



Francois Tanguy e il Theatre du Radeau

Il Théâtre du Radeau nasce nel 1977, a cavallo dei fervidi anni del movimento dei gruppi che cercavano la propria indipendenza dal circuito teatrale ufficiale. Diventa però il teatro dei “naufraghi della scena” (“radeau” in francese vuol dire “zattera” e il nome deriva da *Le radeau de la Meduse di Gericault*) solo con l’arrivo nel 1982 di François Tanguy, regista e autore francese. Del resto “zattera” si chiamava ancor prima del suo arrivo, ma è con lui che prende inizio la profonda ricerca di un teatro che concilia il suo continuo peregrinare nella materia teatrale con le motivazioni di un pubblico fedele, vivo, pronto a mettersi in gioco davanti alle proposte coinvolgenti dei timonieri francesi. Per il profondo rapporto con lo spettatore e la capacità di plasmare la materia teatrale non scindendola dalla realtà, il Radeau è un teatro che sfugge alle abusate etichette con cui si cataloga il panorama teatrale vigente: estranea al teatro ufficiale, la compagnia francese è una realtà che sottolinea lo scarto che si è scavato, in questo tempo, tra una modalità di espressione creatrice di un’attenta e reciproca comunicazione con lo spettatore (che evita l’autoreferenzialità in cui può scivolare il teatro sperimentale) e quella invece obsoleta inscritta nelle burocrazie della “cosa” teatrale. Sfuggire dunque, senza tuttavia rinunciare a ciò che è una scena, al lavoro che questa comporta ed esige, alle distanze necessarie che la conducono ad uno spazio intenzionale, ad una chiarezza mentale e visuale, risultato di una sperimentazione fatta in “comune”, in continuo confronto con il pubblico, il quale assurge ad elemento drammaturgico fondamentale, insieme al lavoro svolto sui testi e sulla miscela di lingue utilizzate nelle creazioni. Del resto, questi sono i punti cardine della poetica matura del Radeau, che rispecchia le modalità lavorative di Tanguy: basandosi sul preliminare e fecondo rapporto con gli spettatori, l’artefice francese avvia una ricerca cristallina sulla drammaturgia (che sia essa preesistente o generata dal nuovo), e sulla lingua, addolcita con un lavoro di scavo e di perizia. Il testo diventa così un elemento fra tanti, una sorta di punto di partenza dal quale si dipana una lunga sperimentazione: le tante lingue e l’eterogeneità dei testi utilizzati investono di ulteriori e fertili significati il processo lavorativo rivolto ad uno spettatore sempre attento, a cui si richiede di modificare, con la sua partecipazione, il senso ultimo delle rappresentazioni.



Gli inizi: il garage a Le Mans

Nei primi anni Ottanta, la compagnia francese stabilisce la sede a Le Mans, comune francese della regione della Loira, lontano dalla bulimica Parigi. Nei primi anni di attività, lavorano in un freddo garage, ma fin dall'inizio cercano luoghi che possano diventare spazi da condividere sia con chi il teatro lo fa, sia con chi il teatro lo riceve. Le parole di Tanguy spiegano esattamente l'importanza di questo spazio totalizzante:

«I miei spettacoli non nascono dal desiderio di far capire un testo o dare forma a un'idea. Non c'è nessuna premeditazione, se non quella di trovarsi in uno spazio e un tempo comuni. Tutto sorge dallo spazio, in quanto spazialità abitata da esseri e materie, in quanto luogo problematico di una teatralità da riattivare»[\[1\]](#).



Tra le priorità del Radeau c'è quindi il rapporto aperto con il pubblico. Un rapporto che si basa sulla volontà di creare una "coralità" che riesca ad unire il gruppo di artisti che recitano non "per" qualcuno, ma "con" qualcuno. Ritorna quindi il concetto di coro (in francese la parola ha lo stesso suono di "cuore") che abbraccia un'intera comunità: sia la parte astante sia quella proponente, alla ricerca di una materia propria del teatro in relazione alla realtà dell'oggi.

