



Scrivere al presente. Un racconto intimo a trenta voci
Intervista a Ariane Mnouchkine di Béatrice Picon-Vallin (aprile 2007)*

Traduzione di Erica Magris

Il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine è una delle esperienze più radicali e più vitali del teatro contemporaneo. Nel suo ultimo spettacolo, *Les Éphémères*, che ha debuttato nel 2006 al Festival di Avignone e che effettuerà l'ultima tournée la prossima estate a New York, il Soleil traccia un grande affresco della condizione umana composto da frammenti di vita quotidiana, costruiti a partire dai ricordi e dal vissuto dei membri della compagnia attraverso improvvisazioni. *Les Éphémères* è l'occasione di questa intervista di Béatrice Picon-Vallin a Mnouchkine, in cui la regista parla della genesi dello spettacolo e riflette sul valore del testo e della creazione collettiva nel percorso del Soleil.

Béatrice Picon-Vallin : Quando si guarda all'itinerario del Théâtre du Soleil dal punto di vista delle scelte e del lavoro sul testo, si rimane colpiti allo stesso tempo dalla varietà e dalla coerenza del percorso – drammi contemporanei, grandi testi classici, adattamenti, collaborazione di un autore associato alla compagnia, creazioni collettive, con cicli e ritorni che implicano l'arricchimento e lo sviluppo dell'approccio al testo teatrale. In questa esigenza di un teatro al presente assoluto, di cui i creatori scenici potrebbero essere anche gli autori, la ricerca di un nuovo autore collettivo sembra costituire una linea di forza. "Noi vogliamo inventare i nostri spettacoli" dicevi ai tempi de *l'Age d'or*. Come consideri oggi l'evoluzione del tuo rapporto con i testi teatrali messi in scena dal Théâtre du Soleil?

Ariane Mnouchkine : Non l'analizzo, mi rendo conto che non ho il tempo di considerarlo, vado avanti sempre senza avere il tempo di fare dei bilanci. Le mie scelte sono istintive, immediate...Credo di essere sicuramente il meno intellettuale di tutti i tuoi soggetti di studio...Non ho un piano, sento ciò di cui ho bisogno in quel preciso momento. Sento per esempio che ora non ho voglia, non ho più voglia di mettere in scena Shakespeare, forse perché ho voglia di un autore "meno imperialista". Continuo a pensare che sia ciò che è più distante che ci illumina meglio sul nostro mondo, ma se da un lato ritengo che con le pièce di Cechov si entri in una sorta di "concorso per registi", non lo penso di quelle di Shakespeare. Nello stesso tempo, è necessario che il rapporto con i classici sia il più contemporaneo possibile. *Tartuffe* era veramente, totalmente contemporaneo. Ma, ad eccezione di alcuni dei suoi personaggi, in questo momento, Shakespeare è veramente contemporaneo? Comunque, anche se per ora non mi va di mettere in scena interamente una delle sue opere, non importa: Shakespeare ci aiuta sempre. Quando si lavora Shakespeare, si deve fare dell'esercizio con gli attori, almeno tre o quattro giorni, per rimettersi un po' in piedi – quando ci si impantana. Nei momenti difficili de *Les Éphémères*, prendevamo qualche classico, ci calmavamo e andavamo a scuola! È vero, non appena hai un classico, hai i "banchi di scuola", vale a dire che esiste una sorta di disciplina, di "corsetto", che ridà libertà. Perché quando si è completamente

senza rete, sospesi in aria, a un filo fragile come quello di una ragnatela, ci sono momenti in cui non se ne ha più alcuna. Il lavoro su brani di testi classici ci ha permesso di ritrovarla.

B.P.-V. : In questo ricorso ai classici durante il processo di creazione collettiva de *Les Ephémères*, c'era non solo Shakespeare, ma anche Čechov?

