

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

RUBRICA «RIFRAZIONI»

“L’Île d’Or” del Théâtre du Soleil: diffrazioni di un’utopia teatrale vivente

Théâtre du Soleil’s “L’Île d’Or”: diffractions of a living theatrical utopia

ERICA MAGRIS

ABSTRACT

L’articolo analizza l’ultima creazione del Théâtre du Soleil, L’Île d’Or, attraverso il prisma della relazione fra teatro e mondo, di cui rintraccia le diverse declinazioni nel percorso della compagnia per poi focalizzarsi sullo spettacolo. In uno spazio generativo e metamorfico prende forma un’azione caleidoscopica, metateatrale e autofinzionale, che parla, in maniera diffratta, del mondo di oggi e riflette sul ruolo che può assumere in esso il teatro in generale e il Soleil in particolare.

PAROLE CHIAVE: *Théâtre du Soleil; teatro e mondo; creazione collettiva; drammaturgia diffrattiva*

The article analyses the latest creation of the Théâtre du Soleil, L’Île d’Or, through the prism of the relationship between theatre and the world. First, it traces its different declinations in the company’s history, and then focuses on the performance. In a generative and metamorphic space, a kaleidoscopic, metatheatrical and self-fictional action takes shape, which talks, in a diffracted manner, about today’s world and reflects on the role that theatre can play in it.

KEYWORDS: *Théâtre du Soleil; theatre and the world; collective creation; diffractive dramaturgy*

AUTORE

*Erica Magris è docente presso il Département Théâtre de l’Université Paris 8 e membro associato del THALIM-CNRS. Si interessa di storia del teatro contemporaneo (rapporto tra teatro e nuove tecnologie, intermedialità, forme documentarie), e presta particolare attenzione allo studio comparato delle culture teatrali francesi e italiane tra estetica, forme di organizzazione e politiche culturali. Ha diretto con Béatrice Picon-Vallin il volume *Les Théâtres documentaires (Deuxième époque, 2019)*.*

erica.magris@univ-paris8.fr

Si sono svolte a inizio marzo le ultime rappresentazioni parigine de *L’Île d’Or. Kanemu-jima*, il più recente spettacolo creato dal Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine,¹ che ha debuttato ormai più di un anno fa, nel novembre 2021, e che partirà presto per una *tournee* giapponese. Il viaggio, però, come sempre al Soleil,² è insito nella creazione stessa, per la *troupe* e per il pubblico. Arrivando alla Cartoucherie e varcando la soglia del teatro, gli spettatori sono immediatamente trasportati verso il Giappone, a cui questa creazione collettiva è ispirata a più livelli: sulle pareti laterali della grande navata di ingresso sono stati riprodotti (da Marien Dillard e Anne-Sophie Raimond) gli *shishi* della raccolta di disegni *Hokusai manga*, mentre sul muro di fondo è stato dipinto un immenso mare azzurro e ondoso al cui orizzonte s’intravede in lontananza un’isola; sopra i tavoli per mangiare, circondati da sgabelli, come nelle *izakaya*, pendono delle lanterne di carta su cui sono tracciati gli ideogrammi di parole care al Soleil (*Bienveillance, Courage, Compassion, Gratitude, Hospitalité, Guérison, Confiance, Célébration, Joie*). Nella sala adiacente, la grande gradinata della platea si erge davanti a un frontone dove è dipinta un’imbarcazione piena di curiosi personaggi, ripresa da una stampa di Hiroshige e un sipario a righe nere, rosse e verdi, che ricorda quello del *kabuki*. L’isola d’oro del titolo, ispirata a Sado, luogo d’esilio per artisti e intellettuali invisibili al governo e culla del teatro Nô, evoca l’*Utopia* di Thomas Moore e il teatro stesso che, come scrive Hélène Cixous nel programma di sala, «è sempre un’isola»:

L’Île d’Or existe-t-elle en réalité? Où se trouve-t-elle? Cette fois-ci elle se trouve dans les eaux du Japon. Oui, elle existe. Ce n’est pas la première fois. Elle a déjà existé (et elle existera encore) plus d’une fois dans la longue chronique de nos Astres et Désastres. Chaque fois que le monde est tout près de s’autodétruire, maints joyeux défenseurs de l’honneur de l’espoir, pas fous du tout, se démènent pour trouver l’arche ou le vaisseau. On va à l’Île, ça a l’air d’un exil, c’est un refuge et un recommencement.³

¹ *L’Île d’Or. Kanemu-jima*, una creazione collettiva del Théâtre du Soleil, diretta da Ariane Mnouchkine, musiche di Jean-Jacques Lemêtre, in armonia con Hélène Cixous. Per la locandina completa e le immagini dello spettacolo cfr. il sito <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-ile-d-or-2021-2414> (url consultato il 31/03/2023). I nomi degli attori sono indicati fra parentesi dopo quelli dei personaggi da loro interpretati.

² Come sottolineato da Georges Banu in *Le Théâtre du Soleil rencontre l’Odin Teatret*, a cura di Georges Banu, in «Teatro e Storia», vol. 37, 2016, pubblicato online: https://www.teatroestoria.it/pdf/37/TeS%2037_01.pdf (url consultato il 31/03/2023).

³ L’Isola d’Oro esiste in realtà? Dove si trova? Questa volta è nelle acque del Giappone. Sì, esiste. Non è la prima volta. E già esistita (ed esisterà ancora) più di una volta nella lunga storia dei nostri Astri e Disastri. Ogni volta che il mondo è sul punto di autodistruggersi, molti gioiosi difensori dell’onore

L'isola, con la sua geografia sospesa tra realtà, leggenda e immaginazione, diviene il centro irradiante, allo stesso tempo propriamente drammatico e più ampiamente metaforico, di molteplici personaggi e di intricati livelli narrativi, che si tessono in una dimensione spazio-temporale complessa, che proponiamo di definire qui come "diffrattiva". Con questo riferimento al fenomeno ottico della diffrazione, per cui, in particolari condizioni, un raggio luminoso si scompone di fronte a un ostacolo e lo aggira, tenteremo di definire la specifica relazione fra teatro e mondo che emerge dalle ultime creazioni del Théâtre du Soleil.

Teatro e mondo: una relazione complessa e essenziale

Fin dall'origine del Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine ha associato il suo amore per il teatro al bisogno di intervenire sulla realtà. Nel 1968, in una delle sue prime interviste, tradotta e pubblicata anche in Italia dalla rivista «Sipario», affermava:

Au départ, pourquoi fait-on du théâtre?...Pour le plaisir que l'on trouve à s'exprimer par le théâtre. Ensuite on s'interroge: pourquoi ce plaisir, et quelle route suivre? Il ne s'agit pas de se justifier, le plaisir n'a pas besoin de l'être, mais de savoir ce que l'on va faire, d'opérer une prise de conscience aussi valable pour soi que pour le public. J'ai besoin de parler aux gens! J'ai besoin de changer le monde...même si cette ambition paraît prétentieuse, même si je n'apporte que ma toute petite goutte d'eau. Changer le monde: on ne peut pas se départir d'un point de vue politique, dans la mesure où la politique est la science de la vie. Quelque chose est pourri au royaume de Danemark, comment s'y résigner!⁴

della speranza, non per nulla folli, si danno da fare per trovare l'arca o il vascello. Si va all'Isola, sembra un esilio, è un rifugio e un nuovo inizio'; Hélène Cixous, *Vite, une île!*, testo scritto l'11 marzo 2021, pubblicato nel programma di sala dello spettacolo e online: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-ile-d-or-2021-2414> (url consultato il 31/03/2023). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono nostre.

