuelle”, elle devient “inactuelle” et même “semi-historique”»²³².

Interrogandosi sulle possibilità del teatro di rendere conto dei processi della Storia o dell'attualità, mettendo alla prova il suo strumento d'espressione principale, Vinaver sceglie volutamente un caso di cronaca del recente passato, lo smonta e lo rimonta in un'oscillazione costante tra interno – legato alla biografia della donna – ed esterno – riguardante il sistema giudiziario –, inquadra il personaggio nel suo contesto e mostra l'incongruenza tra soggetto qualunque e cornice sistematica. Ancora una volta, l'individuo contemporaneo, calato in strutture drammaturgiche nuove ma debitorie di un percorso artistico ed evolutivo coerente, lotta contro la contingenza e la violenza del mondo contemporaneo all'interno della quale agisce, annaspando.

Le opere successive di Vinaver (*L'émission de télévision*, 1990, *Le dernier sursaut*, 1988, *King*, 1998) la cui analisi non verrà affrontata nelle pagine conclusive di questo studio perché composte al di fuori dell'arco temporale che ne delimita le coordinate, proseguiranno nella medesima direzione, mettendo in scena i tentativi di ricostruzione di identità private mutilate nella o dalla sfera pubblica. Brechtianamente, il nostro drammaturgo presenta al pubblico una prospettiva di lettura dell'evoluzione delle soggettività in contesti di relazionalità sociale. Il mondo è un'aporia²³³, sembra affermare di continuo Vinaver, e l'unico dato di oggettività in cui trovare una certa forma di assicurazione è la lingua, ancora una volta, sede di conflitti tra energie, ritmi

²³¹ E. Ertel, *L'éloge du fragment*, cit., p. 37

²³² Ivi, p. 37.

²³³ Cfr. J.-P. Sarrazac, *Éléments d'une poétique théâtrale du quotidien*, in “Théâtre Public”, n. 39, mai-juin 1981, pp. 27-39.

e soggettività. Sottolinea lo stesso autore durante un'intervista con Jean-Loup Rivière:

(...) je n'ai jamais essayé que de dire toujours une même chose, qu'il y a comme un reassestement (...) J'ai varié, mais je n'ai pas changé. (...) Il y a un autre motif, je crois, qui parcourt tous ces écrits, on pourrait appeler ça la couple adhérence ou adhésion d'une part, exclusion, bannissement de l'autre. (...) Il m'est impossible en écrivant de commenter; je ne peux que constater, je ne peux qu'enregistrer des paroles ou enregistrer des mouvements, des gestes.²³⁴

Nelle pagine che seguono e che concludono questo studio si procederà nell'analisi di un altro aspetto che, da sempre, caratterizza l'attività di Vinaver: un complesso progetto di rilancio del testo teatrale come oggetto di lettura che l'autore porta avanti sia ricoprendo il ruolo di professore universitario, sia quello di direttore della Commission Théâtre del Centre National des Lettres.

²³⁴ J.-L. Rivière, entretien avec Michel Vinaver (1987), in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., pp. 90-91. [Il testo dell'intervista è frutto della trascrizione di una puntata di un programma radiofonico, *A voix nue*, diffuso da France Culture tra il febbraio e il marzo 1988]

7. Il rilancio del testo teatrale come *objet de lecture*

Nel 1978 Vinaver produce un breve testo dal titolo *Sur la condition de l'auteur dramatique en France aujourd'hui* in cui rileva una serie di dati chiave e getta le basi per quelle che saranno le iniziative che lo vedranno occupato durante tutto il decennio successivo e che saranno oggetto di questa sezione conclusiva. Il primo dato enunciato riguarda l'inesistenza, nel sistema spettacolare francese contemporaneo, di un'autonomia professionale dell'autore drammatico. All'altezza del 1978, sottolinea Vinaver, esattamente un decennio dopo l'anno-tournant, la categoria dell'autore vive ancora in una condizione di subalternità e marginalità rispetto al mondo del teatro. Il dato dipende, fondamentalmente, dalla condizione socio-economica del paese intero, che si ripercuote inevitabilmente sul sistema teatrale e determina una situazione in cui all'assenza di domanda da parte del pubblico viene a corrispondere una povertà (o inadeguatezza) di risorse economiche offerte alla tutela dell'autore. In questo contesto, rileva ancora il nostro, molti drammaturghi scelgono di «s'engager» – l'utilizzo del verbo rimanda immediatamente alle riflessioni condivise, durante gli anni Quaranta, con Camus, sulla militanza dell'autore e l'investimento propagandistico delle opere d'arte. Le alternative per il drammaturgo contemporaneo sono, dunque, due: rimanere interno al Sistema o uscirne, svincolandosi, emancipandosi dalle sue logiche. Nel primo caso,

L'auteur se trouverait engagé (en-gagé) dans le Système, il en deviendrait un agent actif. Responsable des effets de sa production sur le corps social. Comptable. Controlable. Sanctionnable. Inéluctablement, même si ces comptes, ce contrôle et ces sanctions prennent les voies les plus détournées.²³⁵

Nel secondo caso, invece, la scelta dell'autore di rimanere in una posizione eccentrica rispetto al Sistema – scelta che lo stesso Vinaver compie e può compiere anche grazie al suo impiego alla Gillette – comporta delle ripercussioni anche sul piano estetico e compositivo, i cui effetti sono stati indagati a più riprese nelle pagine precedenti di questo studio:

(...) je préfère la fragmentation, l'inconfort du morcellement, la servitude d'une autre activité, bien dans le Système, celle-ci, et qui permet à l'écriture d'être ce qu'elle doit à tout prix demeurer: en dehors de toute obligation. (...) Je crois dans la nécessité qu'il y a, pour l'auteur de théâtre d'être, a priori, excentré. D'opérer sa fonction par un continuel bond à l'écart. D'être inassimilable.²³⁶

Le opere, conclude, infine, il drammaturgo, devono essere accessibili al vasto pubblico ma non soggette alle leggi di mercato.

Il testo della fine degli anni Settanta si incentra su questioni di natura estetica e non

²³⁵ M. Vinaver, *Sur la condition de l'auteur dramatique en France aujourd'hui* (1978), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, cit., p. 117. Il testo è apparso per la prima volta nel numero 1 del Bulletin de "Théâtre Ouvert", nel febbraio del 1978.

²³⁶ Ivi, pp. 117-118.

fornisce soluzioni al problema che pone, ma si limita ad elencare constatazioni dal tono discretamente polemico nei confronti di una certa drammaturgia impegnata e integrata al sistema.

Di lì a due anni Vinaver lascerà il suo impiego alla Gillette-Dupont, dopo circa ventisette anni di servizio e dopo aver ricoperto, come accennato nelle pagine precedenti, diversi ruoli, tra i quali quello di delegato generale per le sedi europee dell'azienda, incaricato delle relazioni con le istituzioni pubbliche e la stampa. Nel 1980 il ruolo viene a decadere e Vinaver si ritrova senza lavoro, come la maggior parte dei personaggi delle sue pièce. Ma, come il Passemar di *Par-dessus bord*, il drammaturgo ha continuato a coltivare negli anni la sua vera passione per la scrittura teatrale e, diversamente da lui, è riuscito ad ottenere la stima di vari colleghi – da non dimenticare il suo impiego, durante gli anni Cinquanta nelle file dei redattori di “Théâtre Populaire” – e una certa fama. Quasi contestualmente al licenziamento, infatti, Bernard Dort chiede all'amico di sostituirlo come professore associato dell'Institut d'Études Théâtrales di Paris III dove lo stesso Dort tiene un seminario di analisi e composizione drammatica. Nel 1982, inoltre, Vinaver assume la carica di presidente della neonata Commission Théâtre del Centre National des Lettres e viene coinvolto nella sottocommissione “Outil Pédagogiques” di una commissione del Ministère de la Culture et de l'Éducation Nationale.

Tra il 1982 e il 1987 – anno chiave che chiude l'arco temporale indagato in questa ricerca – Vinaver sarà il promotore di una serie di iniziative pedagogiche ed editoriali che rilanceranno il valore del testo drammatico in quanto oggetto di lettura.

Nel 1983, l'autore fa un bilancio sul panorama della drammaturgia contemporanea in cui sono già contenuti tutti i progetti che si stanno avviando in questo stesso periodo, oltre alle loro premesse teoriche. Il testo, raccolto negli atti di un convegno tenutosi presso la Maison de la Culture di Amiens, nel marzo del 1983, s'intitola *Le théâtre entre deux chaises: objet de spectacle, objet de lecture*. L'opera teatrale, esordisce l'autore, è un oggetto ibrido: costituisce una delle più grandi, antiche e consolidate forme della letteratura ma ha da sempre avuto la finalità esplicita della messa in scena, è da sempre stata destinata, quindi, allo spettacolo, durante il quale, «il y a une consommation une fois pour toutes»²³⁷ del materiale originale. Nella sua prima funzione, invece, di oggetto di lettura, il testo di teatro può produrre un andirivieni potenzialmente infinito che alterna fasi di attività e di latenza, in un dialogo costante, che sfida epoche e contesti, tra l'autore e il suo lettore.

Oggi, sottolinea Vinaver, il settore dell'editoria teatrale è in pieno declino. In quanto presidente della Commission Théâtre del Centre National des Lettres, che, fino all'inizio degli anni Ottanta, sosteneva sia la pubblicazione di opere di poesia che di opere teatrali, Vinaver ha potuto constatare la quasi assoluta mancanza di domande di finanziamento per il settore teatrale.

Le théâtre était présent à l'origine, et on le trouve, encore maintenant, au centre de la

²³⁷ M. Vinaver, *Le théâtre entre deux chaises: objet de spectacle, objet de lecture* (1983), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 23. Il testo è apparso negli atti dei Rencontres d'Amiens (marzo del 1983), dal titolo *Auteurs dramatiques français aujourd'hui*, pubblicati nel volume edito dalla Maison de la Culture d'Amiens (in collaborazione con la casa editrice Cailloux), nel 1984.

production littéraire. J'en viens au problème qui se pose aujourd'hui, et qui est simplement que s'il y avait, actuellement, parmi nous, un nouveau Marivaux ou Beckett ou Claudel, un nouvel écrivain s'exprimant sous la forme théâtrale, il y a de plus en plus de chances qu'il ne trouverait pas à se faire éditer.²³⁸

La commissione che Vinaver presiede ha due funzioni: da un lato, fornisce “aides à la création”, per garantire la copertura di eventuali anni sabbatici, borse di creazione, borse di incoraggiamento per giovani autori e ha visto, nell'ultimo anno, un aumento delle domande del 100%; su un secondo versante, la commissione stessa dispone di una quantità di risorse volte al cofinanziamento di edizioni teatrali, ma in questo settore, nell'arco di tempo citato, le richieste sono state pressoché assenti. Vinaver si interroga sulle cause dell'“agonia” del settore dell'editoria teatrale. La prima ragione risiede, indubbiamente, nella diffusione del media televisivo che, non solo, rende la fruizione spettacolare più comoda e immediata, ma, soprattutto, modifica il gusto del pubblico in quanto «mode d'ingestion majoritaire». La seconda causa – la più interessante dal nostro punto di vista perché fotografa la situazione teatrale contemporanea – riguarda l'egemonia della regia e, soprattutto, dei registi che vengono ad assumere, nei processi creativi, una funzione autoriale centrale.

