

Nicola Savarese

ARIANE MNOUCHKINE
È IL THÉÂTRE DU SOLEIL¹

Ad un maestro di danza indiana fu chiesto come potesse riassumere in poche parole la sua sapienza accumulata negli anni. Non posso – rispose – non posso condensare in poche parole quaranta anni di lavoro quotidiano. “Condensare” e “quarant’anni” sono un ossimoro, un contrasto logico.

Forse Ariane Mnouchkine potrebbe dare la stessa risposta: dico forse non per mettere in dubbio la possibilità ma perché la stessa Ariane non parla mai a titolo personale. Sa che la sua storia coincide con quella della sua creazione, il Théâtre du Soleil. Non si tratta della sapienza di un solo individuo, ma della cultura di un gruppo di persone, un gruppo sempre numeroso fin dalle origini. Ariane Mnouchkine è il Théâtre du Soleil, una identificazione che la storia quarantennale del gruppo felicemente conferma. Quasi un’epopea, o meglio come una leggenda.

Il teatro che già secondo Orson Welles era un “divino anacronismo”, è oggi un’arte probabilmente ancor più rara: ma nonostante questa rarefazione, alcune delle sue antiche caratteristiche restano salde. Per esempio il teatro migliore è quasi sempre frutto di un lavoro collettivo, di un gruppo di individui. Tanto è più saldo e duraturo il legame fra questi individui, tanto più è alto il tiro della loro arte. Dunque è di Ariane Mnouchkine che parleremo cioè del Théâtre du Soleil, del pianeta teatrale che è il Théâtre du Soleil guidato da sempre, in modo più o meno visibile, da Ariane Mnouchkine.

Ma di questa storia racconterò soltanto due epoche: le origini e l’ultimo spettacolo. Lo abbiamo assodato: tutto il corpo, i quarant’anni

¹ Si tratta della trascrizione della *Laudatio* per la laurea *ad honorem* che l’Università di Roma Tre ha conferito ad Ariane Mnouchkine il 16 febbraio 2005 [N.d.R.].

non sono riassumibili. Chi volesse però può trovarne una traccia in uno scritto che sta nella cartellina celeste che l'ufficio del cerimoniale mi ha estorto ieri. Non escludo qualche errore di battitura. Ma insomma... siamo qui Ariane ed è questo che conta.

Passeggiando per Parigi non trovereste mai la Cartoucherie, sede del Théâtre du Soleil. Per andare al Théâtre du Soleil occorre prendere la Linea Uno del metrò, scendere all'ultima fermata, Château de Vincennes, raggiungere una vicina fermata d'autobus, prendere una navetta gratuita organizzata dal teatro che parte ogni quindici minuti, si inoltra nel bosco di Vincennes e vi deposita davanti all'entrata della Cartoucherie, un insieme di vecchi grandi edifici d'origine militare come testimonia il nome. A piedi, in due minuti, potete raggiungere il teatro seguendo il bagliore delle lampadine che di sera ne illuminano la facciata. In altre parole non ci si va per sbaglio. Occorre avere l'intenzione e la voglia. Come risponde il Théâtre du Soleil a questo desiderio dello spettatore? Con una grande accoglienza: un'atmosfera calda e familiare e, nello stesso tempo, un'immersione profonda nel regno del teatro.

La stessa Ariane Mnouchkine apre le porte, strappa i biglietti, serve le minestre leggendarie preparate con cura meticolosa nella cucina del teatro, permette agli spettatori di vedere gli attori truccarsi prima dello spettacolo. «Non so dire se tutto questo – dirà in seguito la Mnouchkine – nacque da una idea o piuttosto da una necessità: la gente veniva da lontano, camminava a lungo nel bosco, era importante permettere loro di riscaldarsi mangiando qualcosa. E con un buon cibo volevamo mettere a loro agio i nostri spettatori, renderli felici. *1789* esigeva una piazza. Avevamo richiesto un terreno grande come un campo di pallacanestro perché sapevamo che c'erano campi sportivi dappertutto. Ci fu dato questo edificio, lo prendemmo e lo facemmo nostro. Ce lo sudammo. Alcune di quelle che sono diventate nostre caratteristiche – l'accoglienza del pubblico nel nostro salone di ingresso, la caffetteria, il punto vendita dei libri e delle riviste teatrali, i camerini aperti in cui gli attori si truccano di fronte al pubblico prima dello spettacolo – le dobbiamo al luogo, alla Cartoucherie. La Cartoucherie è uno spazio di libertà che mi ha permesso di vivere il teatro in un altro modo».

Prima di continuare, permettetemi di commentare con una breve considerazione questo insediamento. Nonostante tutte le apparenze, il teatro non sono gli edifici, le quattro mura: il teatro sono gli uomini e

le donne che lo fanno. Come dimostra la gente del Théâtre du Soleil, il teatro è la casa degli attori.

All'inizio di ogni giornata di prove, Ariane Mnouchkine chiede ai suoi attori se ci sia qualcuno che "voglia fare del teatro con lei". I nuovi arrivati nella compagnia restano sorpresi da questa domanda ma i vecchi attori conoscono bene che cosa essa sottintende: andare in scena, mettersi a disposizione delle divinità del teatro e servirle umilmente. Sta per nascere un altro piccolo frammento di spettacolo, o almeno si tenterà. Nel corso degli anni, centinaia di attori hanno risposto all'invito della Mnouchkine, dando così alla luce spettacoli che sono entrati nella storia del teatro. Da *La Cuisine*, recitato nelle fabbriche occupate del '68, a *1789*, il cui debutto ebbe luogo a Milano e che segnò la consacrazione della creazione collettiva, il metodo creativo del Soleil, passando per le tragedie di Shakespeare, dei teatri orientali, fino ad arrivare agli spettacoli sul presente, come l'ultimo *Le Dernier Caravansérail*, dedicato agli esodi dei rifugiati delle guerre dimenticate, Ariane e il suo gruppo di attori hanno provato a comprendere, interpretare, raccontare la Storia e allo stesso tempo ne hanno fatto parte.