⁴ Per cominciare, perché si fa teatro?... Per il piacere che si prova a esprimersi attraverso il teatro. Poi ci si chiede: perché questo piacere, e quale direzione seguire? Non si tratta di giustificarsi, il piacere non ne ha bisogno, ma di sapere che cosa si vuole fare, di operare una presa di coscienza valida sia per sé che per il pubblico. Ho bisogno di parlare alle persone! Ho bisogno di cambiare il mondo...anche se questa ambizione sembra pretenziosa, anche se si tratta solo di portare la mia piccola goccia d'acqua. Cambiare il mondo: non si può prescindere da un punto di vista politico, nella misura in cui la politica è la scienza della vita. C'è del marcio in Danimarca, come ci si può rassegnare!'; A. MNOUCHKINE, *Une prise de conscience*, in «Le Théâtre - Cahiers dirigés par Arrabal», n. 1, 1968, Christian Bourgois, Paris, p. 119; pubblicato in una non eccellente traduzione italiana col titolo *Dal barocco al "popolare"*, in «Sipario», n° 278-279, 1969, pp. 24-25. Qui la traduzione è nostra.

In questa prospettiva, il teatro permette innanzitutto di parlare dei problemi del mondo e di condividere storie, inquietudini, interrogativi, indignazione con la comunità effimera riunita nel presente dell’evento teatrale. Per Mnouchkine, il teatro possiede sempre una dimensione storica, perché capace di tenere insieme l’individuale e il collettivo, e di mostrare la loro correlazione:

Le grand théâtre nous raconte que toute histoire d’amour, toute rencontre, tout crime, toute lâcheté, toute trahison, toute magnanimité, tout mauvais ou bon choix, appartient à l’histoire générale du monde, et y contribue. Tous nos gestes font l’Histoire. La grande et la petite. D’où ma réserve à l’égard de tant d’auteurs modernes qui me semblent indifférents à l’histoire du monde.⁵

Negli spettacoli del Soleil, i poli dialettici intimo/storico, passato/presente, vicino/lontano, reale/fittizio, si trovano ricomposti e articolati secondo equilibri variabili. Talvolta il prisma della creazione è la Storia, più distante nel tempo ma prossima a livello geografico e culturale – la Rivoluzione francese in *1789* (1970) et *1793* (1972), l’ascesa del nazismo in *Mephisto* (1979) – oppure, al contrario, più recente, ma appartenente ad altri paesi – la Cambogia, l’India, il Canada rispettivamente in *L’Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985), *L’Indiade ou l’Inde de nos rêves* (1987), *Kanata* (2018); talvolta il presente, i suoi scandali, le sue tragedie evitabili, i suoi rapporti di potere e semplicemente le tante vite che lo compongono – ne *L’Age d’Or* (1975), *La Ville parjure* (1994), *Le Tartuffe* (1995), *Et soudain des nuits d’éveil* (1997), *Le Dernier caravansérail* (2003), *Les Éphémères* (2006); talvolta il mito e la fantasia – ne *Les Shakespeare* (1981-1984), *Les Atrides* (1990-1992), *Tambours sur la digue* (1999), *Les Naufragés du Fol Espoir* (2010). Tutte queste creazioni nascono in stretta relazione con il loro tempo, ma non cercano di essere attuali in senso stretto e non si consumano rapidamente, come dimostrano i loro lunghi periodi di rappresentazione e la loro trasformazione, talvolta, in film. In alcuni casi, sono dotate di una capacità di anticipare il futuro e, a distanza di anni, possono ancora illuminare il nostro presente: *Le Dernier caravansérail* individua una delle grandi emergenze degli ultimi anni, le migrazioni e l’accoglienza di popolazioni in fuga dai loro Paesi; il dilemma centrale di *Tambours sur la digue* in una Cina antica e leggendaria – salvare le attività economiche o quelle culturali – è divenuto terribilmente concreto al momento della pandemia di Covid-19,

⁵ ‘Il grande teatro ci racconta che ogni storia d’amore, ogni incontro, ogni crimine, ogni vigliaccheria, ogni tradimento, ogni atto di magnanimità, ogni scelta, giusta o sbagliata, appartengono alla storia generale del mondo e vi contribuiscono. Tutti i nostri gesti fanno la Storia. La grande e la piccola. Da qui le mie riserve rispetto a tanti autori contemporanei che mi sembrano indifferenti alla storia del mondo’; A. MNOUCHKINE, *L’Art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Plon, Paris, 2005, p. 59; una nuova edizione è stata pubblicata da Actes Sud nella collana «Babel», n. 1425, 2016.

così come la minaccia della guerra imminente, l'impotenza e l'incredulità che i personaggi immaginari de *Les Naufragés du Fol Espoir* vivevano giorno dopo giorno allo scoppiare del conflitto mondiale e che ci assalgono oggi di fronte agli eventi in Ucraina.

Se da un lato il rapporto con il mondo si tesse in forma di contenuti, dall'altro la troupe costituisce essa stessa un mondo a sé stante in cui si tenta concretamente di riunire e far vivere una società ideale, in cui ogni persona è chiamata a contribuire a sua misura allo sforzo collettivo. Questa utopia vivente non si fonda su una condizione di separatezza dalle turbolenze della realtà. Nelle parole di Mnouchkine torna spesso la metafora della navigazione per descrivere l'avventura del Soleil: la compagnia è una nave, un'arca, in viaggio nelle acque burrascose del mondo, aperta a raccogliere naufraghi e ad approdare sul terreno dell'azione politica se necessario. Nel 2008, Mnouchkine parla di «un teatro attraversato dal mondo»:⁶

J'ai l'impression que notre théâtre – comme d'autres théâtres d'ailleurs – est traversé non seulement par les échos du monde, mais par le monde lui-même. Je pense qu'effectivement, cela aurait été idiot et mortifère si ce royaume était resté dans une petite citadelle, avec un tout petit pont-levis qu'on lève de temps en temps. C'est vrai que nous nous sommes vite sentis assiégés, parfois envahis par des gens qui venaient d'ailleurs, qui avaient besoin d'être chez nous, qui voulaient se faire entendre de nous, qui avaient donc parfois besoin de notre protection, qui avaient des choses à nous raconter, à nous apprendre, à nous enseigner.⁷

Il teatro è quindi parte integrante e attiva del mondo, e in quanto tale diventa esso stesso oggetto di rappresentazione e di riflessione sulla scena.

⁶ L'espressione è anche il titolo del volume di S. BOTTIROLI e R. GANDOLFI, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Titivillus, Corazzano (PI), 2012.

⁷ 'Ho l'impressione che il nostro teatro – come anche altri teatri – sia attraversato non solo dagli echi del mondo, ma dal mondo stesso. Penso che in effetti sarebbe stato stupido e mortifero se questo regno fosse rimasto in una piccola cittadella, con un piccolo ponte levatoio da alzare (calare) di tanto in tanto. È vero che ci siamo presto sentiti assediati, a volte invasi da persone che venivano da altre parti, che avevano bisogno di stare da noi, che volevano che li ascoltassimo, che avevano a volte bisogno della nostra protezione, che avevano delle cose da raccontarci, da insegnarci'. A. MNOUCHKINE in *Ariane Mnouchkine*, a cura di B. Picon-Vallin, coll. «Mettre en scène», Actes-Sud, Arles, 2016 [2009], pp. 22-23.