A.M. : Sì. Ma per me, Čechov è in sé il suo proprio teatro. Non credo a una cosiddetta rilettura di Čechov, mentre si possono avere diverse visioni di Shakespeare. Le varie letture di Čechov sono per me noiose. In genere, quando si dice che sono interessanti, è perché non sono né interessanti né commoventi. "È interessante!" spesso vuole dire : "Guarda, qualcuno che si è scansato davanti all'ostacolo!". Penso che le cose che ci toccano, ci vengano da coloro che sono retti, che affrontano l'ostacolo, imperterriti! Senza girargli intorno, senza barcamenarsi! Senza stregarci! Ci sono i capolavori, e poi ci sono quelli che vogliono stupirci, ma che tu metta il teatro de *Il gabbiano* davanti o dietro, che ti giri da questa o da quell'altra parte, che il cielo, il lago siano dietro o davanti a te, bisogna soprattutto tentare di far sì che gli spettatori vedano il loro cielo, il loro lago...

B.P.-V. : Nonostante tutto, mi pare che oggi tu sia più vicina a Čechov di quanto non lo sia stata nel passato, è così?

A.M. : Quando guardo *Les Ephémères*, mi dico che ci sono dei momenti che sono, fra virgolette, cechoviani! Ma come ci siamo arrivati? In fondo non so spiegarlo...

B.P.-V. : Non ti potrebbe venire in mente oggi di mettere in scena un testo di Čechov?

A.M. : No! Ma posso sempre cambiare idea fra sei mesi! Ma per il momento, no!

B.P.-V. : Facendo *Les Ephémères*, non hai mai pensato che eravate più pronti che in altre occasioni a montare Čechov?

A.M. : No. Non si è mai pronti, quando si comincia uno spettacolo come *Les Ephémères*, o...*Re Lear*. Non si è pronti!

B.P.-V. : Si è solamente pronti alla ricerca?

A.M. : Sì, c'è una necessità per cui non si è pronti! Io, non sono pronta, mai.

B.P.-V. : Quindi tu distingui fra la necessità intima di mettere in scena un'opera e il fatto di essere pronti a farlo?

A.M. : Esattamente! D'altra parte mi rendo conto che il mio interesse, il mio impegno personale nelle elezioni del 2007 è legato a questo. Direi che Ségolène Royal mi interessa soprattutto perché non pretende di essere pronta. L'ha detto mille volte : "Non ho una risposta per tutto!". È pronta alla ricerca, potrei dire, di ciò che è veramente la democrazia. Cosa vuol dire ascoltare i cittadini? Cosa vuol dire cercare di tirare fuori il meglio di essi? E mi interessa proprio per questo! Quelli che si credono pronti si trovano piuttosto nel campo dell'artigianato. Ci sono persone che sanno fare le

cose, perché in fondo veicolano, trasmettono un sapere – un notaio, un calzolaio, trasmettono un sapere, e sono quindi pronti, sanno...ed è stupendo! Ma per l'appunto, non si tratta di arte...

B.P.-V. : Se torniamo al percorso del Soleil, mi sembra che tu abbia cercato di fare in modo che gli attori e tu stessa poteste divenire un autore, autore di teatro – e non solo dello spettacolo, ma del testo stesso dello spettacolo... Credi che ci siate riusciti?

A.M. : Con *Les Ephémères*, penso di sì, ma direi che prima di questo spettacolo non ce l'avevamo fatta veramente. Con *Les Ephémères* gli attori ci sono arrivati, siamo giunti a una certa forma di scrittura teatrale, e quando parlo di scrittura, non parlo della scrittura delle parole, evidentemente! Con *L'Age d'or*, eravamo troppo piccoli, troppo giovani! Ci attaccavamo alle maschere come a una boa, che nello stesso tempo ci salvava e ci frenava. Una certa scrittura teatrale si è dunque rivelata possibile con *Les Ephémères* dopo il superamento di molti ostacoli. La risposta non è : "Siamo un autore di teatro come Shakespeare, o Hélène Cixous". No, si tratta di un'opera collettiva e concreta! Ed è comunque interessante, perché non ci basiamo sul testo ma sul teatro...