Nel 1982 il regista francese e i suoi naufraghi allestiscono il *Don Juan* di Moliere. Opera semiconosciuta del primo Radeau (che verrà in seguito ripresa con Tanguy nei panni del protagonista),

«con il suo contrasto tra ambiente naturale e personaggi teatrali annuncia quella che sarà una costante del gruppo: la tensione tra il teatro e il suo doppio, la vita, tra i materiali 'alti' della drammaturgia e della letteratura, da una parte, e dall'altro un riutilizzo poetico di ciò che appartiene al mondo 'basso', sia per quanto riguarda i materiali di scena, primo fra tutti il legno [...] sia per il senso dell'ironia, del frammento e del collage che caratterizzano le figure di scena come degli *objets trouvés*»[\[ii\]](#).

Risulta evidente la consonanza che lega la nascente poetica della giovane compagnia francese con il lavoro di Tadeusz Kantor: una comunione d'intenti che è più «una scoperta che non il risultato di un'influenza». Nel teatro del maestro polacco la «realtà degradata al rango più basso»[\[iii\]](#), come egli



diceva, si fonde alla poetica teatrale in un unico evento scenico: la compagnia del Radeau aggiunge, a tutto questo, lo sguardo acuto dei suoi interpreti, condito da «una variante del grottesco che intreccia elementi bassi e quotidiani con elementi dell'ordine del mostruoso e del singolare». Lo scopo sembra essere quello di «mettere a fuoco una nozione di realtà che vada oltre il senso comune», una realtà che travalica i confini dell'immediato e del palese, per reinventarsi e riaffermarsi ogni volta che viene riletta in scena.

Dopo l'opera d'esordio, il Radeau si confronta con le *crèations* de *L'Eden et les cendres* e de *Le retable de Séraphin* fino alla commedia scespiriana *Le songe d'une nuit d'été*.

L'opera teatrale con cui il Radeau si presenta al grande pubblico è *Mystère bouffe* del 1986, che debutta proprio nella caotica Parigi, (precisamente al Theatre de Bastille e poi portato in tutta la Francia e all'estero). Antonio Attisani la definisce «un chimerico mistero medievale, con un fittissimo parlato in una lingua inventata (grammelot)» in cui «il Theatre du Radeau riesce a sintetizzare sul palcoscenico la propria poetica». Diventano chiare, da questo spettacolo in poi, le linee guida della ricerca del Radeau che si svilupperanno in tutti i successivi spettacoli: la parola diventa «luminosa e piena, ripetuta in un giuoco di vivai, da una lingua all'altra»^[iv]; la lingua francese è «(ri)presa in un'altra lingua - straniera, inventata, nuova - [il grammelot nel caso di questo spettacolo n.d.r.] - e ne fa variare le tonalità [...]»^[v]. Le parole di Jean Paul Manganaro mettono in evidenza la lunga ricerca sul linguaggio con cui la compagnia francese tende a restituire al teatro la sua oracolare poeticità, recuperandone le origini mitiche.

Il 1987 è l'anno del *Jeu de Faust*, in cui si alternano riferimenti al pittore fiammingo Brueghel il Vecchio e ai personaggi beckettiani. La stampa comincia a dare loro il dovuto spazio: il teatro dei naufraghi viene definito «una genesi monumentale che dà come frutto una allegoria permanente del materiale teatrale», dal quotidiano *Libération*.

Con *Jeu de Faust* prima e poi con *Woyzeck - Büchner - Fragments forains* del 1989, il Radeau affronta i pubblici di tutta Europa. Nel caso del *Woyzeck*, il Radeau non lavora sul testo di Büchner, ma sui diversi manoscritti dell'autore, usandoli come materiale grezzo e creando una sorta di ensemble testuale che diventerà un'altra caratteristica predominante del loro fare teatro.