Il mondo del teatro sulla scena

Fin da 1789, in cui la chiave drammaturgica che permette di raccontare teatralmente e criticamente la Rivoluzione è quella di interpretare non direttamente i personaggi storici, ma dei guitti dell’epoca rivoluzionaria impegnati a recitare gli eventi appena trascorsi, le creazioni sceniche e cinematografiche del Soleil presentano spesso prospettive metateatrali e sono costruite sulla *mise en abîme* del processo creativo e della situazione della compagnia. Negli anni Settanta, la vita del teatro, con le sue gioie, le sue sfide, i suoi dolori, è l’argomento principale del film *Molière* e dello spettacolo *Mephisto*, che hanno come protagonisti uomini e donne di teatro del passato. Se in queste opere, soprattutto in *Molière*, il Soleil traspare in maniera implicita e parziale nelle vicende delle compagnie rappresentate, alla fine del millennio, in concomitanza con il ritorno alla pratica della creazione collettiva, la frontiera fra troupe immaginarie e troupe reale si assottiglia e si confonde. Dopo aver accolto alla Cartoucherie, nel 1996, dei *sans-papiers* (immigrati in situazione irregolare, nonostante un lavoro e, a volte, una famiglia in Francia) che protestavano contro le espulsioni ed essersi battuto per la loro regolarizzazione, il Soleil crea *Et soudain des nuits d’éveil* (1997), in cui si racconta di un teatro occupato da un gruppo di rifugiati tibetani per protestare contro la vendita di aerei militari francesi alla Cina. Come scrive Hélène Cixous nel programma, «Aussitôt tous les rôles font une révolution sur eux-mêmes: le théâtre n’est plus le lieu des représentations. Le voilà qui devient la maison du présent. Et quel présent! Un présent tendu, fragile, menacé d’une interruption mortelle».⁸ Lo spettacolo porta all’attenzione del pubblico l’emergenza dell’estinzione culturale del Tibet, ma interroga anche il senso dell’accoglienza, la difficoltà a capire l’altro e le sue ragioni. Come abbiamo ricordato, qualche anno più tardi, il tema delle migrazioni diventa centrale *Le Dernier caravansérail*, che Béatrice Picon-Vallin descrive come frutto di un «laboratorio di scrittura scenica documentaria»⁹ basato su ricerche sul campo e incontri con rifugiati a Sangatte e nei centri di detenzione australiani. Questa esperienza trova un suo spazio esplicito nella drammaturgia come parola, detta e scritta: lo spettacolo comincia con una lettera di Ariane Mnouchkine a Nadereh, una delle persone incontrate nella fase preparatoria dello spettacolo, che viene proferita dalla sua stessa voce, tradotta simultaneamente

⁸ ‘Ben presto tutti i ruoli si sono completamente ribaltati: il teatro non è più il luogo delle rappresentazioni. Eccoli invece diventare la casa del presente. E che presente! Un presente teso, fragile, minacciato da un’interruzione mortale’; Théâtre du Soleil, *Un moment de conversion*, scheda-programma di *Et soudain des nuits d’éveil*, pubblicato on-line: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/et-soudain-des-nuits-d-eveil-1997-165> (url consultato il 31/3/2023).

⁹ B. PICON-VALLIN, *Le Théâtre du Soleil, laboratoire d’une écriture scénique documentaire*, in *Les Théâtres documentaires*, a cura di E. Magris e B. Picon-Vallin, Deuxième Epoque, Montpellier, 2019, pp. 286-302.

in farsi dall'attrice Shagayegh Beheshti, mentre il testo è proiettato sulla scena; in seguito, si ascolteranno dei brani delle testimonianze registrate dalla compagnia, frammenti reali delle storie immaginarie inventate dagli attori sulla scena, tradotte tramite sottotitoli. Inoltre, i numerosi cambi di scena, che la troupe chiama "opéras", in cui gli attori si affannano, pur restando aggraziati, precisi e leggeri, a preparare il palco per la successiva sequenza, costituiscono una transfigurazione, poetica e concreta allo stesso tempo, dello sforzo collettivo della compagnia, dell'impegno individuale e della concertazione di insieme necessari nell'impresa di trasmettere teatralmente frammenti delle vite interrotte e deviate dei migranti. Ne *Les Naufragés du Fol Espoir*, il lavoro teatrale è nuovamente drammatizzato, ma in una sovrapposizione di tre livelli narrativi e storici, incapsulati l'uno nell'altro, e intrecciati alla realtà: una studiosa di oggi interessata a ricostruire la storia del cinema popolare ed educativo attraverso l'avventura di una troupe cinematografica socialista, accolta, all'alba della prima guerra mondiale dal generoso e appassionato Felix Courage, proprietario di una *guinguette*; la realizzazione del film della troupe in questione nella soffitta della *guinguette*, intrecciata all'eco degli eventi del tempo; il film stesso, ispirato a *Les Voyages extraordinaires* di Jules Verne, «girato» sulla scena, che racconta il naufragio nella Terra del Fuoco del bastimento chiamato Fol Espoir. Questo è anche il nome della *guinguette* di Felix Courage, che il Théâtre du Soleil riprende sulla propria facciata, provocando immediatamente, ancor prima dell'inizio dello spettacolo, un'intersezione di finzione e realtà. Nelle sequenze «cinematografiche», travolgenti e stupefacenti, la finzione e i trucchi artigianali della sua fabbricazione – i pannelli dipinti, la finta neve calata da cesti, il vento simulato dallo sventolare degli abiti – sono entrambi parte dello spettacolo. Il fare teatro diventa teatro. Nel finale, film, spettacolo e realtà convergono: i naufraghi superstiti del bastimento decidono di non arrendersi e di proseguire il loro viaggio su una scialuppa, in mezzo ai ghiacci e alla tempesta, perché, come recita l'ultimo cartello del film: «En ces jours de ténèbres, nous avons une mission, apporter aux vaisseaux qui errent dans le noir, la lueur obstinée d'un phare».¹⁰

Al Théâtre du Soleil, teatro e mondo sono quindi indissociabili e i loro molteplici attraversamenti costituiscono un combustibile fondamentale della ricerca artistica. Il loro intreccio contribuisce a tracciare un percorso frastagliato, ma coerente, che è tenuto insieme dalla fiducia nel potere trasformativo della pratica teatrale nel suo

¹⁰ 'In questi giorni oscuri, abbiamo una missione, portare alle imbarcazioni che errano nelle tenebre, il barlume ostinato di un faro'. Citiamo il testo dal film realizzato a partire dallo spettacolo: *Les Naufragés du Fol Espoir*, regia di Ariane Mnouchkine, a partire da una creazione collettiva del Théâtre du Soleil, produzione Bel Air Media, 2013.

insieme, dall’organizzazione della compagnia all’estetica scenica, dal lavoro dell’attore all’incontro con il pubblico. Gli attentati islamisti che si sono susseguiti in Francia nel 2015 – alla sede di Charlie Hebdo il 7 gennaio, e poi a Saint-Denis, in vari luoghi di Parigi e in particolare al Bataclan il 13 novembre – hanno provocato a nostro avviso una rottura in questa tensione feconda tra teatro e mondo, perché, per la loro prossimità e le loro motivazioni ideologiche, costituiscono una minaccia all’esistenza stessa del teatro. Come parlare dell’incomprensibile e dell’osceno? Come difendersi da un orrore così vicino? Come continuare a recitare e a inventare per la scena in una società così lacerata e scossa? Questi interrogativi radicali diventano il centro della creazione, provocando uno spostamento introspettivo dell’asse drammaturgico degli spettacoli e una loro frammentazione.