(...) l'hégémonie du metteur en scène, qui s'est instituée progressivement au cours des vingt-cinq dernières années, a eu pour effet de modifier dans l'esprit et dans les mœurs du public le rapport au théâtre. Précédemment, le théâtre, c'était une pièce que des acteurs montaient. Aujourd'hui, c'est un spectacle comprenant un texte parmi ses composantes.²³⁹

La centralità del regista ha portato al sacrificio dell'autore, il cui prodotto è ridotto, nell'ottica vinaveriana, a strumento tra gli altri della composizione della scena. Ma il punto di vista di Vinaver è solo parzialmente testocentrico e denuncia, anzi, una certa lucidità e una profonda competenza delle funzioni del teatrale. Il pubblico, prosegue il drammaturgo, viziato dallo stato delle cose e da un teatro tutto centrato sull'immagine, tende a non considerare più l'opera letteraria come autonoma, come oggetto di lettura, e smette di acquistare i testi degli spettacoli che vede. I librai, di conseguenza, smettono di ordinarli e gli editori di pubblicarli.

Su quest'ultimo punto – l'egemonia del regista e la “dittatura” della scena – è bene aprire una breve parentesi. Lo scritto teorico del 1983, infatti, non è l'unico testo di enunciazione di poetiche in cui Vinaver affronta la dialettica testo-scena nel sistema dello spettacolo francese contemporaneo. Cinque anni dopo, nel suo già citato *La mise en trop* (1988), l'autore approfondirà la questione, facendo una panoramica storica di straordinario interesse sul rapporto tra autore e regista. Durante la prima metà del secolo, sostiene Vinaver, autori come Claudel, Giradoux, Montherlant, Cocteau, Mauriac, Vian, Sartre, Camus, Genet, Beckett potevano essere classificati tutti come «écrivains généralistes» che, all'interno della loro produzione letteraria, scrivevano anche opere teatrali ma non solo. «A l'heure présente (...)», prosegue l'autore, «quelque chose fait qu'ils n'osent plus s'y aventurer; quelque chose bloque leur désir. Ce quelque

²³⁸ Ivi, pp. 24-25.

²³⁹ Ivi, p. 26.

chose c'est l'accession au cours des trente dernières années du metteur en scène à un statut nouveau, celui de *l'auteur du spectacle*²⁴⁰. Lo stesso anno, nello scritto *L'Île*, Vinaver rileva:

La dualité du texte et de la scène étant supprimé, avec tout ce qu'elle pouvait apporter de confusion, il s'y façonne des spectacles forçant généralement l'admiration par l'harmonie qui les marque (...), par leur originalité (...), par la splendeur et la fulgurance de l'image (...), par l'esprit d'aventure et le goût de l'exploit (...), par la dépense enfin, au sens le plus étendu (...).²⁴¹

La componente testuale, prosegue Vinaver, degli spettacoli contemporanei si riduce a due tipologie: «(...) les livrés, tantôt issus d'une création collective, tantôt rédigés par un auteur de théâtre associé (...), tantôt constitués d'un agencement d'écrits de documents (...). D'autre part, il y a le grand répertoire universel, les classiques»²⁴². “Libretti”, da un lato, grandi classici, dall'altro: la componente testuale dello spettacolo contemporaneo si rivela un semplice accessorio attraverso cui il regista e la compagnia articolano una complessa rete di significazioni che costituiscono gli elementi portanti dello spettacolo finale. Lo statuto del testo e, di conseguenza, quello dell'autore, quindi, è ridotto a puro complemento aggiuntivo. Quella che, nelle pagine precedenti di questo studio, è stata individuata come una resistenza nei confronti della regia da parte di Vinaver, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, si radicalizza e, su un versante, trova fondamenti oggettivi nell'analisi delle dinamiche storiche analizzate dallo stesso Vinaver nei suoi scritti appena citati, e, su un secondo versante, si ripercuote direttamente sulle azioni compiute dall'autore per rilanciare il testo teatrale come oggetto letterario autonomo. Ma, a questo proposito, va specificato come lo stesso drammaturgo sottolinei che la sua avversione nei confronti della messa in scena non si opponga in maniera totalizzante alla funzione del metteur en scène: «Je voudrais éviter toute image d'Epinal, tout cliché, comme par exemple l'affirmation que j'ai une attitude négative à l'égard des metteurs en scène en général»²⁴³. Il problema, ribadisce Vinaver, è sistematico e consiste nell'aver fatto del regista l'autore indiscusso dello spettacolo, pervertendo l'idea del testo teatrale. La terza causa della decadenza del settore dell'editoria teatrale, individuata da Vinaver in *Le théâtre entre deux cheises*, è l'assenza di una rete critica che favorisca la circolazione, tramite gli organi d'informazione, di notizie su autori e testi.

Ricostruendo, a grandi linee, l'evoluzione del pensiero del nostro drammaturgo, dalla fine degli anni Sessanta agli anni Ottanta, si può affermare che l'obiettivo dell'autore, nelle sedi istituzionali in cui lo vediamo occupato durante quest'ultimo decennio, è quello di sottrarre il testo alla progressiva marginalizzazione subita a partire dall'anno-tournant e dalla diffusione del pregiudizio testocentrico, oltre che dalla presa di potere del regista sostenuta da un sistema teatrale che, dopo la rivolta del 1968, ha concentrato

²⁴⁰ M. Vinaver, *La mise en trop* (1988), cit., p. 140.

²⁴¹ M. Vinaver, *L'Île* (1988), in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 148.

²⁴² Ivi, p. 149.

²⁴³ O. Ortolani, «*Le texte doit rester un objet insoluble*», entretien I avec Michel Vinaver, in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 167.

la sua azione e le sue risorse sugli “autori dello spettacolo”, più che, come avveniva nel decennio precedente, su quelli del testo.

Tutti questi fenomeni producono una situazione, secondo l'autore, piuttosto grave, poiché i drammaturghi iniziano a scrivere su commissione e, ricordando quanto affermato dallo stesso Vinaver nel 1978 nel suo *Sur la condition de l'auteur*, non fanno altro che legittimare un sistema di relazioni elettive che nuoce al teatro contemporaneo: «Résultat: atrophie de la dimension “objet littéraire”, “objet de lecture”, du théâtre»²⁴⁴. L'edizione, in sintesi, non è più necessaria, se nessun lettore la acquista e se i materiali testuali circolano all'interno delle compagnie in forme altre.

Il drammaturgo si ritrova a dover difendere l'autonomia dei singoli linguaggi che concorrono alla creazione dello spettacolo, non tanto riaffermando un inattuale credo testocentrico, ma, anzi, rimanendo fedele ad una visione del mondo teatrale prodotta circa due decenni prima, proprio a cavallo del nostro anno-tournant: una visione dello spettacolo come risultante di diversi criteri espressivi, degerarchizzati e tutti equiparabili. Il problema, rileva Vinaver, risiede nel fatto che i processi spettacolari contemporanei impongono un ribaltamento: non è più la funzione registica, né quella attoriale a dover essere difesa, ma quella autoriale.

Ipotizzando soluzioni possibili, il drammaturgo, da un lato, promuove un'inchiesta che individui le cause del fenomeno e lo inquadri favorendone una comprensione più approfondita e concreta, e, dall'altro lato, auspica che la SACD – Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques – inizi a tutelare le opere teatrali anche in quanto oggetto libro. I risultati sperati riguardano un'incentivazione del settore dell'editoria teatrale e, di conseguenza, sottolinea Vinaver con una felice chiusa, del teatro tutto: «L'édition de la pièce est une mise de fonds, un investissement à partir de la confiance qu'il a dans la pièce, non seulement comme objet littéraire mais aussi comme objet de spectacle»²⁴⁵.

Esattamente cinque anni dopo la discussione di questo intervento in occasione dei Rencontres d'Amiens, viene pubblicato da Actes-Sud e dal C.N.L. *Le compte rendu d'Avignon*, resoconto dell'inchiesta che Vinaver aveva promosso già in occasione del convegno e la cui analisi sarà oggetto del prossimo paragrafo.

7.1 *Le compte rendu d'Avignon* (1987)

Rapporto conclusivo di un'indagine sulla crisi dell'editoria teatrale contemporanea – svolta tramite interviste fatte a professionisti del settore editoriale, ma anche appartenenti a istituzioni teatrali e al mondo della scuola, oltre che agli autori drammatici contemporanei e a lettori e spettatori –, *Le compte rendu d'Avignon*, a cura di Michel Vinaver, è stato promosso dalla Commission Théâtre del Centre National des Lettres e dal Ministère de la Culture et de l'Éducation Nationale. Il testo edito raccoglie i risultati dell'inchiesta ed ha il seguente sottotitolo: *Des milles maux dont souffre l'édition théâtrale et des 37 remèdes pour l'en soulager*²⁴⁶. Il sottotitolo denuncia immediatamente uno stile rapido, preciso, chiaro, con qualche aspirazione pedagogica – soprattutto nelle sintesi conclusive di ogni capitolo che riprendono i punti salienti

²⁴⁴ Ivi, p. 28.

²⁴⁵ Ivi, pp. 29-30.

²⁴⁶ M. Vinaver (sous la direction de), *Le compte rendu d'Avignon. Des milles maux dont souffre l'édition théâtrale et des 37 remèdes pour l'en soulager*, Paris, Actes-Sud, C.N.L., 1987.

affrontati – e dai risvolti umoristici. I risultati delle singole porzioni dell'inchiesta, dice lo stesso Vinaver, sono tutti interconnessi e fanno luce su una situazione complessiva dell'editoria teatrale contemporanea, oltre a proporre, volta per volta, a seconda del settore chiamato in causa, alcuni rimedi fondamentali.