La storia inizia in un giorno di ottobre del 1959 in cui una giovane studentessa della Sorbona, seduta dietro a un banchetto, raccoglie le adesioni degli studenti che intendono far parte dell'A.T.E.P. (Association théâtrale des étudiants de Paris), l'Associazione teatrale degli Studenti di Parigi. L'iniziativa è tutta studentesca ma, contrariamente alle altre filodrammatiche già presenti nell'università, si propone di raccogliere studenti di ogni facoltà e di dare loro una vera formazione teatrale. Per insegnare recitazione sono così chiamati attori professionisti che tengono corsi tradizionali, con esercitazioni di scene tratte da drammi famosi di Corneille, Ionesco, Brecht, Beckett. Secondo una concezione del teatro, tuttora vigente in Francia come in molte altre parti del mondo, il teatro era un testo da mettere in scena. Ariane si limita ad occuparsi dell'organizzazione dell'A.T.E.P. e a disegnare i bozzetti del primo spettacolo portato in scena dal gruppo: *Nozze di Sangue* di García Lorca, che non si distingue dalle tante recite universitarie.

Scontenta di questo primo risultato dell'associazione da lei fondata, Ariane nel 1960 si impegna nella sua prima regia. Fino a quel momento aveva tenuto nascoste a tutti le sue precedenti esperienze teatrali. Durante l'anno passato ad Oxford, per frequentare il corso propedeutico alla facoltà di psicanalisi, aveva partecipato ai laboratori uni-

versitari di teatro di Ken Loach e di John Mc Grath ed inoltre era stata assistente alla regia di Anthony Page per il *Coriolano* di Shakespeare e per un adattamento teatrale dell'*Ulisse* di Joyce. Una volta tornata in Francia, aveva fatto parte del Groupe Antique, altro laboratorio teatrale della Sorbona, ma l'esperienza non l'aveva entusiasmata e per questo aveva preso la decisione di fondare l'A.T.E.P. Lo spettacolo che Ariane mette in scena come regista è *Gengis Khan*, scritto dal suo amico Henri Bauchau. Armata di block notes e di un modellino dove far muovere le piccole figurine dei personaggi, Ariane chiede agli attori molto più impegno e costanza rispetto all'anno precedente. Lo spettacolo sarà rappresentato cinque o sei volte alle Arènes de Lutèce. La notte gli studenti sorvegliano a turno il luogo delle rappresentazioni per evitare danni o furti. L'enorme sforzo di tutto il gruppo viene ripagato da un pubblico poco numeroso. Alcune sere si tenta di convincere i *clochard* del quartiere perché vengano a fare numero sugli spalti. L'allestimento di *Gengis Khan* dimostra solo che un'associazione universitaria può raggiungere un buon livello artistico. Il risultato ottenuto infonde nei membri dell'A.T.E.P. la voglia di passare al professionismo.

Fin da questo primo spettacolo, Ariane si lascia influenzare dal teatro orientale: il passaggio dell'Opera di Pechino a Parigi le consente di far tesoro delle sue convenzioni teatrali antirealistiche, dall'economia dei segni alla bellezza delle azioni danzate. In realtà, oltre allo spettacolo della compagnia cinese, tutta l'attività del mondo teatrale dell'epoca lascia tracce profonde sulla giovane associazione di studenti. Nel 1959, Sartre aveva acconsentito a partecipare ad una conferenza organizzata dal gruppo: protetto dalla polizia per i pericoli dovuti alla guerra d'Algeria, Sartre pronuncia un discorso in cui condanna il "teatro borghese" a favore del teatro epico brechtiano. Nel 1960, gli attori beneficiano dei corsi di un insegnante della scuola del mimo Lecoq che si riunisce nella loro stessa sala prove a Rue du Bac. L'apprendistato dei membri dell'A.T.E.P. spazia ancora sulla scena teatrale internazionale, organizzando alcuni spettacoli della compagnia guatemalteca dei Popol Vuh. Ma sono i fermenti che animano la punta più avanzata del teatro francese ed europeo a nutrire il giovane gruppo. Negli anni sessanta nascono una miriade di gruppi amatoriali, semiprofessionisti e professionisti, generando un grande dibattito sul teatro. Sono gli anni in cui si afferma il Teatro Laboratorio di Grotowski e nasce, nel 1964, l'Odin Teatret di Eugenio Barba, gli anni in cui dagli Stati Uniti arri-

va in Europa il Living Theatre. In Francia in particolare si genera un forte dibattito in cui trionfano parole d'ordine come "teatro pubblico" e "decentralizzare il teatro". Si sentiva la necessità di trovare un teatro realmente popolare, in grado di parlare a tutte le classi sociali, un teatro che si interrogasse sui problemi storici e politici del tempo.

Una risposta esplicita arriva da Brecht: il Berliner Ensemble si esibisce più volte a Parigi e la concezione del teatro epico è subito accolta da Jean Vilar, direttore del Teatro Nazionale Popolare, e da Roger Planchon, direttore del Théâtre de la Cité. Roger Planchon è anche presidente onorario del gruppo A.T.E.P. Così per mettere in scena *Gengis Khan* arrivano le sovvenzioni pubbliche, poche in verità, dal segretariato per la Gioventù e gli Sport, un organismo che sceglie come politica quella di aiutare le piccole compagnie nate tra le pieghe della società, che si riuniscono in collettivi, con un forte impegno culturale e intellettuale. È in questo ambiente che Ariane Mnouchkine affronta la sua prima regia. Sullo sfondo un progetto più ambizioso: quello di formare una compagnia teatrale al di fuori dell'università.

Nel novembre del 1961, Ariane lascia la direzione dell'A.T.E.P. e propone agli attori di concedersi un anno per terminare tutte le attività, come il servizio militare o gli studi universitari, che potrebbero essere d'ostacolo al loro progetto. Personalmente Ariane compie un lungo viaggio solitario in Giappone e in India dove conoscerà le antiche forme teatrali del Nô, del Kabuki, del Kathakali. Questo incontro sul campo con i teatri asiatici è estremamente importante per la Mnouchkine, anche se l'ispirazione alle grandi tradizioni dei teatri orientali si mostrerà solo a partire degli anni Ottanta, con il ciclo delle tragedie shakespeariane. Al ritorno dall'Asia di Ariane, il gruppo decide di costituirsi come cooperativa, una soluzione consigliata dal Sindacato delle Cooperative Operaie di Produzione che comunque non nasconde un certo scetticismo sul successo di un'impresa teatrale. Lo stesso scetticismo lo manifesta il Sindacato degli Attori. Nel maggio 1964, la cooperativa nasce ufficialmente e trova una prima sede in un ufficio messo a disposizione da *Les Films Ariane*, una casa di produzione cinematografica di cui il padre di Ariane è condirettore. Ogni membro fondatore versa 900 franchi e assume un compito all'interno del gruppo: ovviamente ci sono gli attori, quindi un responsabile della preparazione fisica, qualche amministratore, una fotografa, una costumista. Tutti hanno un altro lavoro o sono ancora studenti. Solo la regista, Ariane, si dedi-

ca completamente al progetto: nominata presidente, si accolla tutte la responsabilità burocratiche. La scelta del nome, *Théâtre du Soleil*, è motivata come espressione di controtendenza rispetto alla moda delle sigle e per rendere omaggio ai “cineasti della luce e del piacere” come Renoir, Georges Cukor, Vincente Minnelli.