Une chambre en Inde e L’Île d’Or: l’auto-finzione teatrale

Nel 2004, rispondendo a Fabienne Pascaud a proposito della messa in scena di *Richard II*, Ariane Mnouchkine dichiara:

Quand on choisit une pièce, ou plutôt qu’on est choisi par elle, il y a toujours un endroit secret où l’on raconte un petit bout de son histoire. L’important est que cela reste secret. Les mises en scène doivent raconter à chacun l’histoire de chacun. Les spectateurs, les acteurs, chacun y reconnaît un morceau de lui-même. De mon exil – parce qu’on est tous exilés quelque part –, de vos chagrins d’amour, de nos séparations, de mes ridicules, de tes terreurs, ou de nos victoires. Mais si tout le monde voit l’instant où Ariane Mnouchkine parle d’elle, c’est raté!¹¹

Une chambre en Inde, spettacolo presentato nel novembre 2016 e iniziato a creare in India, a Pondichery, nel gennaio dello stesso anno, sembra contraddire questa affermazione.¹² La protagonista è infatti Cornélia, un evidente *alter ego* di Ariane Mnouchkine, assistente abbandonata dal direttore Lear con tutta la troupe in

¹¹ ‘Quando si sceglie un testo, o piuttosto si è scelti da esso, vi è sempre un luogo segreto in cui si racconta un pezzo della propria storia. L’importante è che resti segreto. Gli spettacoli devono raccontare a ciascuno la propria storia. Gli spettatori, gli attori, ognuno vi riconosce un pezzo di se stesso. Del mio esilio – perché in qualche modo siamo tutti degli esiliati –, delle vostre pene d’amore, delle nostre separazioni, delle mie stranezze, dei tuoi terrori o delle nostre vittorie. Ma se tutti capiscono il momento in cui Ariane Mnouchkine parla di sé, non funziona!’; A. MNOUCHKINE, *L’Art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*, cit., p. 142.

¹² Su *Un chambre en Inde*, rimandiamo al focus dedicato allo spettacolo da «Teatro e Storia», n.s., n. 39, 2018, che presenta i seguenti testi: A. MNOUCHKINE, *Théâtre du Soleil, Une chambre en Inde*; G. BANU, *Une chambre en Inde, ou l’autofiction de Mnouchkine*; D. BELLUGI, *L’albero del Terukkuttu*, disponibili on-line: https://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=104 (url consultato il 31/03/2023).

India e costretta ad assumere, suo malgrado, il ruolo di regista. Di fronte alla necessità di creare lo spettacolo come previsto e di non abbandonare i suoi compagni di strada, Cornélia esprime un sentimento di inadeguatezza artistica e di impotenza di fronte a un mondo percepito come sempre più crudele e incomprensibile. Su una pagina del suo diario – fittizio – del maggio 2016, confida:

Nous étions comme des réfugiés de l’Histoire. Autour de notre chambre les Temps étaient déchaînés. Nous nous demandions ce qui nous arrivait, nous les gens les plus divers, mais unis par le même souci, nous nous demandions comment nommer Ça, ce chaos. (L’air était bouillant.) [...] Nous avons l’impression que le monde entier se bousculait pour défiler dans notre chambre. Les peuples appelaient. C’était vraiment bouleversant. Ils criaient: Au secours! Ou : Plus jamais! Et dans combien de langues? Toutes! Nous cherchions à répondre, Nous, les membres de la Troupe. Les temps allaient si vite. [...] Certains d’entre nous se tourmentaient de ne pas savoir comment commencer. Après tout nous avons une mission: créer un spectacle.¹³

Come antidoto all’inaridimento e al disorientamento, lo spettacolo, organizzato come una successione di sogni e visioni di Cornélia, chiusa nella sua camera in India in preda alla depressione e alla dissenteria, indica due strade possibili: il teatro come rifugio, con le sue tradizioni – il *terrakutu* in questo una forma di teatro danza del Tamil Nadu poco conosciuta e in via di sparizione, che la troupe di Cornélia e il Soleil stesso sono venuti a studiare a Pondichery e che presentano sulla scena – e i suoi numi – Shakespeare, Cechov, che appaiono a Cornélia; il rovesciamento comico, a volte propriamente scatologico, come arma contro i paladini dell’oscurantismo e del terrore. In questo lavoro, lo stato del mondo è associato in modo diretto ai problemi dell’artista incapace di creare e all’incertezza sul ruolo dell’arte. Le scene comiche che ridicolizzano terroristi e fondamentalisti, nate dalle improvvisazioni degli attori, producono un effetto liberatorio, catartico, su gran parte degli spettatori, mentre le sequenze di *terrakutu* e le apparizioni enigmatiche che si susseguono nella camera di Cornélia – delle scimmie curiose, le tre sorelle cechoviane – provocano meraviglia

¹³ ‘Eravamo come rifugiati della Storia. Intorno alla nostra camera i Tempi erano scatenati. Ci chiedevamo cosa ci stesse succedendo, noi, persone diversissime, ma unite dalla stessa preoccupazione, ci chiedevamo come chiamarlo, questo caos. (L’aria era bollente) [...] Avevamo l’impressione che il mondo intero facesse a spintoni per sfilare nella nostra camera. I popoli chiamavano. Era veramente sconvolgente. Gridavano: Aiuto! O: Mai più! E in quante lingue? Tutte! Cercavamo di rispondere, Noi, i membri della Compagnia. I tempi scorrevano così veloci. [...] Alcuni di noi si tormentavano al pensiero di non sapere come cominciare. Dopo tutto avevamo una missione: creare uno spettacolo’; H. CIXOUS, *Extrait du journal de Cornélia*, maggio 2016, pubblicato nel programma dello spettacolo e online: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/une-chambre-en-inde-2016-401> (url consultato il 31/03/2023).

e fascinazione. Ma lo spettro dell'impossibilità di una trasfigurazione teatrale della realtà e la sopravvivenza del teatro tendono a divenire prioritarie rispetto alla realtà stessa e alla sua comprensione. L'intenzione dello spettacolo e la coincidenza fra la troupe di Cornelia e il Soleil sono esplicite e fanno appello al pubblico, la cui complicità nell'opposizione al male e il cui desiderio di teatro diventano quantomai necessari. L'autofinzione della regista, come osservato da Georges Banu, non si concentra sulla dimensione privata e individuale, ma serve invece a «svelare i suoi rapporti con il processo di lavoro, alle altre culture, ai suoi compagni»¹⁴ e a condividerli con gli spettatori.

Ne *L'Île d'Or*, creato quattro anni dopo in un periodo altrettanto sconvolgente e inatteso, la pandemia di Covid-19, tornano il personaggio di Cornélia e il dispositivo drammaturgico del teatro come «visione» interiore della protagonista. Inoltre, come ne *Une chambre en Inde*, il processo creativo è imperniato sulla relazione con un altro teatro, il Giappone questa volta, che rappresenta un rifugio poetico e esistenziale di fronte alla difficoltà. Il riferimento alla cultura giapponese, da sempre per Mnouchkine fonte primigenia dell'arte teatrale, si combina con la necessità di investigare e cercare di comprendere il mondo attuale.¹⁵ All'interno della compagnia vengono formate delle «brigades» incaricate di effettuare delle ricerche approfondite su diverse problematiche: il populismo di Trump negli Stati Uniti, la distruzione delle libertà e le proteste a Hong Kong, la situazione in Francia, ad esempio. Vengono costituiti dei dossier documentari che vanno a nutrire – Mnouchkine definisce la documentazione una «fonte di ispirazione»¹⁶ – la creazione, questa volta fondata su un lavoro di scrittura più che di improvvisazione in scena. La troupe procede in maniera progressiva, senza aver predefinito il quadro drammaturgico in cui queste diverse scene andranno a confluire: a gennaio 2020, Mnouchkine immagina che i potenti del mondo si ritrovino ospitati da un ricco mecenate sul suo yacht in occasione delle Olimpiadi di Tokyo, idea che sarà accantonata; un anno dopo, rispondendo alle domande di Marie-Laure Basuyaux e Cécile Roy-Fléury, l'attore Duccio Bellugi dichiara che l'articolazione dello spettacolo non è ancora fissata. Il processo creativo è particolarmente lungo e profondamente influenzato dagli eventi esterni: a marzo 2020, all'inizio delle prove e poco prima del viaggio della troupe all'isola di Sado, scoppia

¹⁴ G. BANU, *Une chambre en Inde, ou l'autofiction de Mnouchkine*, cit.