Nel 1991 mettono in scena *Chant du Bouc*, che riprende i temi e le figure della tragedia greca. Ispirato all'Agamennone di Eschilo e costellato di frammenti di autori tedeschi, francesi e da lunghe pause di assoluto silenzio, lo spettatore si trova davanti ad una vera e propria skenè, una costruzione che gli attori in scena modificano incessantemente. Ancora una volta è il legno a fare da collante e da materia prima alla rappresentazione:

«il luogo si trasforma di continuo, ogni minima variazione di luce crea un evento, alludendo alla piazza o alle stanze del potere, ai cortili o alle cucine delle case. Lo spettatore abita mentalmente un mondo di legno, un mondo di esseri umani ridotti alla loro essenza mortale, un girone infernale abitato da figure lamentosi e rimuginanti, sofferenti e accidiosi, sempre avvolti in se stessi. Ogni miseria umana diventa così un universo e si assiste alla rappresentazione della impotenza di una Logica che ormai sembra solo capace di mettere con ottime ragioni tutti contro tutti» [\[vi\]](#).

Nuovi spazi teatrabili: dalla Fonderia alla Tenda, dall'Accampamento alla Cantina, dalla Botte alla Baracca



Nel 1992 il Radeau lascia il garage e si trasferisce in una vecchia succursale della Renault, che diventerà la Fonderia.

Nel 1994 Tanguy si schiera a favore della cessazione delle ostilità nella ex Jugoslavia (fa lo sciopero della fame per il quale sarà pubblicamente apprezzato dal poeta bosniaco Izet Sarajlic) e presenta *Choral*. Concentra l'attenzione su Kafka in cui ancora una volta è una «lingua fuori della lingua e senza lingua» a giocare un ruolo fondamentale e a ribadire un codice poetico predominante. *Choral* consacra definitivamente la compagnia come la novità più significativa del teatro francese dai tempi del Théâtredu Soleil di Ariane Mnouchkine.

Nel 1996, a fianco alla Fonderia, il Radeau costruisce la Tenda, una grande struttura trasformabile, una sorta di grande rifugio dove poter elaborare i propri lavori e fare di essa un vero e proprio strumento della creazione. La Tenda non è né un recinto né un riparo, ma un luogo a due facce. La prima possibilità che questo luogo offre è la presa dello sguardo: la Tenda è a primo impatto una scenografia, ma è anche un palcoscenico aperto, in cui la luce gioca un ruolo fondamentale. La sua forma e il suo utilizzo, però, gli conferiscono anche un altro scopo: essa ha la configurazione di un grande capannone che invita il pubblico a condividere lo spettacolo, in una costante tensione tra arte-memoria-vita, all'interno di uno spazio scenico destrutturato e continuamente rifunzionalizzato.

La Tenda viene inaugurata con la *Bataille du Tagliamento*, opera che prende ispirazione ancora una volta da Kafka, precisamente dai suoi diari, ma che si incastra con altri frammenti di opere, tra cui la sequenza finale ispirata all'Antigone di Hölderlin.

La Tenda diventa così un luogo di rappresentazione e di creazione, ma è anche un luogo di accoglienza per altre iniziative: letture, incontri, laboratori, proiezioni di film, balli. L'intera Fonderia è destinata a diventare così un vero e proprio "collegio", aperto all'ospitalità, alla condivisione dei lavori di compagnie ospiti e all'incontro con operatori della scena e rappresentanti delle più diverse discipline, con l'intenzione di creare una sorta di comunità teatrale cangiante che possa continuamente arricchire



la ricerca teatrale del Radeau in rapporto alle altre sperimentazioni possibili. Gli artisti invitati alla Fonderia (tra gli italiani: Teatri di Vita e Egum Teatro), vi risiedono e vi lavorano; le loro creazioni sono generalmente proposte al pubblico o sottoforma di spettacolo o di presentazione del lavoro, o anche sottoforma di work in progress. Il pubblico si trova così invitato ad assistervi senza avere un programma prestabilito, aperto al ritmo della vita del luogo, delle creazioni «accomunate oltre che dalla cornice di alto artigianato, dal clima festoso e di grande libertà ricettiva».