B.P.-V. : Si tratta di un rimprovero che è stato spesso rivolto al Soleil, ad esempio riguardo a *Et soudain des nuits d'éveil*, in cui la critica trovava il testo debole. Ma il testo di Hélène Cixous era scritto esclusivamente per voi, per essere accompagnato dall'azione, dalla musica, ecc. e per non bastare a se stesso, e quindi non per essere giudicato in sé.

A.M. : Sì, e inoltre il testo non era completamente di Hélène, ma "in armonia" con il Soleil; aveva provato, poi era successo ciò che è successo molte altre volte, solo qualche scena è rimasta.

B.P.-V. : Questo tipo di critica non è stata sollevata a proposito di *Les Ephémères*. Come potresti definire la differenza fra la tua idea di creazione collettiva all'epoca di 1789, de *L'Age d'or*, e quella che praticate adesso?

A.M. : All'epoca di 1789, eravamo in un mondo completamente allegorico, il lavoro era quasi dell'ordine del *tableau-vivant*. Oggi non riesco a rivedere il film dello spettacolo tanto trovo che sia mal recitato! Ma nello stesso tempo, ciò faceva parte della grazia dello spettacolo, questa recitazione con i pomelli così rossi, con i nasi rossi, da attori di strada! Con *L'Age d'or*, non ci siamo spinti abbastanza lontano, sebbene le maschere in principio permettessero tutto. Era l'inizio di un cammino; in fondo siamo molto ostinati, senza saperlo; sono molto ostinata...

B.P.-V. : A guidare gli attori e a perseverare nello scavare lo stesso solco?

A.M. : Io stessa non me ne rendo conto: ho l'impressione che ad ogni spettacolo siamo sempre su una strada nuova, e alla fine capisco che questa strada nuova è la prosecuzione di uno stesso percorso.

B.P.-V. : Dopo *L'Age d'or* dicevi già (ti cito) : "Abbiamo degli autori! Siamo tutti degli autori! Un attore che improvvisa è un autore!" Come si è sviluppata l'improvvisazione da 1789, *L'Age d'or*, fino a *Les Ephémères*?

A.M. : Ciò che è cambiato, è soprattutto l'introduzione della videocamera : improvvisamente, potevamo conservare l'improvvisazione e rivederla...E questo, è inaudito! È uno dei casi in cui uno strumento trasforma un'arte!

B.P.-V. : Per 1789 utilizzavate il registratore?

A.M. : Mi è difficile ricordarlo...Sì, penso che l'utilizzassimo, perché dovevo avere un vecchio Revox, ma cosa erano le sole parole in 1789? Cosa conservavamo? Quasi alcuna traccia delle improvvisazioni... Con l'*Age d'or*, avremmo certamente potuto già filmare, ma non ci eravamo attrezzati. E non avrei ancora potuto o saputo mostrare agli attori le loro immagini, all'epoca... Tutto è cominciato con *Tartuffe*! Dato che c'era qualcuno, un documentarista, Éric Darmon, che filmava tutto, le prove e il resto, mi sono resa conto che era possibile, e utile.

B.P.-V. : E tu, prendi visione dei materiali?

A.M. : Io, li guardo e li rivedo, e mi accorgo con precisione che quell'attore ha recitato in quel modo, e non diversamente! Mi aiuta moltissimo a ritrovare gli istanti di grazia raggiunti dagli attori e a guidarli. Poi, viene *Tambours sur la digue*, e continuiamo a lavorare con il video, prima di girare un vero film sullo spettacolo. Non è uno spettacolo nato dalle improvvisazioni, visto che c'era il testo di Hélène, ma che sarà assai rimaneggiato, ritoccato con lei, nel corso del lavoro con il video...

B.P.-V. : Non sei mai tu a riprendere le prove?

A.M. : No, sono dei membri della compagnia, Judith Marvan in particolare, a cui chiedo di filmare tutto. Poi chiedo agli attori di riguardare le riprese con uno scopo preciso, non per ammirarsi o per criticarsi, non per vedere se hanno recitato bene o male (a parte che dico loro : "qui, non va bene!" o "qui, bisognerebbe levare questo!"). Guardano non tanto per vedere cosa hanno fatto, ma per capire perché l'hanno fatto, in quale stato: cosa ha provocato queste azioni? Quale è stato il loro catalizzatore?