¹⁵ Sul processo creativo rimandiamo al dossier *Pièce (dé)montée: L'Île d'Or* già citato e a Armelle Héliot, *L'Île d'Or ou l'emprise des signes*, in «L'Avant-scène théâtre», n. 1506-1507, settembre 2021, pp. 87-94. Ci basiamo inoltre sull'incontro con Duccio Bellugi, Maurice Durozier, Virginie Le Coënt e Béatrice Picon-Vallin, *Voyages vers L'Île d'Or*, che abbiamo organizzato all'Université Paris 8/MSH Paris Nord il 9 maggio 2023, e sulle conversazioni informali ma preziosissime con Duccio Bellugi e Eve Doe Bruce alla Cartoucherie dopo le rappresentazioni. Abbiamo assistito a *L'Île d'Or* in quattro occasioni, a marzo, aprile e dicembre 2022.

¹⁶ Cfr. A. MNOUCHKINE, in *Ariane Mnouchkine*, a cura di B. Picon-Vallin, cit., p. 45.

la pandemia. Il lavoro non si arresta, ma si adatta alla nuova situazione imposta dal *lockdown*: documentazione e scrittura sono approfondite e focalizzate su nuovi argomenti, come la Cina, il laboratorio di Wuhan; lo studio delle forme teatrali giapponesi che impregna il lavoro gli attori, si svolge a distanza, in videoconferenza con Tadashi Ogasawara per il *kyogen*, con Kinue Oshima per il *nô* e con Hayato Otsuka per le percussioni Kodo. Come racconta Duccio Bellugi, in questo periodo così duro, logorante e incerto, il teatro ha costituito letteralmente un rifugio per sé, innanzitutto, ma anche un'ancora di salvezza da immaginare per un'umanità rinchiusa nelle proprie case, spaventata e in lutto:

Le théâtre m'a permis de vivre cette crise terrible d'une façon constructive. On affronte chaque création de manière différente, en raison de la nature du spectacle et de l'endroit où on en est soi-même. Cette fois-ci je me suis dit que je voulais faire confiance aux formes théâtrales. Je les interroge en me disant: «le théâtre va nous sauver». Je cherche donc dans les propositions que je vais faire des situations ou des lieux qui soient «théâtraux» dans le sens de la magie du théâtre, de sa capacité à donner l'illusion d'être ailleurs.¹⁷

Il vissuto della pandemia, che acuisce il senso e il bisogno di fare teatro a livello ideale, ma anche quotidiano, diventa il collante della drammaturgia, attraverso la figura di Cornélia (Hélène Cinque). La situazione viene data immediatamente nell'incipit dello spettacolo. Un *kukoro* (Sébastien Brottet-Michel o Thomas Nogueira) – servo di scena del teatro *kabuki* interamente vestito e incappucciato in nero – entra in platea e intima al pubblico di spegnere i cellulari, ma improvvisamente è il telefono che ha con sé che si mette a squillare. Con vergogna, fra le risa del pubblico, risponde. La chiamata è per Cornélia, che, calato improvvisamente il telo del sipario, scopriamo in scena, sdraiata su un letto da ospedale, in camicia da notte. Il *kukoro* le passa l'apparecchio e lei inizia a parlare entusiasta: «Allô Astrid? Oui, je suis bien arrivée. Oui, ça va très bien! Je réussis à bien dormir, les nuits sont un peu fraîches,

¹⁷ 'Il teatro mi ha permesso di vivere questa crisi terribile in modo costruttivo. Ogni creazione la si affronta in maniera diversa, a causa della natura dello spettacolo e della situazione personale in cui ci si trova. Questa volta mi sono detto che volevo dare fiducia alle forme teatrali. Le interrogo dicendomi: "il teatro ci salverà". Cerco quindi nelle proposte che faccio delle situazioni o dei luoghi che siano "teatrali" nel senso della magia del teatro, della sua capacità di dare l'illusione di essere altrove'; D. BELLUGI, *Je me suis dit que je voulais faire confiance aux formes théâtrales*, intervista con Marie-Laure Basuyau e Cécile Roy-fleury, 26 gennaio 2021, parte del dossier *Pièce (dé)montée*, pubblicata on-line: <https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/lile-dor-les-entretiens.html> (url consultato il 31/03/2023).

mais ça va très bien». ¹⁸ Se fino a questo punto l’affermazione di Cornélia è coerente con la sua condizione, il seguito introduce una brusca deviazione:

CORNELIA: L’île est inimaginable! La mairie est tenue par une femme exceptionnelle qui porte le festival au bout des bras avec sa petite équipe. D’ailleurs il paraît que ça ne plaît pas à tout le monde. Oh! c’est tellement excitant toute cette aventure! Travailler, jouer, dormir, tous ensemble, pendant deux mois, dans un immense hangar. N’est-ce pas que nous avons de la chance? Et toi d’ailleurs, pourquoi m’appelles-tu en pleine nuit? Comment ça? Comment ça, tout le monde est bloqué? [...] Astrid, parle moins vite! S’il te plaît! Je ne vais pas bien du tout! (*à Gabriel.*) Je ne comprends rien à ce qu’elle dit!¹⁹

Restituisce allora il telefono al *kukoro*, che spiega all’interlocutrice: «Allô, madame Astrid? Oui, c’est Gabriel... Il faut la laisser se reposer maintenant. Elle croit qu’elle est au Japon... Oui, au Japon!».²⁰ Rispetto a *Une chambre en Inde*, Cornélia non subisce un’ingiunzione a creare uno spettacolo che non riesce a immaginare, ma si trova nell’impossibilità di fare teatro, separata dalla sua troupe, isolata e malata, come Mouchkine è stata effettivamente nella primissima fase della pandemia. Il teatro e il Giappone sono sogno, delirio, e costituiscono una realtà parallela, che nasce dall’immaginazione del personaggio attraverso una molteplicità di invenzioni, di figure, di storie e di toni in uno spazio generativo, in continua trasformazione.

Un dispositivo spaziale generativo e ossimorico

L’organizzazione dello spazio è organicamente e attivamente legato alla complessità drammaturgica dello spettacolo. Quando il sipario viene calato, con un’esclamazione corale di meraviglia, il pubblico scopre l’hangar sognato da Cornélia, doppio speculare della Cartoucherie, con i suoi muri di mattoni rossi, i suoi

¹⁸ Pronto Astrid? Sì sono arrivata. Sì, va molto bene! Riesco a dormire bene, le notti sono un po’ fresche, ma va molto bene’. Théâtre du Soleil, *L’Île d’Or. Kanemu-jima*, testo dello spettacolo pubblicato, in «L’Avant-scène théâtre», n. 1506-1507, settembre 2021, p. 31. Salvo menzione contraria, tutte le citazioni seguenti dello spettacolo sono tratte da questa fonte. Verranno indicate con la menzione *L’Île d’Or*, numero di pagina. Precisiamo che le nostre traduzioni non hanno alcuna pretesa di efficacia teatrale e letteraria, ma sono volte alla comprensione del testo.

¹⁹ ‘L’isola è favolosa! Il comune è guidato da una donna eccezionale che si adopera strenuamente per il festival con la sua piccola squadra. E pare che questo non piaccia a tutti. Oh! È così emozionante tutta questa avventura! Lavorare, recitare, dormire, tutti insieme per due mesi, in un immenso hangar. Che fortuna abbiamo, no? Ma tu, perché mi chiami nel bel mezzo della notte? Come? Ma come tutti sono bloccati? [...] Astrid, parla più piano! Per favore! Non sto per niente bene! (*a Gabriel.*) Non capisco niente di quello che dice!’; *L’Île d’Or*, cit., pp. 31-32.