I primi due spettacoli: Les Petits Bourgeois e Capitaine Fracasse

Ariane propone subito l’allestimento di un nuovo spettacolo: nel novembre del 1964 iniziano le rappresentazioni di *Les Petits Bourgeois* di Gorkij (adattamento di Adamov). Lo spettacolo è accolto con calore dal pubblico della periferia parigina e delle cittadine francesi, come a Sartrouville, dove il Soleil incontra Patrice Chéreau e i suoi attori che si sono appena insediati permanentemente nella regione. Anche a Parigi, dove lo spettacolo approda nel 1965, l’accoglienza è buona. La regia della Mnouchkine sa cogliere l’atmosfera del mondo piccolo-borghese, raccolto intorno ad una sala da pranzo in cui troneggiano il divano ed il samovar per il tè: Ariane impara dai testi di Checov, dalle descrizioni di quel mondo in lento disfacimento, il fatto che il comico ed il tragico sono strettamente legati. Per questo spettacolo ricevono una paga solo gli attori che non fanno parte della compagnia. Per gli altri si tratta di lavorare come una forma di investimento nel loro progetto. Le repliche dello spettacolo, a cui si aggiungono un passaggio alla radio e la sovvenzione avuta dal ministero degli Affari Culturali, permettono alla compagnia una discreta situazione economica.

Durante la tournée dei *Petits Bourgeois*, la compagnia inizia le prove di un altro spettacolo: si utilizza il romanzo di Théophile Gautier, *Capitaine Fracasse*, come falsa riga per ricostruire la vita di una compagnia di teatro, molto vicina alle pratiche della Commedia dell’Arte che, fra i continui spostamenti da una piazza all’altra, alterna successi e insuccessi. La cooperativa inizia un periodo di fervente lavoro: la sera, dopo aver svolto il loro lavoro diurno, gli attori si misurano con l’acrobatica e con il canto, costruiscono le scenografie e cuciono i propri costumi. Philippe Léotard, che si occupa dell’adattamento del romanzo, lavora ogni giorno proponendo le battute agli attori e cambiando le scene del copione dopo le loro improvvisazioni. Ma lo spettacolo in costume e le lunghe prove fanno levitare i costi: la cooperativa deve

chiedere un prestito per poter far fronte alle spese. La prima dello spettacolo avviene nel giugno del '65, durante una festa di quartiere a Gennevilliers. I costumi sono ultimati nello stesso giorno e nel pomeriggio ancora non è decisa la fine dello spettacolo. Gli attori in scena devono sgolarsi per superare il rumore delle giostre.

La sfortuna li segue anche a Montreuil: lo spettacolo è ancora allestito all'aperto ma il freddo congela gli attori come gli spettatori. Si decide di riprovare all'interno di un teatro. Nel 1966, la cooperativa affitta il teatro Récamier di Parigi. Per le repliche nella capitale, si è approfondito il lavoro sulla recitazione, i costumi sono stati migliorati e la fine dello spettacolo è stata cambiata (ma verrà modificata un'altra volta il giorno della prima rappresentazione). La troupe aspetta con ansia il verdetto dei critici invitati alla prova generale ma il giorno seguente in nessun giornale si trova menzione dello spettacolo. Solo Gilles Sandier, qualche giorno dopo, scrive della freschezza di questa giovane compagnia e dell'efficacia del cammino intrapreso. L'indifferenza della critica, la scarsità di pubblico e il freddo che ancora li accompagna durante la tournée mina l'esito di questo spettacolo e porta la compagnia a contrarre ulteriori debiti. Il confronto con alcune tecniche della Commedia dell'Arte ha mostrato le lacune tecniche e l'inesperienza della troupe. Si decide di non continuare con altri allestimenti e prendere un po' di tempo per studiare. Ariane segue allora dei corsi di Lecoq durante il giorno e la sera mostra ai suoi compagni ciò che ha appreso. Tutti si segnano ad un corso di acrobatica e Alfred Abondance, un allievo di Charles Dullin, uno degli attori più famosi della compagnia del grande Copeau, dona al gruppo lezioni di canto e di dizione.

La verifica del proprio apprendimento: La Cuisine

Il periodo di pausa che il Soleil si concede per colmare le lacune nella preparazione dei suoi componenti termina quando Martine Franck, la fotografa della compagnia, ritorna dall'Inghilterra con un testo capace di verificare quanto gli attori abbiano appreso nella pausa. *La Cucina*, testo di Arnold Wesker, presenta una giornata di cuochi e camerieri di diverse provenienze etniche, che lavorano in un grande ristorante: dalla preparazione che precede l'ora di apertura fino alla

fine del servizio a tarda sera, nella grande cucina si preparano mille e cinquecento pasti.

Il dramma sottolinea lo stato di alienazione che i personaggi raggiungono nel proprio lavoro. Una vera sfida per il Théâtre du Soleil: l'azione coinvolge trenta personaggi ma il testo riserva loro solo poche battute per ciascuno; il resto – il loro passato, il loro carattere, la loro andatura – deve essere costruito dal regista e dagli attori stessi. In altre parole, *La Cucina* era un testo che costringeva ad un lavoro d'attore scrupoloso e rigido, ma che non fissava picchetti. Poteva, viceversa, esaltare la fantasia degli attori purché fossero provati professionisti teatrali. Le condizioni di partenza sono critiche: la compagnia non ha una sala dove provare e il primo salario che si vede all'orizzonte è quello, del tutto incerto, che sarebbe arrivato dai biglietti delle future rappresentazioni. Inoltre l'esiguità delle battute crea malumori e per la prima volta un attore è allontanato dalla cooperativa perché si rifiuta di recitare un ruolo giudicato "troppo piccolo". Ma la strada sembra quella giusta, la Mnouchkine incontra Wesker e ottiene i diritti della pièce, Léotard si occupa della traduzione.