B.P.-V. : E questo provoca delle discussioni?

A.M. : No, meno discussioni possibile. Non bisogna discutere, bisogna prendere e tenere ciò che si ha e che va bene, e capire come ci si è arrivati. Il lavoro che segue un'improvvisazione vuole "anticipare", vuole andare troppo in fretta: quando si ritorna su un'improvvisazione, si "anticipa" tutto, vale a dire che se non la studi a fondo, non ne vedi che i momenti positivi, e questi momenti vuoi portarli a compimento il più in fretta possibile : elimini quindi tutto il percorso che ti ci ha condotto, come se andassi direttamente al punto culminante.

B.P.-V. : Il video è un quaderno di appunti molto rigoroso, che fa capire e conservare le tappe del cammino, della salita.

A.M. : Il video è una testimonianza di ciò che è successo... È come una partitura. Non c'è più discussione possibile per l'appunto, è una prova tangibile. Mi aiuta a guidare l'attore verso l'esattezza.

B.P.-V. : Il video è quindi la partitura scritta dell'improvvisazione?

A.M. : Esattamente! Poi conserviamo questa partitura, cosa che accade spesso, oppure no. Ma non è così semplice, bisogna ancora consolidarla, strutturarla. Può mancare un tempo, in un punto o in un altro. Possiamo anche decidere che ne riorganizziamo una parte, da una certa battuta a un'altra. Bisogna allungare una pausa...O allora, non va bene, e si elimina! Bisogna quindi trovare in questo caso la giunzione per unire due segmenti, ed è un altro problema. Si improvvisa allora di nuovo con lo scopo di trovare il passaggio fra questi due movimenti.

B.P.-V. : Utilizzi molti termini musicali nel tuo lavoro?

A.M. : Sì, penso di sì...Uso il termine "partitura" perché spesso la parola "testo" è molto restrittiva.

B.P.-V. : Come hai sollecitato gli attori a improvvisare per *Les Ephémères*?

A.M. : Non c'è un gran bisogno di sollecitarli, basta semplicemente dare loro lo spazio. Si tratta solo di strumenti. Metti gli attori nell'officina giusta, con gli strumenti giusti, e a un certo punto, faranno del teatro. Non bisogna guidarli con degli strumenti sbagliati...e senza libertà o con troppa libertà! In questo caso avevamo degli strumenti, lo spazio, i carrelli...e poi sapevano di cosa volevamo parlare. Raccontavo i miei ricordi d'infanzia, anche loro ne raccontavano. Tutto era visto, sentito, attraverso il punto di partenza della perdita, di una cometa che si abbatte sulla terra, l'immagine da cui siamo partiti. La fine del mondo era il nostro catalizzatore iniziale! Ed è stata ancor più importante come catalizzatore di quanto lo potessimo immaginare. A un certo punto, ci siamo resi conto che basta, quest'idea ci stava portando verso la finzione. Ma il lavoro era fatto, quasi come l'elaborazione di un lutto. Eravamo entrati nella coscienza della perdita, della morte, della separazione...Potevamo continuare.

B.P.-V. : Ne *Le dernier caravansérail*, non eravate già su questa strada? Questo spettacolo non parlava solo delle odissee dei migranti ma di "storie di separazione" (cito una battuta da una delle prime sequenze).

A.M. : Sì, ma erano delle separazioni dovute alle vicende umane, a degli eventi, non era la separazione ineluttabile di cui parlano, credo, ne *Les Ephémères*. All'inizio delle rappresentazioni, è incredibile, degli spettatori si sono sentiti male: il carrello che porta il giardino della madre entra, con la madre, e le persone svengono! Questo significa davvero che si tratta qualcosa che vogliamo dimenticare e che è il destino di tutti. È sotto questa luce che si è al presente. Penso che abbiamo fatto uno spettacolo



che vive nel presente. Come lo si sia fatto esattamente, questo spettacolo, non lo so nemmeno io.

B.P.-V. : Ma se ti si chiede quale è il tuo metodo di lavoro, puoi tentare di rispondere?