²⁰ ‘Pronto, signora Astrid? Sì, sono Gabriel... Bisogna lasciarla riposare adesso. Crede di essere in Giappone... Sì, in Giappone!’; *L’Île d’Or*, cit., p. 32.

oggetti di vita quotidiana accostati ai muri – tavoli, utensili da cucina, un frigorifero, un fornello, il letto d’ospedale dell’ammalata – e l’immensa area vuota della scena. Sulla parete di fondo si apre un grande portale e tre finestroni – uno a sinistra del portale, due a destra – dietro i quali si trova un corridoio delimitato da uno schermo su cui vengono proiettati gli ingrandimenti digitalmente modificati di colorate stampe giapponesi. Numerosi passaggi permettono l’entrata degli attori dalle quinte: una a sinistra, due a destra, il portale e, nell’angolo in fondo a destra, la porta, nascosta da una tenda, di una stanza degli specchi di teatro *nô*; due botole, inoltre, permettono delle apparizioni inattese. Le fantasie teatrali di Cornélia si materializzano grazie ad elementi scenici mobili, trasportati e dagli attori e dai *kukoro* in partizioni corali precisissime e complesse, sostenute da musica ed effetti sonori. Fondali dipinti, pali di legno di differenti altezze e piattaforme modulari su ruote – queste ultime dotate di ganci e di un sistema di pesetti di piombo che ne facilita la manipolazione come carriole –, si combinano come pezzi di un puzzle 3D a grandezza naturale e danno forma a delle scene nella scena (la passerella e il palco del teatro *nô*, il teatrino delle marionette) e a una molteplicità di luoghi in cui si svolgono le differenti azioni (un pontile sulla baia, i bagni tradizionali, uno yacht, un muro di cinta in legno), che si stagliano nello spazio come vignette di fumetti. La loro rappresentazione funziona per sineddoche: solo una parte del luogo viene data a vedere, ponendo da un lato una grande attenzione ai dettagli all’interno della ricostruzione, ma svelandone dall’altro l’artificialità all’esterno. Per i *senso*, ad esempio, viene creato con i carrelli il bordo di una vasca, da cui sembra salire del vapore, delimitata sul fondo da una parete dipinta raffigurante il monte Fuji. L’immagine è fedele alla realtà, come sembra esserlo il rumore dell’acqua mossa dai personaggi che vi sono immersi; quest’ultimo però viene realizzato discretamente da un’attrice visibile sulla destra del palcoscenico, che, osservando attentamente gli attori, muove le mani in un bacile in modo tale da riprodurre l’effetto sonoro dei loro movimenti. La finzione e la sua fabbricazione coesistono nello stesso spazio e la prima non è indebolita dalla seconda, perché entrambe appartengono al regime della teatralità. Le luci, immaginate da Virginie Le Coën, combinano fonti intradiegetiche visibili – lampade, lampadari, fari –, invisibili – sole, luna – ed extradiegetiche. Con i loro cambiamenti, suggeriscono lo scorrere del tempo e l’alternanza fra il giorno e la notte, il momento della giornata e contribuiscono a evocare i diversi ambienti, accompagnando e sostenendo lo scorrere frammentato dell’azione. Le proiezioni sul fondo scena, che vengono come inquadrature dalle finestre e dal portale, variano impercettibilmente da una scena all’altra, rafforzandone le atmosfere e, in alcuni casi, riprendendone le situazioni e gli ambienti: paesaggi marini, ponti, strade, edifici, donne al bagno, attori di *kabuki* appaiono e scompaiono, come doppi visivi delle situazioni sceniche. Il letto di Cornélia, che si trova all’inizio dello spettacolo a destra nella parte avanzata del

palco, può anch’esso scivolare sulla liscia superficie della scena e spostarsi per seguire l’azione.

Questo spazio ossimorico, multiplo e metamorfico, dissolve le opposizioni tra interno-esterno, tra realtà e immaginazione, tra realismo e convenzione, che il teatro, con il suo meraviglioso artigianale, riunisce. L’azione vi si sviluppa come un caleidoscopio in cui baluginano i problemi che affliggono il nostro mondo e una riflessione appassionata sul teatro, che la situazione di Cornélia tiene insieme e riporta alla dimensione umana individuale.

La “mise en abîme” della creazione teatrale

Lo spettacolo segue il decorso della malattia di Cornélia, assistita dal suo «angelo custode» Gabriel, in brevi sequenze che si alternano a quelle del Giappone immaginario. Vi vengono messe a nudo la fragilità, la rabbia, la nostalgia della malata, ma anche la fatica del prendersi cura dell’altro, la pazienza e i gesti di amore delle figure che la circondano, nella realtà e nel sogno – l’infermiere, ma anche il ricordo della sua maestra di scuola, Mme Spinoza (Shagayegh Beheshti) –, che rendono possibile la guarigione. I dispositivi tecnologici di comunicazione sono l’unico contatto con il mondo esterno: il cellulare, il cui squillo punteggia l’azione, e il computer, con cui Cornélia chiama sua madre, Mme Miette (Juliana Carneiro da Cunha), per il suo compleanno. Questa scena duplica e amplifica la situazione della protagonista: la donna molto anziana è chiusa in una casa di riposo, dove è seguita da un’infermiera con mascherina, gentile ma estenuata (Eve Doe Bruce). Le immagini della videochiamata sono proiettate su un piccolo schermo di tela sotto il quale siede Cornélia con il computer. Il volto di Mme Miette è spento e distante, la sua presenza intermittente, persa nei meandri del passato e del presente, ma la sua coscienza estremamente lucida sulla sua reclusione. Alla figlia che le chiede di cosa abbia bisogno e cosa desideri, risponde infatti «[...] je veux aller au salon de thé, avec toi. Comment je sors de là, mon Dieu, comment je sors de là?» e «Eh bien, devenir comme tout le monde...embrasser, toucher, embrasser, prendre, embrasser, toucher...».²¹ Alle sue parole fanno eco quelle, più ottimiste, della canzone *We’ll meet again* che risuonano la prima volta in un momento di forte difficoltà di Cornélia, esausta. Al suono della voce di Vera Lee, appare in scena uno dei personaggi giapponesi – Etsuko (Dominique Jambert) – che effettua la danza del dramma nô *Hagoromo* e, prima di uscire di scena, abbraccia e riconforta Cornélia. La primaria necessità umana di contatto si sovrappone qui

²¹ ‘Vorrei andare in una sala da té, con te. Come si esce da qui, mio Dio, come si esce da qui?’; ‘Be’, diventare come tutti...abbracciare, toccare, abbracciare, stringere, baciare, toccare...’; *L’île d’Or*, cit., p. 67.

al bisogno, vitale per il personaggio, di teatro come spazio di relazione e di incontro con l'altro.

Far vivere il teatro e continuare a fare teatro nella sua mente, diventa per Cornélia parte essenziale del processo di guarigione. Fin dall'inizio, si pone come regista delle vicende che si svolgono sull'isola giapponese intorno al «Festival del presente luminoso», che costituiscono quindi i frammenti di una creazione teatrale *in fieri*. Dopo la telefonata con Astrid che apre lo spettacolo, Cornélia afferma infatti: «Où en étais-je? Ah...oui...le discours d'ouverture du festival».²² Appaiono allora i primi personaggi dell'isola – la sindaca Yamamura (Nirupama Nityanandan), il suo braccio destro Anjyu (Juliana Carneiro da Cunha, poi Judit Jancsó) e il suo segretario Kaito (Omid Rawendah) – la cui appartenenza al mondo immaginario del teatro prende forma in un doppio mascheramento, visivo e linguistico. Gli attori hanno il viso coperto da maschere morbide fabbricate con dei collant color carne imbottiti, che lasciano visibili i movimenti della mascella, della bocca e delle guance, ma uniformano i tratti del volto e ne levigano le espressioni. Inoltre, le loro battute sono costruite con una sintassi rovesciata, derivata da quella giapponese, con il verbo principale posto alla fine della frase. Questo linguaggio poetico, emerso in una fase avanzata delle prove, sottolinea non solo l'alterità e l'artificialità di questo universo inventato, ma permette un ascolto straniato e acutizzato delle parole e del loro senso. Alla fine del discorso, Cornélia interviene nell'azione, indica un cambio di scena – «Et maintenant elles disparaîtraient...»²³, dice, mandandole via con un gesto della mano – e immagina lo sviluppo della storia – «Et là, il faudrait un complot. (*Watabe et Takano entrent*) Voilà...».²⁴ Diversi oppositori alla sindaca in carica tramano in vista delle prossime elezioni e puntano a eliminare il festival e distruggere il suo spazio – un hangar vicino al mare – per costruire dei faraonici complessi immobiliari e turistici. L'amore per l'arte e la bellezza, il senso dell'ospitalità si scontrano immediatamente con un'implacabile logica del profitto, o come dice Yamamura, donna forte, altro alter ego di Mnouchkine, «l'économisme le plus dévastateur»,²⁵ contro cui bisogna resistere.