Le prove iniziano in una sala parrocchiale di rue Pelleport in cui, ancora una volta, la compagnia deve combattere contro il freddo. Si acquista il materiale delle cucine della vecchia stazione di Montparnasse ed inizia un lungo periodo di lavoro sulla manipolazione: per imparare a squamare pesci invisibili e a impanare fettine inesistenti, gli attori passano ore cercando di cogliere i segreti dei gesti ripetuti in continuazione dai cuochi del "Colisée", uno dei più rinomati ristoranti degli Champs Élysées. Mentre le prove proseguono al Cirque d'Hiver, dove ogni sera gli attori devono montare e smontare l'apparato scenico, Ariane cerca un teatro dove si possano svolgere le rappresentazioni. Dopo settimane, se non mesi di trattative, finalmente il Théâtre du Soleil firma il contratto per poter recitare Al Circo Montmartre (ex Medrano), naturalmente versando un cospicuo affitto. La compagnia deve ancora pagare i debiti contratti con lo spettacolo precedente, i suoi membri non percepiscono salario e Buglione, il direttore del Medrano, li avverte che andranno incontro al tracollo finanziario.

Wesker giunge a Parigi per assistere alle prove e ne rimane contento. In Francia la moda del teatro inglese porta un po' di pubblicità anche al lavoro del Soleil e la stampa è attratta dalla presenza del giovane drammaturgo anglosassone. Dopo qualche rappresentazione al teatro

dell'Antenne Culturelle, dove la compagnia saggia il terreno, il debutto ufficiale avviene il 5 Aprile 1967 al circo Medrano. Il successo di critica e di pubblico è dirompente. Lo spettacolo va in scena da aprile a luglio e da settembre a novembre e ogni sera si registra il tutto esaurito. Seguendo l'esempio del Théâtre National de Paris, ogni sera metà della sala è riservata a chi ha diritto a tariffe ridotte. L'enorme successo dello spettacolo continua anche in tournée (gli spettatori saranno in tutto sessantatremila e quattrocento): questo permette alla compagnia di estinguere i debiti, di assegnare un salario a tutti gli attori e soprattutto permette di far conoscere al pubblico e alla critica il Théâtre du Soleil come una compagnia ormai matura e dalle elevate qualità tecniche. Premio della critica, premio delle Associazioni di spettatori, premio du Brigadier: *La Cucina* si afferma come evento, non solo teatrale, dell'anno.

Il primo Shakespeare e la ripresa de La Cuisine

Durante le rappresentazioni de *La Cuisine*, la compagnia inizia le prove di un testo classico, uno dei più famosi tra quelli di Shakespeare: *Le Songe d'une nuit d'été*. Il nuovo spettacolo debutta sempre al circo Medrano nella primavera del 1968 ed è un altro successo, un'ulteriore prova della nascita di una compagnia professionista.

Ariane sogna di fare dell'ex-circo Medrano il suo teatro stabile e, aiutata da Guy-Claude François, che ha completato l'organico della compagnia ricoprendo il ruolo di direttore tecnico, inizia a comprare il materiale necessario per equipaggiare il circo ai fini di una permanenza in pianta stabile della compagnia. Buglione non ha mai dato il suo pieno assenso ma effettivamente non si è dichiarato nemmeno contrario. Al successo de *Le Songe* si affianca quello dello spettacolo per bambini diretto da Catherine Dasté e presentato in matinée il sabato e la domenica: *L'Arbre Sorcier, Jérôme et la Tortue*. Per l'allestimento del *Songe*, si decide di diversificare i salari secondo il ruolo interpretato.

Mentre vanno in scena le ultime rappresentazioni parigine della pièce shakespeariana, i fermenti del maggio 1968 incontrano la storia del Théâtre du Soleil. Alla fine delle rappresentazioni, gli attori della compagnia corrono alla Sorbona occupata. Alla vigilia della loro tournée, anche il teatro dell'Odeon è invaso dai protestanti che contestano

nientemeno che Jean-Louis Barrault, allora direttore di quel teatro. I membri del Théâtre du Soleil partecipano all'assemblea degli attori ma, sebbene appoggino le rivendicazioni dei loro colleghi, non si sentono in grado di dividerle del tutto, dal momento che il loro statuto di cooperativa determina un'uguaglianza tra tutti i membri che agevola il dialogo e permette di essere fautori delle scelte di tutto il gruppo.

Durante la tournée, il Théâtre du Soleil apprende la notizia dello sciopero generale indetto dai lavoratori dello spettacolo e all'interno della compagnia nascono interminabili discussioni per decidere se aderire o meno allo sciopero. Alla fine prevale la scelta di portare avanti uno sciopero attivo: le repliche de *Le Songe* saranno interrotte e si metterà in scena nuovamente *La Cuisine* ma questa volta nelle fabbriche occupate. Così la tournée continua nella fabbrica di Creusot e una volta a Parigi il progetto prosegue nelle fabbriche della Citroën, della Kodak e della Renault. Di solito dopo la rappresentazione si instaura un dibattito in cui attori e operai si confrontano e discutono sulle loro rispettive condizioni.

Anche l'impegno politico ha però un suo costo: Buglione pretende l'affitto per tutte quelle serate in cui le rappresentazioni del *Songe* non hanno avuto luogo. La compagnia è di nuovo in condizioni critiche: il sogno di un teatro stabile è sfumato, i contratti per i festival teatrali sono stati annullati. Per due mesi la compagnia vivrà e lavorerà nelle saline di Arc-et-Senans messe a disposizione dal comune di Doubs in cambio di qualche replica dei loro spettacoli.

Nel settembre del 1968 Vilar chiede ad Ariane di partecipare al successivo festival d'Avignone che darà più spazio alle giovani compagnie. Vilar infatti si dimostra sensibile al fenomeno del "jeune théâtre", nato dalla costola del teatro universitario e rivolto soprattutto alla ricerca, una dimensione che non sembra più essere contemplata dalle istituzioni dei teatri stabili. L'opera di decentralizzazione dei teatri ha sì portato l'arte drammatica nelle periferie e nella provincia ma si corre comunque il rischio che il teatro si allontani troppo dal terreno della sperimentazione, ripiegandosi verso una comoda concezione borghese che segue i gusti già accertati dal pubblico, frenando ogni innovazione. Vilar decide così di fare del Festival di Avignone un molteplice punto di presentazione delle compagnie più giovani, tra cui è annoverato anche il Théâtre du Soleil. Ma la realtà non è mutata: la compagnia non ha nessun luogo dove provare.