I sintomi della crisi che si andrà ad analizzare vengono individuati fin dall'inizio e ricalcano quelli già citati dal curatore nel suo *Le théâtre entre deux chaises (...)*:

- le collane teatrali presso le grandi case editrici, come i settori teatrali nelle librerie e le riviste specializzate stanno progressivamente scomparendo;
- il numero di testi pubblicati annualmente tende quasi a zero;
- gli organi di informazione e la critica non garantiscono la presenza di recensioni e informazioni generali sulle edizioni teatrali;
- «Les auteurs de théâtre chevronnés se heurtent au refus de leur éditeur, soit de publier leur nouveaux ouvrages, soit de faire un nouveau tirage de leurs œuvres épuisées. A fortiori, les nouveaux auteurs se heurtent à des portes fermées»²⁴⁷.

Ma, tra i sintomi, vengono messe in luce anche alcune conseguenze positive della crisi:

- la nascita di piccoli editori (tra i quali spicca il nostro Théâtre Ouvert);
- la pubblicazione dei testi teatrali su riviste specializzate come “L'avant-scène Théâtre” e “Acteurs”.

Il volume si articola in undici sezioni – Les éditeurs; Les libraires; Les diffuseurs; Les théâtres; Les médias; La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques; La situation dans deux autres pays; Le volet éducation; Le point de vue des auteurs autres que de théâtre; Le point de vue des auteurs dramatiques; A la recherche du lecteur – e un capitolo conclusivo – Essai de perception globale de la situation et recensement des remèdes – in cui vengono elencati i 37 rimedi per salvare il settore editoriale.

Nella prima sezione vengono riportati i risultati delle interviste fatte a grandi editori²⁴⁸ suddivisi in varie categorie. I primi ad essere interpellati sono gli editori generalisti che hanno abbandonato il teatro per ragioni economiche e culturali:

Absence de vrais auteurs (...); Absence de maîtres à penser (...); La modification subie par le théâtre en tant - qu'acte sociale, - qu'acte artistique. La prise de pouvoir des metteurs en scène, qui a eu pour effet d'enlever au texte son importance et son autonomie. La révolution de l'audiovisuel (...). Le vide intellectuel des années 80. La crise de civilization.²⁴⁹

Gli editori generalisti, invece, affermano di pubblicare raramente opere teatrali contemporanee scontrandosi con contingenti difficoltà economiche. Gli editori specializzati, infine, pubblicano solo opere teatrali con politiche editoriali – e

²⁴⁷ Ivi, p. 25.

²⁴⁸ L'Arche (Robert Voisin); L'Avant-Scène (Christian Dupeyron); Actes-Sud (Françoise Nissen); Calmann-Levy (Marie-France Girod); Flammarion (Claude Guilpin); Gallimard (Robert Gallimard); Jean Laffitte (Jeanne Laffitte); Minuit (Jerome Lindon); Papiers (Christian Dupeyron); P.O.L. (Paul Otchakovsky-Laurens); Ramsay (Émile Copfermann); Éditions du Seuil (Bruno Flamand); Solin (Michel Parfenov); Théâtrales (Jean-Pierre Englebach); Théâtre Ouvert (Lucien Attoun).

²⁴⁹ Ivi, p. 28.

finanziarie – proprie.

Nella seconda sezione vengono inquadrare le situazioni attuali dei librai. Delle 200 librerie che continuano ad avere un settore teatrale, sono state visitate 28 sedi. A Parigi, i librai denunciano l'informazione come causa prima delle difficoltà delle vendite; in provincia, invece, i librai accusano la lentezza del processo editoriale, poiché, al di fuori della capitale, la vendita di un determinato testo teatrale è strettamente connessa alla sua recente rappresentazione.

I distributori intervistati nella terza sezione confermano di guardare all'oggetto libro come ad una semplice merce di acquisto/vendita e, constatando la decadenza del settore, hanno smesso di diffondere teatro costringendo molti grandi editori a curare loro stessi l'anello scoperto della catena editoriale.

Le interviste ai direttori delle istituzioni teatrali²⁵⁰ coinvolte nell'inchiesta hanno messo in luce un dato di grande valore:

A l'heure où l'on entend encore dire que les metteurs en scène ont relégué le texte au rang des accessoires d'un spectacle, les discours tenus par les responsables des grand institutions théâtrales (...) expriment tout le contraire, et l'on a senti, au cours des entretiens, qu'il ne s'agit pas, dans leur bouche, d'une adhésion de convenance, mais d'une conviction fortement ancrée.²⁵¹

Qualcosa sta, dunque, cambiando, poiché i direttori dei teatri iniziano a sottolineare la necessità per le opere contemporanee di avere un'esistenza altra rispetto a quella effimera dello spettacolo e, a partire da questa convinzione, attivano una serie di servizi, molti dei quali verranno citati alla fine del *Compte rendu* come rimedi alla crisi:

- instaurare relazioni dirette con le librerie della zona;
- istituire dei punti vendita dei testi all'interno del teatro stesso;
- finanziare direttamente le edizioni dei testi messi in scena.

Per la stampa e gli organi di informazione, sono stati intervistati alcuni giornalisti di "Le Monde" e del programma televisivo *Apostrophe*. Nel caso della stampa giornalistica si è riscontrato un fenomeno ricorrente: a proposito delle edizioni teatrali, la rubrica degli spettacoli rimanda a quella letteraria e viceversa, ma, in definitiva, nessuno affronta l'argomento. *Apostrophe*, invece, non ha dedicato neanche una puntata, negli anni della sua trasmissione, all'oggetto dell'inchiesta. Rivela Evelyne Ertel in un articolo che fa da *compte rendu* al *Compte rendu*:

Michel Vinaver souligne l'absurdité du fonctionnement actuel de l'information: même si une pièce de la plus grande valeur était aujourd'hui publiée, on n'en entendrait pas parler par le journaux. (...) cette exclusion du livre de théâtre par les médias tient

²⁵⁰ PARIGI: Théâtre National de Chaillot (R. Fajnzylberg); Comédie Française (Jean-Loup Rivière); Théâtre des Amandiers de Nanterre (Marianne Merleau-Ponty); Théâtre de Genevilliers (Alain Girault). PROVINCE: Théâtre National de Strasbourg (Jacques Cusinet, Bernard Dort); Comédie de Caen (Michel Dubois); Centre Dramatique National des Alpes (Jacques Blanc, Claude-Henri Buffard); Théâtre National Populaire de Villeurbanne (Michel Bataillon); La Salamandre (Marie Douglas); Grenier de Toulouse (Nicole Rosner); La Rose des Vents (Pierre-Etienne Heymann).

²⁵¹ Ivi, p. 46.

essentiellement à trois causes:

- “une faible demande de la part du public,
- la substitution du metteur en scène à l'auteur en tant que figure médiatique,
- la faible proportion (...) des pièces autonomes littérairement”²⁵²

I dirigenti della SACD, intervistati nella sesta sezione del *Compte rendu*, come aveva predetto Vinaver qualche anno prima, affermano di tutelare il diritto d'autore nei casi della rappresentazione, e di non favorire l'edizione dei testi teatrali che costituirebbero un'ulteriore fonte di guadagno per i drammaturghi. Allo stesso tempo, infatti, per ragioni di ordine convenzionale, l'organismo impedisce all'editore di beneficiare degli introiti del diritto d'autore: «(...) il y a, de tradition, une mentalité de la S.A.C.D. Qui j'appellerais protectionniste au premier degré. (...) L'idée même d'une ponction sur les droits, en faveur de l'éditeur ou d'un agent, est vécue comme sacrilège. A l'évoquer, on transgresse un dogme»²⁵³. Il risultato di questo stato di cose è che né l'editore, né l'agente dell'autore si impegnano in una promozione globale dell'opera, contribuendo così, implicitamente, all'atrofia del settore.

All'estero – in Inghilterra e Germania – la situazione, esposta nella settima sezione, appare più florida poiché il settore editoriale mette in costante connessione tutti i livelli coinvolti nel processo editoriale, dall'informazione al pubblico di lettori, spettatori, alunni e professori degli istituti scolastici.

I testi teatrali, invece, non vengono studiati nelle scuole primarie e secondarie francesi – oggetto dell'ottava sezione – a causa di tre mancanze: di interesse personale dei singoli professori, di informazioni e di edizioni adeguate per le scuole che favoriscano una risposta attiva degli studenti – la collana “Répliques” dell'editore Actes-Sud, diretta dallo stesso Vinaver che nascerà a pochi anni di distanza dal *Compte rendu* avrà come obiettivo proprio quello di ovviare a questa terza mancanza.

Alcuni autori e intellettuali²⁵⁴, intervistati nella nona sezione, introducono nel discorso una serie di argomenti di grande interesse. Essi dichiarano di non andare a teatro o di andarci con la consapevolezza che si annoieranno, di ignorare completamente tutte le opere scritte dopo Beckett e di rifiutare lo spettacolo contemporaneo per una ragione ideologica:

(...) la perte de sens de l'individu par rapport à la société. En outre, le monde concret du théâtre leur paraît d'accès difficile et aléatoire. Pourtant, chez beaucoup, le théâtre éveille des nostalgies en tant que “genre suprême”. Aussi semble-t-il qu'ils n'attendent qu'un “appel” pour écrire du théâtre. Du reste, douze sur quinze sont favorables au principe de la commande.²⁵⁵

Il settore teatrale soffre di una chiusura rispetto agli altri settori culturali e tale chiusura

²⁵² E. Ertel, *Le livre de théâtre: un malade guérissable?*, in “Théâtre Public”, n. 76-77, juillet 1987, p. 11. La citazione da *Le compte rendu d'Avignon*, cit., è a p. 54.

²⁵³ M. Vinaver (sous la direction de), *Le compte rendu d'Avignon*, cit., pp. 57-58.

²⁵⁴ Hector Bianciotti; Michel Chaillou; Régine Deforges; Florence Delay; Jean Echenoz; Dominique Fernandez; Pierre Guyotat; Jacques Lanzmann; Michel Mohrt; Yann Queffélec; Catherine Rihoit; Angelo Rinaldi; Danèle Sallenave; Claude Simon; Philippe Sollers; François Weyergans.

²⁵⁵ E. Ertel, *Le livre de théâtre: un malade guérissable?*, cit., p. 12.

è anche determinata da un portato ideologico dai risvolti negativi che affonda le sue radici proprio nella rivolta culturale del 1968. È un dato di fatto, sostiene Vinaver: alla ricerca della sua specificità, il teatro si è progressivamente sottoposto a un processo di marginalizzazione.