A.M. : Credevo che non avessimo un metodo, e poi, quando ho guardato il film su *Tartuffe*, ho visto che ne avevamo uno, ma è il metodo dell'alpinista che modifica la sua attrezzatura in funzione della montagna che si appresta a scalare, del tempo, del giorno, se c'è ghiaccio, se è estate, se è inverno, se è la parete nord, sud, ovest, l'Himalaya, le Alpi, o le Ande. Cambia, ma resta un alpinista! All'inizio delle prove ho sempre l'impressione che sia una montagna enorme che bisognerà scalare, e ciò che conta, in quel momento, è di prendere i ramponi giusti e di non caricarsi di una valigia...

B.P.-V. : Per *Les Éphémères*, quali sono stati i "ramponi" giusti?

A.M. : La bifrontalità...

B.P.-V. : Che hai deciso molto presto?

A.M. : Subito! Abbiamo cominciato così! Come sempre, non sono mai sicura che sarà definitivo, ma poi alla fine persiste! Siamo stati più liberi che con le *Caravansérail*, perché, subito ho detto: "ci saranno le piattaforme mobili, ma potete camminare al di fuori di esse! Saranno gli spazi che verranno verso di voi!". Ci siamo dati della libertà.

B.P.-V. : Ma nello stesso tempo, in uno spazio ridotto : una scena stretta, su di essa dei carrelli dalla superficie limitata, e un'azione che sarà osservata "per tutti i versi"...



A.M. : Non ci può essere libertà senza costrizione! Bisogna trovare le buone costrizioni! All'inizio, utilizzavamo i carrelli del *Caravansérail*, ma evidentemente erano troppo grandi, e in breve tempo ho detto a Sébastien (Brottet-Michel), il nostro specialista dei carrelli: "Sarebbe bene se ne avessimo uno rotondo!" Ci stava pensando anche lui, e due giorni dopo avevamo una piattaforma rotonda. Ne aveva anche proposta una ovale, che non ha mai funzionato. Diventava una specie di boccia per pesci, e non aveva più alcun senso! E

perché bisognava che alcuni fossero quadrati? Non ne ho la minima idea!

B.P.-V. : E sapevi che bisognava assolutamente che fossero quadrati? Era di una tale evidenza?

A.M. : Sì, abbiamo dovuto cambiare, modificare. I vestiboli sono tutti quadrati, nelle scene del *Castello*, di *Natale* o di *Stang Bihan*. E nello stesso modo, le porte non si trovano mai su un carrello rotondo! E i vestiboli sono sempre separati!

B.P.-V. : Perché sono solo delle zone di passaggio?

A.M. : Probabilmente! Ma questa coerenza appare a posteriori, non sto dietro a un tavolo a decretare che dato che sono dei passaggi, i carrelli dei vestiboli saranno tutti quadrati, non è che così che funziona.

B.P.-V. : A questo proposito, si è mai lavorato a tavolino al Soleil? È successo una volta, nella storia del Soleil?

A.M. : È successo per Shakespeare, abbiamo fatto una lettura degna della scuola elementare, con tutti in nostri diversi accenti. Ma è tutto! Mai più! Non saprei che farmene, perché quando gli attori sono intorno a un tavolo mi pare il colmo dell'a priori! Noi parliamo mai intorno a un tavolo, ma intorno al palcoscenico. Quando metto in scena un testo, ciò che cerco è di farla finita con tutti gli strati che vi si sono depositati. A volte, prendo un pezzo del testo e dico agli attori : "Ecco! L'autore ce l'ha appena mandato!" E funziona! Perché libera di tutto ciò che si è accumulato, di tutto ciò che sporca, di tutto ciò che c'è intorno, dei crostacei, delle conchiglie attaccate alla chiglia della nave, che appesantiscono, rallentano, quando invece nel momento in cui Molière o Shakespeare o Eschilo hanno scritto, non c'erano tutte queste storie! E si è aggiunta – nel corso dei secoli – la storia del testo sul testo. E non è del tutto giusto, perché il testo è stato...nascente. L'autore l'ha scritto in un angolo del palcoscenico, o a casa propria, poi ci hanno lavorato insieme, hanno cambiato delle cose : gli attori non erano contenti di quella scena, e lui si è accorto che non poteva tenere quella sequenza perché l'attore non aveva il tempo di cambiarsi. Un testo teatrale è anche questo! E adesso, si arriva, ci sono già migliaia di libri fra questo testo e noi, ed esso non può essere tagliente e brillante come un diamante. Penso che sia necessario vivere uno spettacolo, che ci sia un'esperienza fisica e un'esperienza di vita. Che quando provi, accada qualcosa fra te e un testo, o fra te e *Les Ephémères*, qualcosa di estremamente forte e che ti trasformi, non ci deve essere una biblioteca fra te e il dramma, non ne hai bisogno! La biblioteca deve essere a fianco! Ci sono sempre dei libri, dei documenti, dei film, delle foto, dei racconti, ma non c'è una teoria sul testo!