Les Clowns

Alle Saline la compagnia del Soleil prende una scelta importante: da quel momento in poi abbandonerà la messa in scena di testi di repertorio e si metterà alla ricerca di un nuovo linguaggio teatrale. Si sceglie di lasciare carta bianca alla creatività degli attori, liberi di esplorare la forma dei loro personaggi. Si lavora su personaggi facilmente riconoscibili dal pubblico, come i clown, i protagonisti dei fumetti o le maschere della Commedia dell'Arte. Ogni attore cerca il "suo" clown ma tutti i volti si colorano di bianco e di nasi rossi. Più che una creazione collettiva lo spettacolo *I Clown* rappresenterà la quintessenza della creazione individuale. Lo spettacolo si sviluppa attraverso giochi di parole e associazione di idee, mette a dura prova gli attori del Soleil, più di venti abbandonano la compagnia. Alla fine i clown saranno solo quattordici e tra questi alcuni avranno solo il ruolo di musicisti. *Les Clowns* è coprodotto con il Teatro de la Comune d'Aubervilliers e questo accordo giunge con grande tempismo a salvare una situazione economica molto seria: gli stipendi sono stati ridotti, a volte addirittura soppressi, e le sovvenzioni ricevute sono state completamente spese per saldare i debiti.

Inizialmente lo spettacolo incontra le perplessità della stampa e del pubblico che non accorda il successo riservato ad alcuni spettacoli precedenti. Ad Avignone la situazione migliora. Il pubblico e la critica sono decisamente più favorevoli e anche lo spettacolo sembra più maturo. Ariane e la compagnia mantengono fede agli accordi presi con Vilar e operano secondo il progetto di decentralizzazione del teatro, recitando nella periferia avignonese. Preparano il pubblico locale ad accogliere lo spettacolo, recitando nel cortile del liceo Saint-Joseph e incontrando le associazioni locali, i comitati delle fabbriche e le compagnie amatoriali. Durante una delle repliche, tutti i tecnici, i collaboratori e gli attori non impegnati sulla scena si devono attaccare al tendone sotto il quale si sta svolgendo lo spettacolo, per evitare che il vento lo faccia volare via. Nell'Autunno del '69 lo spettacolo viene ripreso a Aubervilliers dove Ariane per la prima volta reciterà nella compagnia al posto di un'attrice malata. Tra gli spettatori di una di queste repliche c'è Jean Renoir che dopo lo spettacolo si complimenta e si sofferma a parlare con la troupe.

Il Théâtre du Soleil non riesce però a trovare altre piazze dove pro-

porre lo spettacolo. Con il pretesto della coproduzione con il Théâtre de la Comune, le sovvenzioni statali sono diminuite più della metà, quindi diviene primario poter continuare a fare repliche poiché è l'unico modo che ha la compagnia per evitare il tracollo finanziario. Finalmente si decide di affittare l'Élysée-Montmartre per presentare lo spettacolo anche a Parigi. Gli incassi delle repliche, che andranno avanti per due mesi senza troppo successo, saranno appena sufficienti per evitare il fallimento. Intanto si costituisce l'associazione "Gli amici del Théâtre du Soleil", formata principalmente da quegli spettatori che hanno riempito i questionari proposti dalla troupe durante le sere di spettacolo. L'associazione aiuterà la compagnia per cinque anni, attraverso sottoscrizioni, manifestazioni di ogni tipo, anche con dei prestiti, pur di vedere continuare il lavoro del gruppo.

Il Théâtre du Soleil di fronte al '68

La scelta del Théâtre du Soleil di fare teatro come una creazione collettiva arriva in un momento cruciale nella storia della società e anche nella storia del teatro. Il Théâtre du Soleil non aderisce ciecamente ai movimenti del '68. Conservando una sua coerenza, è una delle poche compagnie francesi che in tempo di contestazione si interroghi, come con *La Cucina*, sulle condizioni di un gruppo di proletari costretti ad un lavoro alienante. Nel '68 la compagnia sceglie lo sciopero attivo mentre tutti gli altri operatori dello spettacolo incrociano le braccia. In seguito, quando si chiede al teatro un impegno ideologico contro la guerra in Vietnam, il Soleil mette in scena un testo classico: una scelta condivisa però anche da altri registi dell'epoca come Brook e Strehler.

Se il Vietnam è una questione principalmente statunitense, in Europa si fa sempre più forte la visione di questa guerra come di un monito. Quando il Living Theatre fa esplodere la festa rivoluzionaria con il suo *Paradise Now* al Festival d'Avignone, una festa duramente repressa dalle autorità, il Théâtre du Soleil è "in ritiro" nelle saline di Arc et Senans. In effetti gli spettacoli messi in scena dalla compagnia non sono stati la diretta espressione di un'ideologia. Il Théâtre du Soleil sembra prendere una relativa distanza da ciò che caratterizza il teatro contemporaneo.

Lo spirito del tempo tuttavia emerge sia nella proposta socio-poli-

tica de *La cuisine* sia nella lettura primitiva e liberatoria data al *Songe*. O ancora meglio nel modo di produzione libero dei *Clown*. Come affermò un critico «L'urgenza non è aderire rapidamente e chiaramente a una qualsiasi famiglia. L'urgenza è nella realizzazione concreta e viva del desiderio di teatro».

Il Théâtre du Soleil sceglie il proprio repertorio dal bisogno di fare teatro, inteso non solo come divertimento, ma anche come ricerca di diversi linguaggi scenici. Si passa dagli autori tradizionali agli adattamenti, dai giovani drammaturghi alle improvvisazioni, si esplorano gli spazi del circo, del teatro all'italiana o dei saltimbanchi. Si recita in prosa o citando versi alessandrini, il complesso linguaggio shakespeariano è seguito dalle semplici battute dei clown. Il criterio delle scelte è legato alle necessità di ricerca del gruppo.

Il trittico della creazione collettiva: 1789, 1793, L'Âge d'or

Dopo *I Clown*, si apre una nuova fase: la riflessione sul teatro ha portato la compagnia ad un livello più maturo del "fare" teatro. Gli spettacoli che si succedono dal 1970 al '75 possono essere considerati come un *unicum*: il Théâtre du Soleil sceglie l'impegno politico, ma nel senso più ampio del termine. Coerente con se stessa e con l'operato della propria compagnia, Ariane Mnouchkine non si impone di servire una causa, ma desume le proprie scelte dalla natura dell'azione drammatica: chi fa teatro deve prendere in considerazione il pubblico, la sua storia e il suo mondo. L'atto teatrale è collettivo e pubblico, di conseguenza si precisa come atto sociale.