Or, ce “cloisonnement” a été provoqué par le théâtre lui-même qui a trop voulu (...), proclamer son indépendance par rapport au texte écrit et la primauté de l'événement scénique. Mais on observe chez les metteurs en scène d'aujourd'hui un retour au texte de théâtre, comme au noyau fondateur de l'acte théâtral.²⁵⁶

Dei centosei autori drammatici contattati tramite questionario scritto, solo settantatré²⁵⁷ hanno inviato una risposta, nella maggior parte dei casi estremamente articolata. Gli obiettivi generali del questionario consistevano nel portare gli autori a interrogarsi su alcune tematiche: il dualismo testo/rappresentazione; il valore e l'utilità dell'edizione teatrale; la chiusura del settore teatrale rispetto nei confronti degli altri settori culturali. Rispetto al primo punto, la domanda posta agli autori rimanda immediatamente al contesto dello spettacolo contemporaneo e, in qualche modo, accoglie le modifiche del sistema provocate dalla prassi della creazione collettiva: «*En tant qu'auteur dramatique, préférez-vous le travail solitaire, ou un travail d'écriture associé à un théâtre, à une ocpagnie, à un metteur en scène?*». Seguono, quindi, delle questioni sulla prassi della scrittura su commissione, sugli altri ambiti lavorativi (teatrali e non) in cui gli autori sono impegnati, sull'autonomia del testo teatrale rispetto alla scena. Sintetizza il curatore del rendiconto a proposito della fisionomia dell'autore drammatico contemporaneo:

(...) la majorité des auteurs dramatiques français aujourd'hui sont avant tout des HOMMES DE THEATRE qui, d'une part, ont aussi une activité d'acteur et/ou de metteur en scène soit principale, soit épisodique, et qui, d'autre part, ont aussi une activité accessoire d'écrivain dans un champ littéraire autre que le théâtre.²⁵⁸

²⁵⁶ *Ibidem*

²⁵⁷ Philippe Adrien; Jacques-Pierre Amette; Lilian Atlan; Jean Audureau; Jean-Christophe Bailly; Bruno Bayen; André Benedetto; Daniel Besnehard; Françoise Billetdoux; Denise Bonal; Jean Bouchaud; Michel Boudon; Jean-Claude Brisville; Louise Calaferte; Jean-Claude Carrière; Denise Chalem; Charles Charras; Bernard Chartreux; Claude Confortes; Enzo Cormann; Raymonde Cousse; Bernard De Costa; Richard Demarcy; Michel Deutsch; Alain Didier-Weill; Françoise Dorin; Luoise Doutreligne; René Ehni; René Escaudé; Jean-Paul Fargeau; Guy Foissy; Serge Ganzl; Gérard Gélas; Victor Haïm; Jean Jourdeuil; Cosmas Koroneos; Jean-Luc Lagarce; Madelaine Laïk; Yves-Fabrice Lebeau; Daniel Lemahieu; Armando Lmas; Philippe Madral; Eduardo Manet; Félicien Marceau; Georges Michel; Philippe Myniana; Arlette Namiand; Valère Novarina; Olivier Perrier; Xavier Pommeret; Claude Prin; Michel Quint; Jean-Pierre Renault; Laurent Renou; Yves Reynaud; Serge Rezvani; Jean-Michel Ribes; Alexandre Rivemale; André Roussin; Christian Rullier; Bruno Sachel; Jean-Pierre Sarrazac; Luis-Charles Sirjacq; Jean-Pierre Thibaudat; Tilly; Charles Tordjman; Jean-Jacques Varoujean; Michel Vinaver; Romain Weingarten; Jean-Paul Wenzel; Eric Westphal; Jeanine Worms. Gli autori che non hanno inviato risposta sono stati: Jean Anouhil; Jean-Paul Aron; Fernando Arrabal; Corinne Atlas; Samuel Beckett; Loleh Bellon; Jean-Pierre Bisson; Gildas Bourdet; Pierre Bourgade; Copi; Roland Dubillard; Marguerite Duras; Armand Gatti; Jean-Claude Grumberg; Eugène Ionesco; Yves Jamiaque; Bernard-Marie Koltès; Jacques Kraemer; Jacques Lassalle; Pierre Laville; Marcel Maréchal; Arianne Mnouchkine; Yves Navarre Jacques Nichet; René de Obladia; Robert Pinget; Roger Planchon; Nathelie Serrate; Jérôme Savary; Georges Schéhadié; Gilles Segal; Jean Tardieu; Jean Vauthier.

²⁵⁸ M. Vinaver (sous la direction de), *Le compte rendu d'Avignon.*, cit., p. 83.

Rispetto, invece, alla specifica utilità dell'edizione teatrale, gli autori sembrano unanimi: «(...) la tonalité des réponses ne laisse pas de doute sur le fait que “être lu”, c'est avant tout le moyen d'augmenter les chances que la pièce accroche l'intérêt d'un metteur en scène: sinon aujourd'hui, plus tard; sinon ici, ailleurs...»²⁵⁹. Persino gli autori, quindi, sono entrati nell'ottica dominante del sistema: la presenza dell'edizione dei loro testi non favorirebbe una loro emancipazione dalla dittatura scenica, facendone un oggetto autonomo, ma genererebbe un aumento della sua circolazione nei settori specializzati del teatro e, infine, della loro messa in scena da parte dei registi. Sull'ultimo punto, la chiusura del mondo dello spettacolo rispetto agli altri settori culturali, gli autori vengono interrogati sulla loro assiduità nella frequentazione dei teatri, sulla consuetudine nella lettura dei testi dei colleghi, sui loro interessi rispetto al teatro estero. Conclude Vinaver:

Caractérisée dans l'ensemble par une absence de relief dominants, de tendances nettes, de mouvements ou d'écoles, la réalité actuelle de l'écriture théâtrale, vue par les auteurs eux-mêmes, c'est un foisonnement d'écritures multiples qui, pour la majorité, représente une richesse ou une promesse, pour d'autres le signe d'un chaos stérile, lorsqu'il n'empêche pas certains de porter le moindre jugement.²⁶⁰

La sezione si conclude con una sintesi delle risposte che si risolve in un «“portrait-robot” de l'auteur dramatique» le cui caratteristiche possono essere riassunte nel seguente modo. L'autore:

- ritiene essenziale la pratica teatrale per il suo percorso di avvicinamento alla scrittura drammatica;
- è disponibile a qualsiasi tipo di scrittura su commissione, purché essa gli garantisca un rapporto continuativo con un regista;
- dà alla rappresentazione della sua opera un'importanza maggiore rispetto all'edizione, anche se quest'ultima può favorire l'instaurarsi di relazioni proficue con i registi;
- riconosce l'esistenza di una chiusura del settore teatrale determinata da «élitisme du théâtre contemporain, règne tout-puissant de l'audiovisuel, cloisonnement à l'intérieur même du monde théâtral»²⁶¹.

Come più volte sottolineato, *Le compte rendu d'Avignon* non ci fornisce solo uno spaccato della situazione dell'editoria teatrale contemporanea, ma anche del mondo dello spettacolo tutto. Dall'analisi di quest'ultima sezione risulterà esplicito quanto anche gli autori teatrali siano stati coinvolti direttamente – o forse obbligati dalle logiche sistematiche – nella legittimazione di una prassi diffusa che riconosce nel regista l'autore primario dello spettacolo.

I lettori intervistati, infine, si suddividono in tre categorie: spettatori assidui; professori di Lettere e allievi di licei e università umanistiche. Dall'analisi dei risultati emerge che la metà degli intervistati afferma di amare la lettura di testi teatrali, ma non è in grado

²⁵⁹ Ivi, p. 90.

²⁶⁰ Ivi, pp. 99-100.

²⁶¹ E. Ertel, *Le livre de théâtre: un malade guérissable?*, cit., p. 13.

di citare neanche un autore letto negli ultimi dodici mesi – i più citati tra i pochi che hanno saputo fornire un nome sono Valère Novarina, Ibsen, Beckett, Ionesco e Marguèrite Duras.

Nell'ultimo capitolo del suo resoconto Vinaver fa un bilancio generale della situazione: riepiloga i fattori di crisi e quelli che preannunciano un miglioramento possibile del settore dell'editoria teatrale ed elenca i trentasette rimedi del “piano terapeutico”, dividendoli in base ai loro effetti – a breve, a lungo termine. «En bref», conclude Vinaver prima di enunciare i rimedi, «il ne suffirait pas que quelques-unes des mesures suggérées soient étudiées et appliquées. Il faut l'impact cumulatif de la grande majorité de ces mesures à mettre en œuvre concurremment, pour que la malade retrouve sa vigueur»²⁶².

Dei trentasette rimedi si riportano, di seguito, quelli che hanno trovato un'effettiva realizzazione negli anni successivi alla pubblicazione del *Compte rendu* e che hanno contribuito alla concretizzazione del desiderio di Vinaver: rilanciare il testo teatrale come *objet de lecture*.

Tra i rimedi con effetti a breve termine si ricordano:

1. la creazione di sovvenzioni specifiche per gli editori finalizzate alla pubblicazione di opere teatrali;
2. l'apertura al pubblico di biblioteche e librerie teatrali nei teatri stessi;
3. la pubblicazione di un dizionario teatrale e di una storia del teatro ad uso del grande pubblico;
4. la pubblicazione di antologie della drammaturgia contemporanea che contengano le dieci migliori opere dell'anno e le dieci migliori degli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta.

Tra i rimedi con effetti a lungo termine si ricordano:

1. l'inserimento dei testi di teatro contemporaneo nelle scuole di insegnamento secondario;
2. la pubblicazione di opere teatrali contemporanee in edizioni scolastiche;
3. il finanziamento della scrittura di opere teatrali destinato ad autori non teatrali;
4. la trasmissione radiofonica e televisiva di testi teatrali.

7.2 *Écritures dramatiques* e la collana “Répliques”:

Dopo aver ricoperto il ruolo di professore associato di Paris III come supplente di Bernard Dort, Michel Vinaver diventa professore titolare presso la sede universitaria di Paris VIII, dove tiene atelier di scrittura drammatica e un corso di analisi testuale e di drammaturgia, «où des élèves apprennent à écrire le théâtre. Il me semble utile de libérer des jeunes gens qui veulent écrire de pas mal d'idées reçues, de censures»²⁶³.

Nel secondo volume dei suoi *Écrits sur le théâtre*, Vinaver restituisce il resoconto di un atelier universitario di scrittura drammatica tenuto all'inizio degli anni Novanta. Il metodo applicato sembra ricalcare, in maniera meccanica, il processo di scrittura dell'autore stesso descritto nei primi paragrafi di questo capitolo. Vinaver dichiara, infatti, di procedere nel seguente modo: pone sul suo tavolo tre scatole di legno

²⁶² M. Vinaver (sous la direction de), *Le compte-rendu d'Avignon*, cit., p. 129.