B.P.-V. : Durante la creazione de *Les Ephémères*, avete fatto ricorso a dei film (Imamura, Scola, etc.) e anche a dei libri importanti – i racconti di Cecov o Karen Blixen, *I libri delle somiglianze* d'Edmond Jabès, le *Odi elementari* di Neruda, le *Lettere* di Drancy e Primo Levi, mais anche Proust e Sant'Agostino. Li hai letti e fatti leggere agli attori?

A.M. : Ci sono stati anche i poemi e i racconti di Calver che mi ha dato Charles-Henry (Bradier), il mio assistente. Tutte queste letture non ci servivano tanto come materiale – avevamo il nostro – ma come conferma, è molto importante la conferma...

B.P.-V. : Anche Neruda era una conferma?

A.M. : È un'amica inglese a cui avevo parlato del lavoro ad avermi indirizzato sulle *Odi* di Neruda che non conoscevo – l'ode alla zuppa di zucca, l'ode al ragù di grongo, ecc. – e ho capito subito che ne avevo bisogno. Ne abbiamo trovato tre o quattro su Internet, poi Charles-Henri le ha recuperate e è magnifico – come in Carver, il poema che si chiama *La mia auto*...Queste odi agli oggetti quotidiani erano come degli alleati! Degli alleati che ci dicevano : "No, non stai sbagliando! Anch'io

sono passato di qua!"... Non andavamo esattamente nello stesso posto, ma il fatto che delle figure così grandi avessero seguito la stessa direzione ci dava forza.

B.P.-V. : Nel lavoro su questa scrittura teatrale al presente, in diretta, gli attori sono anche autori, e nello stesso tempo anche scenografi : tutte le funzioni sembrano ridistribuite. E tu, dove ti poni? La definizione di regista¹ ti si confà ancora?

A.M. : È buffo, perché se la definizione di regista mi corrisponde, è la nozione regia che trovo ormai inadatta, perché la regia è in questo caso veramente condivisa. Ma forse questa "regia collettiva" può prodursi solo perché sono presente e la vedo, e dico appunto "La vedo!". Sono la persona che la vede per prima e che dice "sì" o "no". E a volte è molto gravoso prendere questa decisione, quando ci sono delle proposte che amo e che però non saranno tenute nello spettacolo.



B.P.-V. : Queste cose che per ora sono rimaste nella famosa "terza parte", ma che possiamo immaginare potranno a un certo punto essere inserite nello spettacolo?

A.M. : Sì! Per continuare sull'idea di "regia collettiva", quando si comincia a ricostruire l'improvvisazione, senza cercare di sofisticarla, con grande umiltà, per conservarne la semplicità, lo facciamo *insieme*, con me, ma insieme. Certe improvvisazioni sono rimaste "tali quali", fra virgolette : anche se sono state

rilavorate, come ho spiegato prima, un po' tagliate, sono davvero, dalla A alla Z, delle improvvisazioni. Ci sono cose che sono state fatte a partire da diverse improvvisazioni che abbiamo assemblato. La scena di *Natale* per esempio, dove dei ricordi personali famigliari che avevo raccontato si sono mescolati alle visioni di alcune attrici, come Delphine Cottu, che lavoravano su questo universo.