Dopo le ultime repliche dei *Clowns*, la Mnouchkine si concede un periodo di riflessione per trovare l'idea dello spettacolo successivo e dopo qualche mese formula una proposta: si prenderà in esame un tema che sia patrimonio comune di tutti e che il gruppo individua presto, la Rivoluzione francese. La compagnia si rimette al lavoro: da una parte gli attori seguono lezioni di storia, si documentano nelle biblioteche e cercano spunti in film che abbiano trattato lo stesso argomento. Dall'altra si ritrovano ogni giorno alle prove che iniziano nel luglio del '69 al Palais des Sports.

La rivoluzione poteva essere raccontata ripercorrendo i grandi avvenimenti dal punto di vista dei "grandi uomini" o di una famiglia

di popolani: il Soleil sceglie una terza via, per evitare di scadere nel retorico o nell'edificante. Dà vita ad un gruppo di saltimbanchi che riportano al pubblico il succedersi degli avvenimenti. Ogni giorno gli attori si distribuiscono in gruppi interscambiabili di quattro o cinque e preparano improvvisazioni su argomenti suggeriti da loro stessi o da Ariane. Ogni giorno si susseguono davanti agli occhi di Ariane decine di scene: alcune sono fissate come materiale per lo spettacolo, altre sono rielaborate o accantonate. Tutti i membri della compagnia sono chiamati in prima persona alla costruzione finale dello spettacolo. Il ruolo del regista sembra fondersi con quello degli attori. Come dicono gli stessi attori, Ariane suggerisce, coordina, non dirige mai. Per il fatto che non partecipa a nessuna improvvisazione, ha la distanza necessaria, dispone dello sguardo critico che le permette di rendersi conto più velocemente degli altri di ciò che va nel senso dello spettacolo o, all'opposto, delle difficoltà. In ogni caso gli interventi dagli attori sono numerosi.

Da più di venti ore di spettacolo montato si opera una selezione e si sceglie di narrare unicamente i fatti dal gennaio 1789 al luglio 1792: il resto è demandato ad un secondo spettacolo. Sebbene il Ministero degli Affari Culturali abbia riconosciuto il Théâtre du Soleil come troupe permanente, alzando così l'ammontare delle sovvenzioni, la situazione economica della compagnia non è rosea e l'affitto del Palais des Sports diventa troppo oneroso.

In via temporanea, la compagnia riesce ad ottenere l'utilizzo di una vecchia fabbrica militare di cartucce, situata nel cuore del bosco di Vincennes, alla periferia di Parigi. Il luogo doveva essere destinato ad una piscina olimpica, poi ad un parco acquatico. La compagnia vi si installa e inizia a pagare l'affitto al comune di Parigi. Da questo momento in poi la "Cartoucherie" diventerà la sede del Théâtre du Soleil e ne condividerà la storia.

1789 debutta al Palalido di Milano, con la benedizione di Paolo Grassi, direttore del Piccolo, succeduto a Strehler. Ogni sera duemila persone pagano il biglietto per vedere questa compagnia straniera. La stampa, sia italiana che francese, è entusiasta, ma il rientro in patria non è dei più rosei perché lo spettacolo, concepito perché lo si possa recitare nelle dimensioni di un campo da basket, non trova spazi dove essere accolto. Si decide così di fare della Cartoucherie il luogo delle rappresentazioni: gli attori e tutta l'équipe si improvvisano operai per

poter restaurare gli edifici. Il 23 dicembre del 1970 iniziano, senza impianto di riscaldamento, le repliche dello spettacolo che dureranno fino al 14 Luglio, quando, nel giorno dell'anniversario per la presa della Bastiglia, la scena che la evoca si prolungherà in una grande festa che nascerà spontaneamente tra attori e spettatori.

Con la Cartoucherie il Theatre du Soleil ha trovato la sua casa. Gli spettatori possano assistere alla preparazione degli attori, il pubblico guarda l'ambiente di lavoro come un paesaggio, si lascia affascinare dal diritto di intimità che la compagnia gli accorda, ed è attratto da questa pre-teatralità di cui è testimone. I camerini, le foto, i telegrammi nelle bacheche, gli oggetti dello spettacolo, si presentano come un dispositivo della rappresentazione. Lo spettacolo inizia da lì.

Ariane Mnouchkine e lo scenografo Guy-Claude François trattano la navata centrale della Cartoucherie, quella d'ingresso, come una introduzione allo spettacolo. Lo spazio ingloba la rappresentazione e il pubblico, per accedervi, attraversa delle frontiere scoprendo dei segni visivi che lo trasportano nell'atmosfera dello spettacolo. L'efficacia di queste soluzioni non viene usata sempre, ma esse rispondono al progetto di trattare l'insieme visibile della Cartoucherie come una totalità.

Fin dal suo arrivo, lo spettatore legge da lontano il titolo dello spettacolo scritto a lettere cubitali sulle mura dell'edificio, dipinto in un colore ritenuto funzionale all'universo trattato. Una volta all'interno, lo attendono documenti, carte, foto che attestano l'importanza accordata dal Soleil alla documentazione. Mnouchkine sogna non solo degli attori ma anche degli spettatori istruiti e facilita l'accesso immediato alle fonti. Al Soleil non si sfugge al lavoro pedagogico perché il progetto globale sarà anche un progetto di formazione. L'accesso ai libri non è che il primo passo sulla strada verso il "progresso" del pubblico. Ma oltre alle informazioni fornite, queste pratiche partecipano della volontà di iscrivere lo spettatore in un ambiente globale. Il progetto del processo di ambientamento spiega la presenza del buffet dove il pubblico può ristorarsi con dei piatti tipici della tradizione culinaria della civiltà di cui tratta la rappresentazione. L'accoglienza contribuisce a instaurare un clima di benessere, ma anche a collegare l'opera trattata con le sue radici. Così il pubblico accede ad un universo. D'altronde, sono gli attori stessi che servono i piatti, testimoniando così che, malgrado lo sforzo che la scena esige, nulla è loro estraneo. Ciò che conta è essere sempre vicini allo spettatore come Mnouchkine stessa lo è.

Ella confessa che ogni sera, prima dello spettacolo, «Tremo aprendo la porta: tutto è davvero degno delle aspettative del pubblico?».

Questo trattamento globale dello spazio è diventato un'impronta identificativa del Soleil perché «il luogo aiuta il pubblico a scalare la montagna». Il Théâtre du Soleil viaggia raramente perché Mnouchkine non intende sacrificare la legge che ha fatto sua: legge del teatro come insieme che riunisce spettacolo, cucina e biblioteca. La tournée non deve assolutamente amputare questa complessità e quando le condizioni finanziarie dei paesi ricchi lo consentono, l'arrivo del Soleil evoca non tanto un nomadismo da fiera, ma piuttosto un nomadismo tribale.