²⁶³ M. Scali, entretien avec Michel Vinaver, in “Libération”, 28.10.1986.

contenenti rispettivamente delle battute – gli allievi ne estrarranno sette – dei luoghi, degli oggetti; ripetendo la stessa procedura per quattro settimane, gli alunni dovranno comporre, durante ogni sessione, una micro-pièce che rappresenti l'esordio di una pièce lunga, a partire dai materiali estratti; dalla quinta settimana l'esercizio viene ripetuto ma con l'obiettivo di comporre un'unica opera completa. Le diverse fasi della composizione verranno sottoposte al giudizio dei compagni attraverso una lettura sistematica da parte degli autori.

Une troizième séance a lieu, qui dure une journée entière, une dimanche généralement. Au cours de cette séance, lecture intégrale est donné de chacun des pièces longues, et chaque lecture est suivie d'un débat. Des gens extérieurs à l'atelier sont invités à cette journée, notamment d'autres enseignants mais aussi des metteurs en scène, des comédiens.²⁶⁴

I materiali di partenza che Vinaver fornisce ai suoi studenti vengono a costituire dei dati di realtà e si rivelano simili a quelli che l'autore ricava dal quotidiano – una frase detta, un luogo, un oggetto –, mentre i momenti performativi delle sessioni sembrano riprodurre le modalità di presentazione proposte da Théâtre Ouvert, tanto nelle giornate avignonesi e nella sua sede parigina, quanto, soprattutto, in occasione dell'*Itinéraire Michel Vinaver* analizzato nei paragrafi precedenti di questo capitolo.

Affiancando all'attività di drammaturgo e di presidente della Commission Théâtre del C.N.L., quella di professore universitario, Vinaver ha modo di valutare in prima persona i limiti e le potenzialità dell'insegnamento del teatro – e delle tecniche drammaturgiche. Durante l'inchiesta che ha originato *Le compte rendu d'Avignon*, inoltre, intervistando professori universitari e liceali, il drammaturgo ha potuto raccogliere lamentele diffuse per la mancanza di edizioni teatrali adeguate all'insegnamento. Il suo volume *Écritures dramatiques* e la cura della collana “Répliques” di Actes-Sud hanno come obiettivo proprio quello di colmare queste mancanze e vanno a completare il complesso quadro di attività che caratterizzano la figura di Vinaver-intellettuale riformatore.

In *Écritures dramatiques*²⁶⁵, pubblicato da Actes-Sud e dal C.N.L. nel 1993, sono raccolti frammenti di ventotto opere drammatiche seguiti da un commento critico e da una contestualizzazione a cura di quattordici studiosi e autori. Il testo è indirizzato al grande pubblico e ogni opera è analizzata nel dettaglio – una sequenza specifica –, prima di essere inquadrata nel suo contesto storico, estetico e culturale. L'obiettivo della raccolta è la creazione di un'antologia ragionata – che Vinaver stesso inseriva tra i rimedi a breve termine in conclusione del suo *Compte rendu* – che fornisca agli studenti, liceali e universitari, uno strumento di conoscenza della drammaturgia passata e presente.

Alla fine delle analisi, Vinaver inserisce il suo *Méthode d'approche du texte théâtral*. Il metodo nasce durante la messa in scena di *L'Ordinaire*, «D'où la conception de

²⁶⁴ M. Vinaver, *Ateliers d'écriture théâtrale à l'université* (1991), in Id., M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, cit., p. 200.

²⁶⁵ M. Vinaver (sous la direction de), *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

quelques premiers éléments de méthode me permettant de m'en approcher en évitant tout sentiment de familiarité»²⁶⁶. Il Metodo, che verrà ripreso in conclusione di questo paragrafo, è concepito per guidare tanto il lettore, quanto il professionista dello spettacolo nello smontaggio e nel rimontaggio di un'opera drammatica e sintetizza una modalità di approccio che necessita un continuo sguardo duplice – dall'interno all'esterno della pagina – oltre che una critica costante volta a favorire l'emersione di eventuali problematicità legate alla messa in scena del testo stesso. «Au fond», sottolinea Paul Granyte, «il ne s'agit pas d'une approche dramaturgique “hors contexte”, fondée sur une auscultation de l'écriture même, et certains metteurs en scène pourront la préférer aux dramaturgies actuellement majoritaires, fondées sur le déchiffrement du texte à partir de grilles d'analyse extérieures»²⁶⁷.

La creazione della collana “Répliques” di Actes Sud, co-diretta da Vinaver e da Hélène Waysbord viene finanziata, oltre che dalla casa editrice stessa, dalla Commission d'orientation et de suivi des Enseignements et Activité du Théâtre et de l'Expression Dramatique (del Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture). La collana e il volume *Écritures dramatiques*, sottolinea ancora Granyte, concorrono alla realizzazione di un medesimo progetto:

(...) il s'agit de renouveler la marche d'approche vers le texte de théâtre, d'en proposer un mode de lecture proprement dramaturgique – ce qui peut aussi bien bénéficier au praticien de théâtre qu'intéresser le pédagogue, l'élève, le chercheur, ou l'honnête homme, le curieux qui voudrait savoir comment mieux lire, avec davantage de plaisir, davantage de profit, un texte de ce type.²⁶⁸

Nella pratica dell'insegnamento, Vinaver individua due tendenze dominanti: ad un accrescimento costante dell'interesse di professori e allievi nei confronti dell'attività teatrale corrisponde l'atrofia del settore editoriale che dovrebbe diffondere i testi teatrali in quanto oggetti di studio autonomi e indipendenti rispetto agli altri settori che promuovono la letteratura contemporanea. “Répliques”, in risposta a questo contesto, mira, ancora una volta, a riconfermare le peculiarità del testo teatrale che ne fanno un prodotto autosufficiente da leggere, oltre che da trasporre scenicamente.

Del *Méthode* che conclude il volume delle *Écritures dramatiques* si riportano di seguito due dei tredici criteri strutturanti che riguardano le finalità e i presupposti principali dello stesso:

5. Elle [il metodo] n'est pas moins dramaturgique que textuelle. Elle s'adresse tant au simple lecteur qui souhaite accroître ses voies d'accès dans l'œuvre qu'au praticien (metteur en scène, acteur) qui s'engage dans un travail dramaturgique. Sans jamais aborder les questions de mise en scène, elle permet de saisir comment le texte fonctionne en tant qu'objet théâtral. A quoi s'ajoute le fait qu'elle est “économique”, pour quoi voudrait passer à un stade de réalisation, consistant principalement dans l'examen détaillé d'un fragment (...).

²⁶⁶ P. Granyte, *Une nouvelle approche du texte théâtral*, in “Théâtre Public”, n. 114, novembre-décembre 1993, p. 5.

²⁶⁷ *Ibidem*

²⁶⁸ Ivi, p. 4.

13. Elle se fonde sur un postulat qui se décompose dans les trois propositions suivantes: *a)* comprendre un texte de théâtre, c'est, principalement, voir comment il fonctionne dramaturgiquement; *b)* le mode de fonctionnement dramaturgique se révèle par une exploration de la surface de la parole; *c)* l'analyse d'un petit échantillon de texte prélevé dans le tissu de l'œuvre permet, pour l'essentiel, de déterminer le mode de fonctionnement de l'ensemble de la pièce, fournit toutes les clés nécessaires à la compréhension de l'œuvre dans sa totalité.

All'inizio degli anni Novanta, con il suo manuale-vademecum per l'indagine e lo smontaggio delle opere drammatiche dotato di un carattere storicizzante e con la collana "Répliques", Vinaver chiude una parabola aperta ad Annency, alla fine degli anni Cinquanta, in occasione dei suoi seminari sul teatro e i riti iniziatici. Il carattere dominante di tale parabola può essere definito una vocazione pedagogica, maieutica. Tale vocazione si riscontra su tre livelli: il Vinaver-drammaturgo osserva, registra senza commento e restituisce al pubblico dati di realtà; il Vinaver-direttore presso il Centre National des Lettres, si avvicina alla materia dell'edizione teatrale, esplorandola e commentandola; il Vinaver-insegnante e curatore di un manuale per le scuole concepisce un metodo di indagine che non si pone come estetizzante né impositivo, ma si rivela funzionale all'apprendimento e all'approfondimento della materia trattata. La premessa fondante di tutte e tre le personalità del nostro ha sede ancora una volta in quella fede incrollabile nei confronti delle potenzialità della parola oggettiva. Conclude Vinaver nel suo Metodo: «(...) l'œuvre est tout entière dans son écriture même, et l'écriture n'est pas quelque chose qui change en cours de route. Mais elle se fonde aussi, comme tout postulat, après coup, sur la vérification des résultats de l'expérience»²⁶⁹.

²⁶⁹ Ivi, p. 6.

BIBLIOGRAFIA

Monografie e testi teatrali

- AA.VV., *Théâtre Ouvert. Journal des 40 ans*, Paris, Centre National des Dramaturgies Contemporaines-Théâtre Ouvert, 2011
- ALIVERTI M. I. (a cura di), *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti di Jacques Copeau*, Firenze, La casa Usher, 1988
- ARON R., *La rivoluzione introvabile. Riflessioni sul Maggio francese*, trad. it. di Giulio De Ligio, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2008 [Ed. orig.: *La Révolution introuvable. Réflexions sur les événements de Mai*, Paris, Fayard, 1968]
- ASLAN O., *Le masque, du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société, (1985) 1999
- BABLET M.-L., D., *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Paris, CNRS&SERDDAV, 1979
- BANU G., *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Lavérune, Éditions l'Entretiens, 2002
- BARTHES R., *Il grado zero della scrittura seguito da nuovi saggi critici*, trad. it. di Giuseppe Bartolucci et al., Torino, Einaudi, 1982 [Ed. orig.: *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953]
- BARTHES R., *La preparazione del romanzo*, Vol. 1, trad. it. di E. Galiani e J. Ponzio, Milano-Udine, mimesis Edizioni, 2010 [Ed. orig.: *La préparation du roman, I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2003]
- BARTHES R., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Maltemi, 2002
- BATAILLON M., *Un défi en province. Planchon: chronique d'une aventure théâtrale*, Tome 2 Paris, Marval, 2001
- BENEDETTO A., *Emballage. Le Havre 1970. Alexandre Zacharie l'homme qui ne possède rien que lui-même se vend, Honfleur*, Pierre Jean Oswald, 1970
- BLANCHOT M., *La comunità inconfessabile*, Milano, Impronte Feltrinelli, 1984,
- BONNEVIE S., *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2007
- BOTTIROLI S., GANDOLFI R., *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Corazzano, (Pi), Titivillus, 2012
- BRADBY D., *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007
- BRECHT B., *Diario di lavoro 1: 1938-1942*, trad. it. di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976 [Ed. orig.: *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974]
- BRECHT B., *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertoni, R., Martens, Torino,