B.P.-V. : Mi pare che per la scrittura di questo spettacolo, la complicità e il lavoro con Jean-Jaques Lemêtre siano stati ancora più importanti che ne *Le dernier carnavansérail*, è così? La musica sembra prendere sempre più importanza nel lavoro di scrittura del Soleil...

A.M. : La musica? Sì, è più che importante! Un giorno abbiamo parlato del futuro spettacolo, e dopo la tournée in Australia Jean-Jacques ha cominciato a scrivere delle pagine musicali, forse più del solito, alla fine bisogna chiederlo a lui...

B.P.-V. : In effetti è quello che mi ha detto : "ho scritto le mie proprie visioni tutte in minore in quaderni di studio". Ha potuto attingervi al momento del lavoro sulla scena, quando gli attori, prima di cominciare, gli davano le loro indicazioni sull'improvvisazione che si accingevano a fare.

¹ *N.d.T* : Abbiamo decisi di tradurre i termini francesi "metteur en scène" e "mise en scène" con i loro omologhi storici in italiano "regista" e "regia".

A.M. : L'improvvisazione cominciava e la musica risuonava e era straordinario – come si avesse saputo prima cosa sarebbe successo, perché la musica calzava perfettamente. Aveva quindi ascoltato, indovinato in quello che dicevo il fondo del mio desiderio e ciò che ne sarebbe scaturito! Penso che nessuno riconosca abbastanza il lavoro che realizza, anche da noi...

B.P.-V. : Ultimo elemento della scrittura scenica, ma non il minore, il lavoro con gli oggetti. Si può dire che ci sono state delle improvvisazioni con gli oggetti?

A.M. : Gli attori hanno cercato i mobili, gli oggetti nella strada, sui marciapiedi, da Emmaus; ognuno portava delle cose da casa sua, ci sono anche degli oggetti che vengono da casa mia. È così che costruivano questi piccoli interni o esterni. Io guardavo.

B.P.-V. : Il dispositivo poteva quindi essere modificato secondo le tue indicazioni?

A.M. : Sì! Facevamo delle foto, quando dicevo che la scena era stupenda! Facevamo una foto e niente veniva mosso fino a quando non osservavo : "Ma quell'oggetto deve essere spostato, là, al centro, lo si vede troppo, lo si sente troppo!". Tutto ciò che si trova sui carrelli deve essere utile, altrimenti "fa *décor*"! Gli insiemi di oggetti sono assolutamente essenziali, è un tutto un mondo che entra...



B.P.-V. : Si può affermare che gli oggetti "parlano"?

A.M. : Sì, certo!

B.P.-V. : Avete lavorato su quest'idea che gli oggetti parlassero?

A.M. : No! *Era così!* Non avevamo bisogno di dircelo! Sento delle persone che ripetono certe cose agli attori, che le *indicano*, e indicandole, le *inculcano*! Io al contrario forse parlo molto, ma ci

sono soprattutto molte cose che non dico, perché penso che non bisogna *inculcare nulla*!

B.P.-V. : Per caratterizzare *Les Ephémères* hai coniato quest'espressione molto bella : "In effetti, è un racconto intimo a trenta voci!". Pensi che, proprio oggi, questo corrisponda a un tipo di approccio creativo per rendere conto di noi, della nostra esistenza nel tempo presente, per fare un teatro al presente?

A.M. : Ci devono essere sicuramente altri modi di farlo! Penso che uno scrittore da solo possa rendere conto molto bene del tempo presente, in un romanzo con trenta personaggi, se ha del talento...

B.P.-V. : Conosci altri autori di teatro che lo fanno?

A.M. : No, ma forse non ho avuto occasione di leggerli. Per me ad esempio Koltès non rende conto del tempo presente! Ma ci sono un sacco di registi e un pubblico per i quali invece lo fa.

B.P.-V. : Pensi che il Théâtre du Soleil sia un laboratorio di scrittura?

A.M. : È un laboratorio di teatro!

B.P.-V. : Adesso accetti quindi la definizione di "laboratorio"?