La pratica di ambientamento e tutte le sue varianti fanno capo ad un solo principio. «Trovate il calore» diceva Mnouchkine fin dai suoi inizi. Che tutto sia caldo! Che il pubblico non si senta né ignorato, né sorvegliato. Con il divieto di foto o di riprese, lo spazio si costituisce come un riparo riservato al teatro che così osa resistere all'usurpazione dei media. L'utopia del Soleil è protetta e questa protezione concerne ugualmente attori e pubblico. Una stessa atmosfera li riunisce.

Le Dernier Caravanserail (Odysées)

Per l'ultimo spettacolo *Le Dernier Caravanserail (Odysées)*, l'atmosfera della Cartoucherie era più inquietante. Entrando ci si trova di fronte ad un affresco che mostra la carta geografica dell'Europa, dell'Asia e dell'Africa. Non ci sono le nazioni, le montagne o i fiumi: sono segnati con bagliori di scoppi i luoghi delle guerre dimenticate. E in una intricata rete di cammini, sono segnate le rotte lunghe e difficili dei rifugiati politici. A scuola le chiamavano cartine a soggetto. Sono lo sfondo grandioso che riaffiora ogni volta che lo spettacolo salta da un luogo all'altro senza soluzione di continuità.

La tournée di *Tambours sur la digue*, il penultimo spettacolo, tocca numerose nazioni e continenti, tra i quali l'Australia. Durante il soggiorno Ariane si interessa dei campi di concentramento che il governo australiano ha costruito per la detenzione dei profughi, colpevoli di immigrazione clandestina. L'ultimo spettacolo del Soleil, *Le Dernier Caravanserail (Odysées)*, parlerà di questo fatto cruciale della nostra epoca: delle guerre degli altri che portano fino a noi migliaia di rifugiati, intere genti che abbandonano la loro terra per cercare quello che

ogni dio, e ogni governante, sempre promette loro: pace e liberazione. Che mondo è – sembrano dirci a ogni passo gli attori – quello in cui una buona parte dei suoi abitanti vuole andare a vivere altrove, lasciando il paese natale? Che mondo è questo nel quale l'altra metà, la più ricca, di fronte alla sfida di accogliere dei profughi risponde raccogliendoli nei campi di Sangatte, di Regina Pacis, di Sidney?

Per sottrarsi ai disordini e alle guerre del mondo, alle sue tragedie di massa, le genti fuggono verso i paesi che ritengono asili sicuri, ma questi paesi "sicuri" che non vogliono respingerli, non vogliono nemmeno accoglierli. Pakistani, vietnamiti, cossovari, irakeni, iraniani, curdi, albanesi, afgani, gente del Maghreb, ruandesi, angolani, somali, indiani vengono così internati nei campi dei "rifugiati". Il centro di Sangatte è uno di questi: dista una quindicina di chilometri da Calais, dove arrivano e partono centinaia di navi e camion e l'enorme attività dei trasporti che vi si concentra offre possibilità di fuggire in Inghilterra, vista come la meta finale. Sangatte non è un paese, è un hangar immenso, grigio e verde, servito in origine come deposito di materiali per la costruzione del tunnel sotto La Manica. Dentro l'hangar, tante piccole stanze, tende militari, container, docce, gabinetti, lavanderie e un'infermeria. Le baracche più grandi sono riservate alle famiglie. Vi stazionano in media 2 o 3.000 persone. Vi lavora personale della Croce Rossa, alcuni volontari fra i quali dei medici. I rifugiati aspettano: non c'è nient'altro da fare.

Aspettano la doccia, le cure mediche, di lavare la biancheria, di ricevere i pasti. Gli adulti vagano negli spazi lasciati liberi, la maggior parte resta nei container, l'intimità è impossibile. Quando cala la notte, per coloro che vogliono tentare la sorte si offrono dei *passseur* che per sostanziose somme di denaro aprono dei varchi nelle reti metalliche delle ferrovie e permettono di prendere dei treni in corsa diretti in Inghilterra. Alcuni finiscono stritolati sotto le ruote. Altri riescono a passare. Altri ancora sono respinti dalla polizia che esercita una repressione brutale. Ogni giorno gli infermieri curano molte persone morse dai cani addestrati a dar loro la caccia. Nel corso degli anni l'ambiente degenera. Prostituzione, commerci, risse tra i *passseur* e i loro clienti, tra gli abitanti dei dintorni e qualcuno che riesce a uscire. Di fronte alle centinaia di migliaia di rifugiati, Sangatte non è che un piccolo sputo, ma è diventato il simbolo di questa umanità disperata che vede l'Europa come l'unica meta di sopravvivenza e finisce per trovarvi la fine

di ogni illusione. Nonostante questo, individui, coppie, intere famiglie non esitano a superare le frontiere, a incamminarsi con ogni mezzo, a mettere a repentaglio la propria vita, pagando somme di denaro che costituiscono tutto il loro risparmio per raggiungere almeno la speranza. E così incontrano una lunga filiera di contrabbandieri che li deruba, li obbliga a nuove forme di schiavitù, li spinge in un nuovo inferno.

Tutto questo lo spettacolo ci mostra, con dettagli e senza pudori o ipocrisie. Uno spettacolo politico dunque, come nella migliore tradizione del Théâtre du Soleil, uno spettacolo coraggioso che non esita a indicare e a denunciare tutti i clamorosi guasti del nostro pietismo attardato. Ma anche uno spettacolo di poesia che lascia uscire i più giovani, e non solo, con gli occhi lucidi. Uno spettacolo così sconvolgente? Verrebbe da rispondere: semplicemente teatro, teatro come dev'essere, vivo e crudele. Può il teatro arrivare a tanto? E se non il teatro, chi?

L'idea dello spettacolo è nata lentamente. Tramite un'attrice curda che ha fatto da interprete, Ariane Mnouchkine ha interrogato a Sangatte uomini e donne lì rinchiusi, tutta gente che aveva attraversato il mondo nella speranza di una nuova vita. I racconti registrati hanno costituito le prime storie. Poi la ricerca è continuata in Australia, nel campo di Sidney e poi in Indonesia e le storie sono aumentate. Storie di individui che hanno un passato di sventure, di ricordi, di dignità calpestata, di famiglie divise, di oppressione, in cui si mescolano i buoni e i cattivi, i criminali e gli innocenti, i semplici e gli sfruttatori. Le odissee del XXI secolo sono state riprese dagli attori del Théâtre du Soleil – un collettivo di ottanta persone, trenta nazionalità e più di venti lingue parlate – e portate al pubblico come frantumi della Storia, come le schegge che nutrono i tragici greci, Shakespeare o Brecht.