- Einaudi, 2001 [Ed. orig.: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1957]
- CAMUS A., *Carnets II, janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964
- CAMUS A., VINAVER M., *S'engager? Correspondance (1946-1957)*, Paris, L'Arche, 2012
- CASTORIADIS C., *Les carrefours du labyrinthe. Tome 5. Fait et à faire*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points-Essais, 2008
- CAUTE D., *Mai 1968 dans le monde*, Paris, Robert Laffont, 1988
- CHARVET P., *Conversations avec Philippe Caubère*, Paris, L'Insolite, 2006
- CONSOLINI M., *Théâtre Populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1998 [Ed. it.: *Théâtre populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002]
- COPFERMANN É., *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Édition, 1977
- CRAMESNIL J., *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Paris, éditions de l'Amandier, 2004
- CRUCIANI F., SERAGNOLI D., *Il teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987
- DE CERTEAU M., *La prise de parole*, Paris, éditions Desclée de Brouwer, 1968
- DE JOMARON J., *Le théâtre en France*, vol. 2, Paris, Armand Colin, 1988
- DE MARINIS M., *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Strumenti Bompiani, 2000
- DE MARINIS M., *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000
- DEBORD G., *La società dello spettacolo*, trad. it. di Pasquale Stanziiale, Bolsena, Massari editore, 2002 [Ed. orig.: *La société du spectacle*, Paris, Bouchet/Chaptel, 1967]
- DORT B., *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960
- DORT B., *Teatro pubblico 1953-1966*, trad. it. di Giuseppe Bartolucci ed Edoardo Fadini, Padova, Marsilio Editori, 1967 [Ed. orig.: *Théâtre public*, Paris, Éditions du Seuil, 1967]
- DORT B., *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Éditions du Seuil, 1971
- DORT B., *Théâtres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986
- DUVIGNAUD J., *Fêtes et civilisations*, Geneve, Librairie Weber, 1974
- DUVIGNAUD J., *Le ombre collettive*, trad. it. di M. T. Consoli, Roma, Officina Edizioni, 1974 [Ed. orig.: *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1965]
- DUVIGNAUD J., *Spectacle et société*, Paris, Éditions Denoël, 1970
- FÉRAL J., *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, éditions THÉÂTRALES, 1995
- FÉRAL J., *Tajectoires du Soleil*, Paris, éditions THÉÂTRALES, 1998
- FERRY L., RENAUT A., *La pensée 68*, Paris, Gallimard, 1988

- FLORES M., DE BERNARDI A., *Il Sessantotto*, Bologna, il Mulino, 1988
- GENTY C., *Théâtre de l'Odéon, 1792-1982*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris/Th. National de l'Odéon, Paris, 1983
- GRAND MAGIC CIRCUS, *Les derniers jours de solitude de Robinson Crusoe*, in "L'avant-scène Théâtre", n. 496, giugno 1972
- GROTOWSKI J., *Per un teatro povero*, trad. it. di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970 [Ed. orig.: *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin teatres forlag, 1968]
- HUBERT M.-C., *Le nouveau théâtre 1950-1968*, Paris, Champion, 2008
- LABROUCHE L., *Ariane Mnouchkine: un parcours theatral*, Paris, L'Harmattan, 1999
- LANG J., *L'État et le Théâtre*, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence R. Pichon et R. Durand-Auzias, 1968
- LE GOFF J., *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Decouverte 2002
- LEBEL J.-J., *Le happening*, Paris, Danoël - Les Lettres Nouvelles, 1966
- LECOQ J., *Le corps poétique*, Paris, Actes-Sud Papiers, 1997
- LECOQ J., *Le théâtre du geste*, Paris, bordas, 1987
- MANGO L., *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003
- MARCUSE H., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. it. di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1967 [Ed. orig.: *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London, Routledge & Kegan, 1964]
- MATHIEZ A., LEFEBVRE G., *La rivoluzione francese*, Vol. I, Torino, Einaudi, 2001
- MELDOLESI C., OLIVI L., *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989
- MICHELET J., *Storia della rivoluzione francese*, trad. it. di Cesare Giardini, Milano, Rizzoli, 1981 [Ed. orig.: *Histoire de la Révolution française*, Paris, [N]ouvelle [R]evue [F]rançaise, 1939]
- MILLER J., *Ariane Mnouchkine*, London-New York, Routledge, 2007
- MOLINARI C., *Storia di Antigone da Sofocle al Living theatre*, Bari, De Donato, 1977
- MORIN E., *Lo spirito del tempo*, trad. it. di Andrea Miconi, Roma, Maltemi Editore, 2002 [Ed. orig.: *L'esprit du temps 2. Nevrose*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 1962]
- ORTOLEVA P., *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988
- PASCAUD F., *L'art du présent. Ariane Mnouchkine*, Paris, Plon, 2005
- PASQUINO G., VENTURA S. (a cura di), *Una splendida cinquantenne: la Quinta Repubblica francese*, Bologna, il Mulino, 2010
- POIRRIER P., *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, La Documentation française, 1997

- POLI G., *Scena francese del secondo Novecento I*, Genova, Il melangolo, 2004
- PRENOWITZ E., *Selected plays of Helene Cixous*, London, Routledge, 2004
- QUADRI F. (a cura di), *Paradise Now*, testo collettivo del Living Theater scritto da Julian Beck e Judith Malina, Torino, Einaudi, 1970
- QUADRI F., *Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982
- RAUCH M.-A., *Le théâtre en France en 1968*, Paris, L'Ammandier, 2008
- ROUSSEAU J.J., *Scritti sulle arti*, a cura di Fernando Bollino, Bologna, Clueb, 1997
- RYNGAERT J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Éditions Dunod, 1993
- SANDIER G., *Théâtre en crise (Des années 1970 à 82)*, Grenoble, Éditions La pensée sauvage, 1982
- SARRAZAC J.-P., NAUGRETTE C., KUNTZ H., LOSCO M., LESCOT D., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Les éditions Circé, 2005
- SAVARY J., *Comment a commmencé toute cette folie*, Cahiers du Théâtre National de Chaillot, 1996
- SCABIA G., CASINI-ROPA E., *L'animazione teatrale*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1978
- SIMON A., *Le théâtre à bout de souffle?*, Paris, Éditions du Seuil, 1979
- SZONDI P., *Teoria del dramma moderno*, trad. it. di G. L., Torino, Einaudi, 2002 [Ed. orig.: *Theorie des modernen Drama*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956]
- TAVIANI F., *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995
- TEMKINE R., *Mettre en scène au present*, Lausanne, L'Age d'homme, 1980
- THÉÂTRE DE L'AQUARIUM, *L'héritier. Création du Théâtre de l'Aquarium (1968)*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- THÉÂTRE DU SOLEIL, *L'Âge d'or, première ébauche (Texte Programme)*, Paris, Théâtre Ouvert Stock, 1975
- THÉÂTRE POPULAIRE DE LORRAINE, *Splendeur et misère de Minette la bonne Lorraine*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [Ed. it. contenuta in Lazzari A., *La traversée du désert*, Parma, Guanda, 1969]
- TRUFFAUT F., *I film della mia vita*, trad. it. di A. Costa, Venezia, Marsilio, 1978
- UBERSFELD A., *Vinaver dramaturge*, Paris, Libraire Théâtrale, 1990
- VALENTI C., *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008
- VANEIGEM R., *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, trad. it. di Paolo Salvadori, Bolsena, Massari editore, 2004 [Ed. orig.: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967]
- VINAVER M. (sous la direction de), *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993
- VINAVER M. (sous la direction de), *Le compte rendu d'Avignon. Des milles maux dont souffre l'édition théâtrale et des 37 remèdes pour l'en soulager*, Paris, Actes-Sud,

C.N.L., 1987.

VINAVER M., *A la renverse*, Lausanne, L'Aire, 1980 [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 2*]

VINAVER M., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Paris, L'Arche, 1998 [Prima edizione: Lausanne, L'Aire, 1982]. Dal volume sono citati i seguenti interventi e articoli:

- “*Antigone*” à Serre-Ponçon (1957);
- *A la renverse: notes en bout d'écriture* (1980);
- CHAUTEMPS D., *Un comique de découverte*, entretien avec Michel Vinaver [L'intervista è apparsa per la prima volta in “ATAC Informations”, n. 91, février 1978];
- *Chœurs pour Antigone* (1957);
- *Constantes et cohesion de Jacques Lassalle* (1978);
- COPFERMANN É., *L'écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage*, entretien avec Michel Vinaver [L'intervista è apparsa per la prima volta in *Travail Théâtral*”, n. 12, juillet-septembre 1973];
- *De l'adaptation* (1959);
- HENRY M. *Vinaver à Annency*;
- HENRY M., *Vinaver et Lassalle*;
- HENRY M., *Vinaver et Théâtre Populaire*;
- *Itinéraire de Roger Planchon* (1964);
- *L'usage du théâtre* (1957);
- *La fête du cordonnier: notes pour la mise en scène* (1959);
- *Le théâtre du quotidien* (1978);
- *Le théâtre et le quotidien* (1978);
- *Les Coréens: présentation* (1956);
- *Les Huissiers: notes vingt-trois ans après* (1979-80);
- *Les travaux et les jours: sur la mise en espace* (1979);
- *Notes sur “Le suicidé” de Nikolai Erdman* (1980);
- *Par-dessus bord: notes en cours d'écriture* (1967-1969);
- SARRAZAC J.-P., *Le sens et le plaisir d'écrire*, entretien avec Michel Vinaver. [L'intervista è apparsa per la prima volta in “*Travail Théâtral*”, n. 24-25, juillet-septembre 1976];
- *Sur la condition de l'auteur dramatique en France aujourd'hui* (1978);
- *Sur une représentation d'Hamlet à Annency* (1954);
- *Théâtre et sécurité* (1959);
- *Une écriture du quotidien* (1980);
- *Une expérience radicale: Ubu-Roi aux Nuits Théâtrales d'Annency (extrait)* (1955).