Inizialmente Cornélia padroneggia il corso di questa lotta, come dimostrano i suoi numerosi interventi, con cui dirige l'azione e i personaggi:

Et lui, il ferait quoi maintenant? [...]

²² 'A che punto ero? Ah...sì...il discorso di apertura del festival'; *ivi*, p. 32.

²³ 'E adesso loro scomparirebbero...'; *L'Île d'Or*, cit., p. 33.

²⁴ 'E adesso ci vorrebbe un complotto (*Entrano Watabe e Takano*). Ecco!'; *ibid.*

²⁵ 'il più devastante economismo'; *ivi*, p. 32

Allez! Il faut qu’il sorte maintenant. Et avant de sortir, il a un rire sardonique. Comme au *kabuki*. Et là d’autres troupes devraient commencer à arriver. Je les vois, qui traversent les rizières!²⁶

Non, il ne sortirait pas. Il resterait là.
Et là, il y aurait monsieur Amano, qui chercherait son fils. Ca pourrait s’enchaîner, ça...non?

Nel dialogo continuo con ciò che, nella finzione, sono i suoi processi immaginativi, Cornélia svela la poetica registica di Mnouchkine e la sua maniera di lavorare con gli attori. In particolare, ne emergono due caratteristiche fondamentali: da un lato, il legame con l’infanzia e il piacere del teatro come gioco; dall’altro, la respirazione comune fra regista e attori e il nutrimento reciproco fra lo sguardo della prima e l’invenzione dei secondi. L’idioletto e le modalità creative del Soleil affiorano negli interventi di Cornélia, quando afferma ad esempio: «Des Afghans? Au Japon?! Ça, c’est une très bonne *proposition!*»,²⁷ o «Et là il faudrait une *entrée*, il faut une *entrée*»,²⁸

Quando le compagnie invitate al festival arrivano sull’isola da tutto il mondo, con le loro lingue e le loro diverse forme teatrali – la troupe dei marionettisti giapponesi, Le Grand Théâtre de la Paix dal medio-oriente, La Démocratie Notre Désir di Hong Kong, Paradise Today dalla Francia, la Diaspora des Abricots composta da afghani in esilio, Notre Dame du Théâtre Socialiste Brésilien e le compagnie locali delle Petites Lanternes Démocratiques e dei pescatori appassionati di nô – e iniziano a provare i loro spettacoli, la *mise en abîme* si moltiplica e si arricchisce. La figura della regista si scompone e si proietta ulteriormente sui diversi capocomici, dai cui differenti approcci emergono preoccupazioni comuni, care al Soleil, che riguardano il ruolo del teatro nel mondo. Daigoro (Duccio Bellugi), il maestro marionettista, si trova ad affrontare la messa in discussione del rapporto tra tradizione e presente, accettando la sfida di parlare dell’attualità attraverso una forma teatrale antica. Partendo da un lavoro di informazione, come al Soleil, scrive un nuovo dramma, la cui prova viene recitata nello spettacolo, che racconta l’inascoltato allarme lanciato dal giovane medico Li Wenliang all’inizio della pandemia di Covid-19 in Cina. La necessità di una trasfigurazione poetica del reale emerge dalle dispute fra Hadassah (Andréa Marchant), che afferma: «Le théâtre n’est théâtre que s’il est poésie. Ce n’est

²⁶ ‘E lui, cosa farebbe adesso? [...] Su! Deve uscire adesso. E prima di uscire, ha un riso sardonico. Come nel kabuki. E adesso dovrebbero iniziare ad arrivare delle altre compagnie. Le vedo che attraversano le risaie! / No, non uscirebbe. Resterebbe lì / E adesso, ci sarebbe il signor Amano, che cercherebbe suo figlio. Ci starebbe, no?’; *ivi*, p. 34, p. 65 e p.66.

²⁷ ‘Degli Afgani? In Giappone?! Questa è un’ottima proposta!’; *ivi*, p. 38, corsivo nostro.

²⁸ ‘E adesso ci vorrebbe un’entrata, ci vuole un’entrata’, *ivi*, p. 41, corsivo nostro.

pas un tract qu'on jette à la poubelle après la manif!»,²⁹ e il suo compagno di scena e di vita Mahmoud (Samir Abdul Jabbar Saed), che invece difende un teatro storico e politico, ma anche dal Nô dei pescatori che, attraverso l'antica leggenda di Buemon, raccontano le speculazioni che minacciano l'isola. Anche Teng (M.W. Brottet), de La Démocratie Notre Désir, si interroga su come rendere in maniera efficace il terrore della sorveglianza e delle persecuzioni. La compagnia vuole mettere in scena l'incontro clandestino fra due amanti omosessuali a Hong Kong, ma la prima prova risulta deludente, debole. Nella seconda, in cui i due personaggi si baciano circondati da un mare in tempesta rappresentato da un ampio telo nero che li travolge, è invece riuscita – «ça, c'était un baiser!»³⁰ esulta Teng – perché fondata sulla metafora e sull'uso poetico dei materiali teatrali. Infine, Masa San (Arman Saribekyan), con il suo gruppo delle Lanternes, entra in conflitto con un attore che non vuole interpretare un personaggio con convinzioni politiche opposte alle sue – SABURO: «Comment jouer puis-je sans être d'accord avec ce que je joue? MASA SAN: «Parce que c'est ça, jouer!!!»³¹ –, sollevando così la questione cruciale del teatro come arte dell'alterità in cui è possibile e legittimo essere altro da sé. Le prove della troupe, regolarmente interrotte dalla direttrice di scena del festival, Sayaka (Aline Borsari), che ricorda la tirannia del tempo – «Pardon, mais votre temps est épuisée...»³² – sdoppiano la *mise en abîme* e aprono lo spettacolo a frammenti di una molteplicità di altri spettacoli possibili nel loro farsi, toccando, con stili e approcci differenti, in maniera ora diretta ora più implicita, diversi temi di attualità, proprio come le «brigades» del Soleil: la gestione della pandemia, la distruzione della democrazia a Hong Kong, le migrazioni, lo sfruttamento criminale della foresta amazzonica, la violenza sulle donne, la polarizzazione del conflitto politico, che vengono messi in scena attraverso diversi mezzi teatrali.

In questo gioco di riflessioni e rifrazioni, lo spettacolo nel suo insieme si compone inoltre di schegge delle ricerche e delle creazioni passate del Soleil. L'ispirazione al Giappone ricorda il ciclo shakespeariano di inizio anni 1980, in particolare *Richard II*, e *Tambours sur la digue* (1999), di cui vengono riprese inoltre le maschere morbide. Da quest'ultimo provengono materialmente anche le marionette raffiguranti i personaggi che venivano gettate in acqua per rappresentare l'inondazione finale, che, alla fine della prova della troupe di Daigoro, tre *kukoro*, cantando *Because* dei Beatles, ripongono con cura in una cesta, salvo quella di Madame Li, la venditrice

²⁹ 'Il teatro è teatro solo se è poesia. Non è un volantino che si butta via alla fine della manifestazione'; *ivi*, p. 41.