Lo spettacolo esordisce con una scena di grande teatro, folgorante come un avvertimento: questo è il teatro, questo è il teatro che sappiamo fare. Ma è d'altro che vogliamo parlarvi. Come in un colossale cinematografico, ci viene mostrato l'attraversamento di un fiume in piena da parte di alcuni fuggitivi che tentano di raggiungere, a prezzo della vita, l'altra riva con una piccola zattera. Naturalmente non ci sono rive, non ci sono zattere e non c'è una goccia d'acqua. Ma l'impressione del fiume tempestoso, del pericolo, della situazione che precipita quando alcuni, pur di passare, rubano il comando della piccola imbarcazione, è un'impressione forte. Ci sembra di vedere perfino le sponde rocciose

del fiume e invece è una “macchina teatrale” antica: un grande telo grigio scosso da una decina di attori si gonfia a fare le onde, le rive sono due carrelli nascosti “dall’acqua” tra i quali è tesa la corda della primitiva teleferica. Ci sembra di assistere ad uno strano reportage di quelli ai quali siamo ormai tristemente abituati dai territori in guerra. Ed è con questo suggerimento negli occhi che vediamo il resto dello spettacolo. Un sorta di regalo del cinema al teatro.

L’impressione è giusta, lo spettacolo è un “reportage” in cui i quadri si succedono mostrando tutta la brutalità, l’orrore e la disumanità in cui vivono i profughi e i rifugiati chiusi nei campi di raccolta dai quali tentano di fuggire ad ogni costo, a prezzo della vita, dell’onore, della purezza. Ma che genere di reportage? Se la tecnica sembra proprio quella filmica – piani sequenza, controcampi, primi piani – i contenuti slittano oltre, proprio come fanno i personaggi sulle loro piccole pedane mobili. Di fatti non assistiamo, come nei reportage, al resoconto di qualcosa che è accaduto, ma assistiamo in diretta a qualcosa che né il cinema né la televisione possono ridare. Come scriveva Artaud, «alla visione grossolana di ciò che è, fatta dal cinema, il teatro, grazie alla poesia, contrappone le immagini di ciò che non è».

I personaggi del dramma si muovono nel silenzio più assoluto dei loro carrelli spostati da umili e preziosi servi di scena: non camminano, sembrano levitare. L’unica voce spesso è la sola musica di un musicista eccezionale Jean-Jacques Lemêtre. E quello che vediamo non è un mondo reale, ma un mondo privo di rumori, sospeso in una melodia di altri mondi. Come in un *nō* giapponese, i fantasmi, i *revenant*, mettono in scena il loro passato, che improvvisamente si coagula come presente ai nostri occhi e agli occhi di coloro che sono su questa strada. È una catena inarrestabile di brutalità, di pene e di stupidità in cui non è possibile vivere: dove la parola amore viene ugualmente pronunciata ma cambia significato.

Le scene si succedono, l’orrore sembra non finire mai. L’uomo che vende una donna è padre, e con il suo cellulare canta ad una figlia lontana la ninna nanna: la stessa che gli canterà la figlia quando l’uomo giacerà morto per mano di un altro protettore. Una madre incita la figlia a prostituirsi: quello sarà l’ultimo uomo a pagarla perché ormai hanno abbastanza denaro per comprare la fuga dal campo e sottrarsi all’uomo che le sfrutta. Un altro tenta la fuga e torna indietro col piede maciullato. Una donna abbraccia il suo protettore perché è l’unico

essere umano a portata delle sue braccia. Ogni tanto si aprono paesaggi all'apparenza solari: ma è l'Afghanistan, dove i Talebani seminano una legge che non ha niente di divino, ma neanche niente di umano. Oppure si vede un piccolo gruppo in un deserto sperduto sulla strada dell'Europa, che si alimenta con le uova dei nidi trovati sui pali del telegrafo. Poi si ripiomba nella notte in cui tutto accade, passaggio di danaro, di armi, di esseri umani. Non vige alcuna legge se non quella del concentramento – paura, fame, prostituzione, smercio, sogni di fuga tragicamente svaniti. Si vive se non cedendo alla violenza, anche quella di un treno che raccoglie al volo le foglie umane sollevate dal suo passaggio verso la libertà.

E sullo sfondo si alternano le vere voci di chi racconta la sua storia e chiede notizie di familiari e di amici perduti, e nonostante tutto confida nella speranza e nella risurrezione. Così torna libera Kabul e due donne in burka riprendono con la loro telecamera i talebani giustiziati e appesi a un palo mentre un barbiere, per annunciare la riapertura di un'attività interrotta da anni, insapona il volto di un cadavere per fargli la barba. Scoprire, semmai ce ne fosse ancora bisogno, che l'orrore è banale.

Strepitosi attori, che si vedono nella loro grande umiltà, attori di essenziali parole, di azioni rapide, attori che offrono le loro forti braccia per spostare in ginocchio una turbinosa scenografia di container, alberi, muretti di angiporto, pali del telegrafo, per offrire ai loro compagni lo sfondo cangiante di una memoria perseguitata. Dove andiamo? Quando arriveremo? Riusciremo mai ad arrivare? È una domanda che tutti si pongono, attori e personaggi. L'epico racconto finisce mentre la sferragliante motocicletta di un talebano fuggitivo fende la notte col suo fanale. E quell'unico punto di luce rappresenta anche tutta l'ambiguità delle nostre speranze.

Il centro di raccolta di Sangatte, dopo essere arrivato al collasso, è stato chiuso per sempre. Di conseguenza, secondo le autorità francesi il problema dei profughi è automaticamente risolto. Per la gente del Soleil invece, l'ultimo dei problemi del secolo ventesimo diventa anche il primo del nuovo millennio.

In questi giorni il Théâtre du Soleil continua le repliche de *Le Dernier Caravansérail* e si prepara per una tournée a Lione. Il suo prossimo progetto è uno stage per attori e attrici a Kabul. Qualcuno deve rimanere alla Cartoucherie a prendersi cura del sito internet che da un

anno fornisce dati a chi, all'esame di maturità, deve scrivere una ricerca su questa compagnia che il Ministero dell'Educazione francese ha ritenuto degna di essere oggetto di studio nelle scuole superiori.

Ma il Théâtre du Soleil sembra quasi rifiutare questo altario multimediale: tra la continua ricerca teatrale e l'impegno nella società del nostro tempo, la sua storia felicemente continua. Come una leggenda.