VINAVER M., *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, Paris, L'Arche, 1998 [Prima edizione: Lausanne, L'Aire, 1982]. Dal volume sono citati i seguenti interventi e articoli:

- *Ateliers d'écriture théâtrale à l'université* (1991);
 - GUNTHERT A., “Traduire, écrire”, entretien avec Michel Vinaver [L'intervista è apparsa per la prima volta in “Comédie Française”, n. 129-130, mai-juin 1984];
 - *L'Île* (1988);
 - *La mise en trop* (1988);
 - *Le théâtre entre deux chaises: objet de spectacle, objet de lecture* (1983);
 - *Mmoires sur mes travaux* (1986);
 - MARCHANDISE J.-F., *Théâtre et champ de bataille*, entretien avec Michel Vinaver [L'intervista è apparso per la prima volta in “Artpress”, n. 230, décembre 1997];
 - ORTOLANI O., «*Le texte doit rester un objet insoluble*», entretien I avec Michel Vinaver (1989) [L'intervista è stata pubblicata per la prima volta in tedesco sulla rivista “Theaterzeitschrift”, n. 29, automne 1989, e, per la prima volta in francese nel Programma di *L'Emission à la télévision*, TNS, février 1990];
 - ORTOLANI O., *Étais-je “sous influence”?*, entretien II avec Michel Vinaver (1990) [L'intervista è stata riedita in Id., *Brecht après la chute*, Paris, L'Arche, 1994];
 - *Pour un théâtre des idées?* (1982);
 - RIVIÈRE J.-L., entretien avec Michel Vinaver [Il testo dell'intervista è frutto della trascrizione di una puntata di un programma radiofonico, *À voix nue*, diffuso da France Culture tra il febbraio e il marzo 1988];
 - *Su Attoun* (1985);
 - *Sur Françon* (1989);
 - *Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille* (1983).
- VINAVER M., *Iphigénie Hôtel*, trad. it. di G. Galloni, Torino, Einaudi, 1965 [Ed. orig.: *Iphigénie Hôtel*, Paris, Gallimard, 1963. Il testo è stato pubblicato anche in “Théâtre Populaire”, n. 39, 1960, e riedito in *Théâtre complet 1* e in M. Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, Arles, Actes Sud, 1993 (collection “Répliques”)]
- VINAVER M., *L'Ordinaire*, Lausanne, L'Aire, 1983. [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 2*]
- VINAVER M., *La demande d'emploi*, Paris, L'Arche, 1973 [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 1*]
- VINAVER M., *La fête du cordonnier*, Collection du répertoire del Théâtre National Populaire, Paris, 1959 [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 1*]
- VINAVER M., *Les Coéens*, Paris, Gallimard, 1956 [Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 1* e, con il titolo, *Aujourd'hui ou les coréens* da Babel-Acte Sud, Arles, 1993, insieme a *Les Huissiers* e *King*]
- VINAVER M., *Les Huissiers*, in “Théâtre Populaire”, n. 29, 1958 [Il testo è stato

- riedito in M. Vinaver, *Le Livre des Huissiers*, Paris, Limage-Alin Avila, 1981; in *Théâtre complet 1* e da Babel-Actesu Sud, Arles, 1992, insieme a *Aujourd'hui ou Les Coréens e King*]
- VINAVER M., *Les travaux et les jours*, Paris, L'Arche, 1979 [Ed. it.: *Teatro minimale*, trad. it. di Carlo Repetti, Genova, Costa & Nolan, 1984. Il testo è stato riedito in *Théâtre complet 2*]
- VINAVER M., *Les Voisins*, in Id., *Théâtre complet 2*, Arles, Actes Sud, en coédition avec Lausanne, L'Aire, 1986. [Il testo è stato pubblicato per la prima volta su "L'avant-scène Théâtre", novembre 1986]
- VINAVER M., *Par-dessus bord*, Paris, L'Arche, 1972 [Il testo è stato riedito in: *Théâtre complet 1*; "Acteurs", n. 51-52 (août-septembre) e n. 53 (octobre) 1987]
- VINAVER M., *Portrait d'une femme*, in Id., *Théâtre complet 2*, Arles, Actes Sud, en coédition avec Lausanne, L'Aire, 1986
- VINAVER M., *Teatro minimale*, trad. it. di Carlo Repetti, Genova, Costa & Nolan, 1984 (Contiene: *Le demande d'emploi*, *Dissident il va sans dire*, *Nina c'est autre chose*, *Les travaux et les jours*) [Ed. orig.: *Théâtre de chambre (Dissident, il va sans dire et Nina c'est autre chose)*, Paris, L'Arche, 1978. I testi sono stati riediti in *Théâtre complet 2*]
- VINAVER M., *Théâtre complet 1 et 2*, Arles, Actes Sud, en coédition avec Lausanne, L'Aire, 1986

Saggi in opere collettive

- ABIRACHED R., *Le triomphe de la raison*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- BANU G., *Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre*, in *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Lavérune, Éditions l'Entretemps, 2002
- BOAL A., *Aux limites du théâtre d'intervention: le "théâtre de l'Opprimé" en France*, in *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Vol. II, Lausanne, Éditions L'age d'homme, 1983
- CONSOLINI M., *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese contemporaneo*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro*, Vol. III, Torino, Einaudi, 2001
- COPEAU J., *Il teatro popolare*, in AA. VV., *Eroi e massa*, Bologna, Patron, 1979 [Ed. orig.: *Le Théâtre Populaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1941]
- COPFERMANN É., *Il teatro continua: ma dove?*, in A. Lazzari (a cura di), *La traversée du desert*, Parma, Guanda, 1969
- COPFERMANN É., *L'avant-Mai: un crise rampante*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-

- Papiers, 2005
- COPFERMANN É., *Qualcosa sta morendo e non è il teatro*, in A. Lazzari (a cura di), *La traversée du désert*, Parma, Guanda, 1969
- COURDAY J.-M., *La rivolta anticipata*, in Morin E., Lefort C., Courday J.-M., *La comune di Parigi del maggio '68*, trad. it. di Gianfranco Goeta, Renato Pinzhofer, Giovanna Silvestri, Gianni Suglia, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1968 [Ed. orig.: *La Brèche*, Paris, Libraire Fayard, 1968]
- DORT B., in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, Atti della tavola rotonda internazionale del 24-27 settembre 1967. Venezia, Sala degli specchi di Ca' Giustinian, Venezia, La Biennale di Venezia, stampa 1968
- DORT B., *La separazione o lo sfasamento? Riflessioni sulla drammaturgia francese attuale*, in A. Lazzari (a cura di), *La traversée du desert*, Parma, Guanda, 1969
- DUVIGNAUD J., in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, Atti della tavola rotonda internazionale del 24-27 settembre 1967. Venezia, Sala degli specchi di Ca' Giustinian, Venezia, La Biennale di Venezia, stampa 1968
- FAIVRE B., *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, in Autant M.-C. (sous la direction de), *Écrire pour le théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1995
- FAIVRE B., *Sur deux spectacle du Théâtre de l'Aquarium*, in AA. VV., *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Vol. I, Lausanne, Éditions L'age d'homme, 1983
- HOCQUARD J.-J. , *Le mouvement étudiant et le théâtre*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- JEANSON F., *La réunion de Villeurbanne*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- LAMBLARD J.-M., *L'imagination n'a pas pris le pouvoir*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- LAZZARI A., *La piccola strega o gli esercizi di improvvisazione*, in Id., *La traversée du désert*, Parma, Guanda, 1969
- LEFORT C., *Il disordine nuovo*, in Morin E., Lefort C., Courday J.-M., *La comune di Parigi del maggio '68*, trad. it. di Gianfranco Goeta, Renato Pinzhofer, Giovanna Silvestri, Gianni Suglia, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1968 [Ed. orig.: *La Brèche*, Paris, Libraire Fayard, 1968]
- MONOD R., PENCHENAT J.-C., *La vie d'une troupe: le Théâtre du Soleil*, in D. Couty, A. Rey (sous la dirction de), *Le Théâtre*, Bordas, Paris 1980
- MORIN E., *La comune studentesca*, in Morin E., Lefort C., Courday J.-M., *La comune di Parigi del maggio '68*, trad. it. di Gianfranco Goeta, Renato Pinzhofer, Giovanna Silvestri, Gianni Suglia, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1968 [Ed. orig.: *La Brèche*, Paris, Libraire Fayard, 1968]
- MORIN E., *Una rivoluzione senza volto*, in Morin E., Lefort C., Courday J.-M., *La*

- comune di Parigi del maggio '68*, trad. it. di Gianfranco Goeta, Renato Pinzhofer, Giovanna Silvestri, Gianni Suglia, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1968 [Ed. orig.: *La Brèche*, Paris, Librairie Fayard, 1968]
- ORY P., *Introduction à l'histoire culturelle de l'après-Mai*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- PEJA L., “1789. *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*” (1970) *Scrittura collettiva in festa*, in A. M. Cascetta (a cura di), *La prova del nove: scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, V&P, 2005.
- PICON-VALLIN B., *Nancy, nouveau “Rendez-vous des théâtres du monde”*, in O. Aslan (a cura di), *Paris, capitale mondiale du théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2009
- PUAUX P., *Avignon 68*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- PUPPA, *Scena e Tribuna da Dreyfus a Pétain*, in AA. VV., *Eroi e massa*, Bologna, Patron, 1979
- RAPPOPORT E., *Le jeune théâtre en quête d'identité*, in R. Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale. Le Temps des incertitudes 1969-1981*, Paris, Actes Sud, 2005,
- RAUCH M.-A., *La prise de l'Odéon*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud, 2005
- ROLLAND R., *Il Teatro del popolo*, in AA.VV., *Eroi e massa*, Bologna, Patron, 1979 [Ed. orig.: *Le théâtre du peuple*, Paris, Michel, (s.d.)]
- SANDREY R., *Les acteurs: notes d'un syndacaliste*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud, 2005
- SEDEL C., *Un espace en construction*, in Dort B., Ubersfeld A., *Le texte et la scene*, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Groupe de recjerche de l'Institut d'études théâtrales, imprimerie F. Paillard, 1978
- SIMONOT M., *La culture en débat*, in R. Abirached (sous la la direction de), *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Paris, Actes Sud, 2005