A.M. : Se in precedenza non l'accettavo, è perché mi evocava delle esperienze pretenziose che sento lontane. Se ci si intende bene sul senso della parola "laboratorio", cioè un luogo dove si lavora e si ricerca, sì, accetto il termine di laboratorio. Ma in effetti, si tratta proprio di un laboratorio di teatro popolare.

B.P.-V. : Dove ci si pone anche la questione della scrittura?

A.M. : Non me la pongo direttamente.

B.P.-V. : Nella tua compagnia, anche se gli attori non sono più gli stessi, si verifica una trasmissione che contribuisce al funzionamento del lavoro?

A.M. : Penso in effetti che una trasmissione ci sia, e credo anche che abbia sempre meno bisogno di imporre alcunché. Comincio a darsi da fare perché questa trasmissione si produca, ma senza affannarmi per questo. O allora ci affatichiamo insieme – perché a volte perdiamo il teatro. Ma non faccio più l'esperienza di ciò che a volte ho conosciuto : trovarmi davanti ad un attore con cui non riesco più a parlare, perché non so più cosa dirgli perché inizi a recitare bene!

B.P.-V. : *Les Ephémères* parlano di noi, è uno spettacolo in cui si ritrovano quattro generazioni, le stesse che convivono oggi al Soleil, contando i bambini che hanno il loro ruolo. Tratta del nostro passato e del nostro presente, in cui la nostra piccola storia personale, intima, incrocia a volte la grande Storia – in questo caso, la Resistenza. Davvero non hai cercato questo incrocio? Era là, scontato, nei ricordi della tua famiglia?

A.M. : Gli esseri umani sono sempre fra la Grande e la Piccola Storia...

B.P.-V. : Cosa ti ha potuto apportare per il futuro spettacolo al quale pensavi durante le riprese il fatto di passare attraverso il film, di girare il *Caravansérail*? Un giorno, dopo aver girato il *Caravansérail*, avevi detto che avevi voglia di fare un altro film.

A.M. : Ma anche adesso ho voglia di fare un altro film.

B.P.-V. : Hai sempre un desiderio di cinema?

A.M. : Sì, ma non è una frustrazione. Il cinema viene di tanto in tanto. Penso che con *Les Ephémère* proviamo in un certo senso che il teatro non deve avere paura del cinema. Questo spettacolo porta il marchio della scrittura filmica ma senza schermo né tecniche speciali diverse da quelle del teatro.

B.P.-V. : Tuttavia nell'ultimo episodio c'è un grande lenzuolo su cui è proiettato un frammento di un film di John Ford... Hai pensato a un certo punto che il vostro modo di procedere si avvicinasse a quello di Lepage ne *Les sept branches de la rivière Ota*?

A.M. : No, ma è un grande complimento perché è uno degli spettacoli che mi ha più affascinata, è uno spettacolo che adoro veramente! Non ho pensato ci fosse una somiglianza...Ad eccezione di uno o due "Strehler", *Les sept branches de la rivière Ota* è il più grande spettacolo che abbia mai visto...Credo sia uno spettacolo molto importante! L'ho anche detto a Lepage...

B.P.-V. : Anche lui ha dei metodi specifici di creazione e di scrittura collettiva e modulabile, che sarebbe indubbiamente interessante paragonare a quelli del Soleil. Ma questo è un altro discorso...

***L'intervista, tradotta da Erica Magris, è stata originariamente pubblicata in francese: *Ecrire au présent: un récit intime à trente voix, entretien avec Ariane Mnouchkine réalisé par Béatrice Picon-Vallin*, in "Alternatives théâtrales", n° 93, avril 2007, pp. 56-62.**

Per approfondire la conoscenza del Théâtre du Soleil, segnaliamo anche (di prossima pubblicazione) il dossier a cura di Silvia Bottioli e Roberta Gandolfi, *Un teatro corale: Ariane Mnouchkine e il Soleil*, "Hystrio", n. 2 (2009) che comprende, in particolare, un articolo di Béatrice Picon-Vallin su *Les Ephemères*.