³⁰ 'Questo sì che è un bacio!'; *ivi*, p. 68.

³¹ 'SABURO: Ma come faccio a recitare se non sono d'accordo con quello che recito? MASA SAN: Perché questo è recitare!'; *ivi*, p. 58.

³² 'Scusate, ma il vostro tempo è terminato'; *ivi*, p. 41.

di spaghetti, che viene invece messa nel letto accanto a Cornélia addormentata. Il personaggio di Madame Li è inoltre citato dalla fugace apparizione, dietro le finestre dell'hangar, della venditrice di *tsuke-age* con il suo carrellino. La scena degli amanti di Hong Kong e il lavoro di Teng per ottenerla rinviano a un'altra sequenza di questo spettacolo, il bacio fra Duan e Hun, e alla sua trasformazione dalla rappresentazione teatrale alla versione filmica.³³ Da questa scena, come da *Le Dernier caravansérail*, provengono le grandi tele di seta; l'utilizzazione di carrelli e fondali dipinti proviene dal trittico cineteatrale degli anni 2000, quella delle proiezioni e di elementi mobili verticali piuttosto da *Kanata*. Ma eco più lontane risuonano nell'uso dissacratorio di marionette e burattini – come non pensare agli Stati generali in 1789? – e nella falsa nudità della troupe francese e dei personaggi giapponesi ai bagni pubblici un riferimento alla vera nudità de *Un songe d'une nuit d'été* (1968) e de *L'Âge d'or*. La memoria della compagnia è materia vivente, nutrimento per la creazione e la ricerca presenti, ma anche conforto per Cornélia/Mnouchkine.

Infine, la vita del teatro con le sue dinamiche collettive, i disaccordi e le rivalità, i tentativi falliti e quelli riusciti, trova spazio nel turbinio delle sequenze delle *troupe* del festival, evocando gli aspetti più umani dell'esperienza teatrale, il piacere e la difficoltà dello stare insieme e lo sforzo per creare uno spazio comune di espressione e di creazione di cui Cornélia è privata.

Un teatro della riparazione

Con l'aggravarsi della malattia, Cornélia perde la speranza – «Les grues! Les grues! Elles ne reviendront jamais!»³⁴ urla a Gabriel, facendo riferimento agli uccelli emblematici del Giappone, simbolo di pace e armonia – e contemporaneamente il controllo dello spettacolo. Le frontiere fra i differenti livelli narrativi diventano sempre più porose e confuse, come se il teatro si perdesse nel mondo e come se il mondo contaminasse il teatro. I personaggi dell'isola si ritrovano nella prova della compagnia Notre Dame du Théâtre Socialiste brésilien. Jean-Philippe Dupont Smith (Martial Jacques, poi Sebastien Brottet-Michel), un affarista francese interessato a speculare sulla trasformazione turistico-commerciale dell'hangar, è sullo yacht di Nogueira (Augustin Letelier), un potente e corrotto uomo d'affari brasiliano legato alla criminalità organizzata. Qui, è testimone della brutale e fatale aggressione che questi commette contro sua moglie. Terrorizzato, vuole fuggire e si getta sul letto di Cornélia, che lo respinge con una forza disperata e lasciandolo trascinare via dai *kukoro*.

³³ Cfr. Il bonus contenuto nel DVD del film tratto dallo spettacolo *Tambours sur la digue*, regia di Ariane Mnouchkine, produzione Bel Air Media, ARTE France, CNDP, ZDF Theaterkanal, 2002.

³⁴ 'Le gru! Le gru! Non torneranno mai più!'; *L'Île d'Or*, cit., p. 71.

In questa scena di estrema violenza, i «cattivi» della finzione, incarnazione di quelli reali evocati da Yamamura - «Trump, Bolsonaro, Erdogan, Poutine, Johnson, ça, ce sont des scandales! Tous ces types, déguisés en hommes d'État, qui l'enfer nous veulent faire avaler, scandale!»³⁵ - e da Cornélia - «[les démons] sont aux manettes aujourd'hui, oui, partout, mais pas pour toujours»³⁶ - paiono trionfare. Il teatro, la poesia e l'angelo custode Gabriel, però, non abbandonano Cornelia, che, ritrovate le forze, decide in modo energico e cosciente di porre fine allo spettacolo, trasformando i cattivi in ridicoli burattini, sconfitti e portati lontano dall'isola: «Et maintenant, mesdames et messieurs, on se débarasse des trois guignols!».³⁷ Al suono di una marcetta da circo, entrano nella scena buia i rivali di Yamamura, Watabe (Maurice Durozier) e l'avvocato Hirokawa (Duccio Bellugi), imprigionati sul tetto del furgoncino del festival, e iniziano ad accusarsi reciprocamente per il loro fallimento prendendosi a bastonate. Questa vittoria sul male è un artificio dell'immaginazione che non risolve i problemi reali affrontati dallo spettacolo. Ma il lieto fine, comico e teatrale, esprime una rinnovata fiducia nel teatro, capace, con i mezzi della bellezza e del lavoro collettivo, di dare coraggio per continuare a lottare e a credere nella possibilità di un «presente luminoso».

La luce apre la sequenza finale dello spettacolo. Eliminati i cattivi, sorge un'alba dorata che segna il ritorno insperato delle gru, interpretate da tre attori su trampoli che indossano delle impressionanti maschere corporee. Un telo di seta bianca e blu viene steso sulla superficie del palcoscenico e scosso da Cornélia, Gabriel, i *kukoro* che lo tengono tutt'intorno. Su questo mare ondoso si dispongono i personaggi del festival sognato, guidati da Etsuko e dal maestro Daigoro. Iniziano la danza del *nô Hagomoro*, di cui si sentono dapprima i versi, che sfumano poi nella canzone *We'll meet again*. Dopo il primo ritornello, il testo della canzone è proiettato sopra il palco, in un invito discreto a condividere la canzone. Alcuni spettatori canticchiano, mormorano, e riassaporando la gioia di ritrovarsi di fronte alla bellezza che l'umanità è capace di costruire insieme. Questo finale elegiaco termina con il suono di un respiro, quel respiro che il covid ha impedito, come tutto il male del mondo. Il teatro non può rimediare, non può cancellare, ma, anche nelle difficoltà, può riparare gli animi sopraffatti e può dare coraggio.

L'Île d'Or, con la sua drammaturgia rifrattiva, è uno spettacolo-saggio che racchiude la visione del teatro che Ariane Mnouchkine e il Soleil hanno sviluppato nel corso di sessant'anni di esistenza e ne testimonia le diverse dimensioni: poetica,

³⁵ 'Trump, Bolsonaro, Erdogan, Putin, Johnson, questi sono degli scandali! Tutti questi figuri, travestiti da uomini di Stato, che ci vogliono far mandar giù l'inferno, scandalo!'; *ivi*, p. 39.

³⁶ '[i demoni] sono al comando oggi, sì, ovunque, ma mica per sempre'; *ivi*, p. 44.

³⁷ 'E adesso, signore e signori, ci sbarazziamo dei tre buffoni!'; *ivi*, p. 82.

umana, esistenziale e politica. Come già il film *Molière* (1977), lo spettacolo è una dichiarazione di amore all'arte teatrale e, anche se l'età della regista e il mondo stesso sono cambiati, vi si esprime la convinzione profonda in un teatro concreto, reale e utopico allo stesso tempo, che resiste e che è indispensabile come l'aria che ci fa vivere.



Immagine 1: Il montaggio della scena dei *sento* con i carrelli e un fondale dipinto, con sullo sfondo la proiezione video dietro i finestrini (© Théâtre du Soleil, foto Lucile Cocito).



Immagine 2: La sequenza metateatrale delle prove della compagnia delle *Lanternes démocratiques* e la diatriba fra Masa San e Saburo (© Théâtre du Soleil, foto Lucile Cocito).