Articoli

- AA. VV., *Différent le Théâtre du Soleil*, in “Travail Théâtral”, numéro spécial, février 1976
- ATTOUN L., *Théâtre Ouvert: pour dire(s)*, in “Europe”, avril 1983
- ATTOUN L., *Théâtre Ouvert. La 3^e phase*, in “Théâtre Public”, n. 2, novembre-décembre 1974
- ATTOUN L., *Théâtre Ouvert. Travaux pratiques au Jardin d'Hiver*, in “Acteurs”, n. 5,

mai 1982

- ATTOUN L., *Vous avez dit contemporain? Bizarre!*, in “Théâtre Public”, n. 97, janvier-février 1991
- BANU G., *De l'apprentissage à l'apprentissage*, in “Alternatives théâtrales”, n. 70-71, décembre 2001
- BANU G., *Le fragment: crise et/ou renouvellement?*, in “Théâtre Public”, n. 39, mai-juin 1981
- BARTHES R., *Note sur “Aujourd'hui”*, in “Travail Théâtral”, n. 30, janvier-mars 1978
- BENEDETTO A., *amateurs ou professionnels?*, in “Travail Théâtral”, n.5, oct-déc 1971
- BENEDETTO A., *La Nouvelle Compagnie d'Avignon: présentation*, in “Travail Théâtral”, n. 5, octobre-décembre 1971
- BÉNÉTON P., TOUCHARD J., *Les interprétations de la crise de mai-juin 1968*, in “Revue française de science politique”, volume 20, 1970
- BENOÎT J.-L., *Quelques notes sur le travail de mise en scène*, “Théâtre Public”, n. 38, mars-avril 1981
- BERTRAND M., BESNARD P., BOSCH T., DERLON N., FAIVRE B., MACÉ A., *Table ronde*, in “Théâtre Public”, n. 196, juin 2010
- BEZACE D., *L'art de survivre*, in “L'art du théâtre”, n. 7, automne 1987
- BOST B., s. t., in “L'Echo de la liberté”, Lyon, 20-11-1971
- BOTTIROLI S., MAGRIS E., *Mnouchkine par elle-même*, in “Hystrio”, n. 2, 2009
- BOTTIROLI S., *Mnouchkine/Théâtre du Soleil*, in “Hystrio”, n. 2, 2009
- CHEMAMA S., *S'engager? Vinaver face à Camus en 1950*, in lavedesidees.fr, 9 novembre 2012, <http://www.lavedesidees.fr/IMG/pdf/20121109_camus_vinaver.pdf>
- CHÉREAU P., *Une mort exemplaire*, in “Partisans”, avril-mai, 1969
- CONSOLINI M., *L'autore/performer in Francia: una fertile eccezione*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 1, 2013
- CONSOLINI M., *Un modello eretico del teatro pubblico francese*, in “Hystrio”, n. 2, 2009
- COPFERMANN É., s. t., in “Les Lettres Françaises”, 7.2.68
- COPFERMANN É., *Différent*, in “Travail Théâtral”, hiver 1971
- DAVIS Y., DAVIS M. R., SOBEL B., *L'Âge d'or. Dossier texte et théâtralité. Première ébauche*, in “Théâtre Public”, n°5-6, 1974
- DAVIS Y., SOBEL B., *Théâtre Ouvert*, entretien avec Lucien Attoun, in “Théâtre Public”, n. 16-17, avril 1977
- DENIZOT M., *1968, 1998, 2008: le théâtre et ses fractures*, Article publié en ligne, in “Sens Public”, 16 février 2009, <http://www.senspublic.org/IMG/pdf/SensPublic_Heritages_de_Mai_68_MDenizot.pdf>

- DORT B., *L'histoire jouée*, in "L'avant-scène Théâtre", n°526-527, octobre 1973
- ERTEL E., *Aspetes du travail théâtral au cours du dernier mois de répétitions*, in "Théâtre Public", n. 38, mars 1981
- ERTEL E., *L'éloge du fragment. Itinéraire de Michel Vinaver*, in "Théâtre Public", n. 97, janvier-février 1991
- ERTEL E., *Le livre de théâtre: un malade guérissable?*, in "Théâtre Public", n. 76-77, juillet 1987
- ERTEL E., *Politique et poésie réconciliées*, in "Travail Théâtral", n. 26, janvier-mars 1977
- ERTEL E., RENAUDE N., *Six jours au Jardin d'Hiver*, in "Théâtre Public", n. 82-82, juillet-octobre 1988
- ERTEL E., *Théâtre Ouvert, mars 84. Mise en espace*, in "Théâtre Public", n. 58-59, juin-octobre, 1984
- ERTEL E., *Théâtre Ouvert: forme nouvelle ou formule ambiguë?*, entretien avec Lucien Attoun, in "Travail Théâtral", n. 13, octobre-décembre 1974
- FAIVRE B., *Faut-il soumettre à l' "effet-V" les théories brechtiennes?*, in "Silex", II trimestre, 1978
- FAIVRE B., *L'Aquarium au fil des années 70*, in "Théâtre Public", n. 38, 1981
- FAIVRE B., *L'ouvrier et le comédien*, in "Théâtre Public", n. 196, juin 2010
- FAIVRE B., *Qu'est-ce que ça signifie précisément, "le conteur"?*, in "Travail Théâtral", n. 27, avril-juin 1977
- GARRUTI G., *Mai 1968: de la libération à l'alienation*, entretien avec Michel Vinaver, in "Cahier TNP", n. 8,
<http://www.tnp-villeurbanne.com/wp-content/uploads/2011/10/cahier_pdb.pdf>
- GARRUTI G., *Une épopée du capitalisme. Par-dessus bord de Michel Vinaver* Article publié en ligne: 2008/06,
<http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=582>
- GIRAULT A., *De l'essai à la création*, entretien avec Lucien et Micheline Attoun, in "Théâtre Public", n. 64-65, juin-octobre 1985
- GRAND MAGIC CIRCUS, *Les Derniers jours de solitude de Robinson Crusoe*, in "L'avant-scène Théâtre" n. 496, 1972
- GRANYTE P., *Une nouvelle approche du texte théâtral*, in "Théâtre Public", n. 114, novembre-décembre 1993
- IVERNEL P., *Entre l'ancien et le nouveau*, in "Théâtre Public", n. 196, juin 2010
- LEFÈVRE G., *ce qui est en jeu*, in "Travail Théâtral", n. 26, janvier-mars 1977
- MELDOLESI C., *Ai confini del teatro e della sociologia*, in "Teatro e Storia", anno I, n. 1, octobre 1986
- MNOUCHKINE A., *Dal barocco al "popolare"*, in "Sipario", n. 278-279, 1969
- MNOUCHKINE A., *L'œuvre de tous*, in "L'Arc", n. 55, 1973
- NICHET J., *La mise en scène du document*, in "Théâtre Public", n. 38, mars 1981

- PAVIS P., *Vers une théorie du jeu de l'acteur*, in "Degrés", n. 75-76, automne-hiver 1993
- PICON-VALLIN B., *La création collective au Théâtre du Soleil*, in "L'avant-scène Théâtre", n. 1284-1285, 2010
- PREMAT C., *A la recherche de l'autonomie: le groupe 'Socialisme et Barbarie' et Mai 68*, in "Sens public", 16 février 2009
 <http://www.senspublic.org/IMG/pdf/SensPublic_Heritages_de_Mai_68_CPremat1.pdf>
- PREMAT C., *Mai '68, le conflit des interprétations*, in "Sens public", 16 février 2009
 <http://www.senspublic.org/IMG/pdf/SensPublic_Heritages_de_Mai_68_CPremat2.pdf>
- PROST A., *1968: mort et naissance de l'Université Française*, in "Vingtième Siècle. Revue d'Histoire", Année 1989, Volume 23, Numéro 23
- RYNGAERT J.-P., *Saisir le monde, entre ordre et désordre*, in "Théâtre Public", n. 39, mai-juin 1980
- SARRAZAC J.-P., *Éléments d'une poétique théâtrale du quotidien*, in "Théâtre Public", n. 39, mai-juin 1980
- SARRAZAC J.-P., *la parole des absents*, in "Travail Théâtral", n. 28-29, janvier-mars 1977
- SARRAZAC J.-P., *La pléthore et la rareté: le montage dans "Par-dessus bord"*, in "Travail Théâtral", n. 30, janvier-mars 1978
- SAVARY J., *Je ne fais pas la fête des autres*, in "Autrement", n. 7, novembre 1976
- SCALI M., s. t., *entertien avec Michel Vinaver*, in "Libération", 28.10.1986
- SÉLORON F., *Le théâtre aujourd'hui. Comment l'entendez-vous?. Lucien Attoun, Operations à Théâtre Ouvert*, in "Partenaires", n. 8, avril 1983
- SIMON A., *Un rêve vécu de théâtre populaire*, in "Esprit", juin 1975
- SOBEL B., *A la renverse*, *entertien avec Bernard Dort, Jacques Lassalle, Michel Vinaver*, in "Théâtre Public", n. 39, mai-juin 1981
- TALBOT A., *De la chaîne à la scène*, in "Théâtre Public", n. 196, juin 2010
- THÉÂTRE DU SOLEIL, *1789 e 1793*, in "L'avant-scène Théâtre", n°526-527, octobre 1973
- THÉÂTRE DU SOLEIL, *Il nostro metodo*, in "Sipario", n. 303-304, 1971
- VAÏS M., *auteur/création collective: mythe et réalité*, in "Jeu", n. 4, hiver 1977
- VINAVER M., *Auto-interrogatoire*, in "Travail Théâtral", n. 30, janvier-mars 1978
- VINAVER M., CURMI A., *Rencontre Travail et Culture (3). Michel Vinaver. Avignon 82. L'Ordinaire*, in "Théâtre Public", n. 50, mars 1983
- Vinaver M., *En cours d'écriture de "Par dessus bord"*, in "Travail Théâtral", n. 30, janvier-mars 1978
- ZAMPA G., *Snobbato a Parigi il "Théâtre du Soleil" ha successo a Milano*, in "Il Dramma", n. 11-12, 1970

Sitografia

Ministère de l'Économie et des Finances,

<<http://www.economie.gouv.fr/facileco/trente-glorieuses>>

Ripresa video del seminario-spettacolo tenuto da Dario Fo all'Università Paris 8-Vincennes nel 1974,

<<http://www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=104>>

SYNDEAC

<http://www.syndeac.org/index.php?option=com_content&view=section&id=8&Itemid=3>

DAL SITO DEL THÉÂTRE DU SOLEIL:

– Chronologie et distribution 1793:

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/1793-1972/chronologie-et-distribution?lang=fr>>

– Distribution de *L'Age d'or*

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/l-age-d-or-1975,167/distribution-de-l-age-d-or?lang=fr>>

– Distribuzione *Les Petits Bourgeois*:

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-petits-bourgeois-1964/premiere-distribution?lang=fr>>

– NEUSCHÄFER A., 1975-1999: *De la création collective à l'écriture en commun*

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/1975-1999-de-la-creation?lang=fr#nh13>>

– NEUSCHÄFER A., *De l'improvisation au rite: l'épopée de notre temps. Le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002 (estratto)

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/1970-1975-ecrire-une-comedie-de?lang=fr>>

– NEUSCHÄFER A., SERROR F., *Le Théâtre du Soleil, Shakespeare*, Prometh Verlag, 1984. Estratto in:

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/apprendre-l-ecriture-dramatique>>

– Programme *Capitain Fracasse*:

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-capitaine-fracasse-1965/programme-lilas-2e-distribution?lang=fr>>

– Programme *Gengis Kahn*:

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/genghis-khan-1961/?lang=fr>>

– Programme *Les Clowns*:

<<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-clowns-1969,222/programme-843>>