A fianco di questi luoghi (la Fonderia e la Tenda), spesso si allestisce anche un grande Accampamento che comprende la Botte, una piccola tenda rigida in grado di supportare una trentina di spettatori. Poi c'è una Cantina, un luogo nel quale non solo si mangia e si beve, ma si possono ascoltare musicisti di diversa provenienza. Vi è anche la Baracca, gestita dalla troupe-famiglia della Volière Dromesko in cui lo spettatore, oltre ad essere un commensale, partecipa attivamente a serate sempre diverse, animate dai tanti artisti-ospiti. Si vengono così a creare spazi ricchi di interscambi reciproci e, come chiarisce Antonio Attisani, «anche l'Accampamento, nel suo complesso, rappresenta la creazione rigorosa di una situazione che permette realmente l'incontro tra nuove forme della teatralità e un nuovo modo di essere spettatori».

In pratica, questi luoghi dalle mille potenzialità trasmettono agli spettatori lo spirito da officina che si respira tra le pareti di una vera e propria "fonderia teatrale". Ovviamente tutto parte da una rifondazione dell'idea stessa di rappresentazione e di spazio scenico che accomuna il Radeau con le compagnie che vengono ospitate. Tra scena e platea non c'è più velario, perché a teatro non esistono due luoghi, due tempi separati, ma un solo organismo, come diceva, ancora una volta, Tadeusz Kantor: «la scena e la platea costituiscono un'unità»^[vii] e «sia attori che spettatori si trovano nello stesso sacco»^[viii].

Nel 1998 il Radeau propone a Venezia l'*Orphéon*, nato nella Tenda. Lo spazio è costruito da intensi fasci di luce che illuminano le figure di Amleto, Macbeth, Ofelia, il Conte e Ilse de *I giganti della montagna*, denudati dalle caratteristiche del proprio personaggio; diventando così portatori di nuovi messaggi: parlano di verità, di realtà e di teatro. Viene così esaltata la povertà del teatro, il quale, privato anche dei suoi illustri personaggi, riflette, sulle tracce di Orfeo, una fiaba nuova, un vero racconto di magia dei nostri tempi.



Nel 2001 il Radeau presenta *Les Cantates*. Il titolo è ripreso dalla terminologia musicale ed è una costruzione fatta di masse visive, sonore e cromatiche, nella quale un personaggio seduto in proscenio sembra far da contrappeso all'azione che ha luogo sul fondo. Le voci si aprono alle diverse sonorità delle lingue: l'italiano, il francese, il norvegese, il tedesco. Brani di Bach, Dusepin, Haydn e Vivaldi incontrano le parole di Dante, di Coleridge, Sofocle e Rilke, creando un flusso di lingue che scorrono materialmente sulla scena, come i grandi pannelli di legno utilizzati.

Nel 2004, il Radeau porta in scena *Coda*, titolo anch'esso ripreso dal dizionario musicale in cui "la coda" ha la funzione di collegamento melodico tra il tema fondamentale del soggetto e il tema ribattuto del controsggetto. Ecco che l'intero spettacolo è una vera e propria orchestrazione di lingue e di corpi, in cui la suddetta figura musicale acquisisce un ruolo di passaggio tra le materie sceniche. Contro il flusso di una comunicazione contemporanea che dimentica, Tanguy costruisce, ancora una volta, un teatro di memoria, tessendo, ancora una volta, frammenti di testi ripresi da Dante, Plutarco, Sofocle, Hölderlin, Artaud, uniti dai versi del *De rerum natura* di Lucrezio.

L'ultima opera del Radeau, datata 2007, è *i*, legata ai due precedenti spettacoli, essendo anch'essa, in termini musicali, una composizione in stile contrappuntistico. Il termine evoca i movimenti dell'intreccio, della ripresa, dei dinamismi sonori: "ricercare" nel senso di cercare continuamente, di percorrere qualcosa che sembra indefinibile. Anche qui il testo è solo uno degli elementi da cui partire: questa volta Tanguy mescola frasi lucreziane con testi di Danielle Collobert o con le parole di Ossip Mandelstam, pronunciati in francese e in altre lingue straniere; si crea così un melting pot linguistico che unisce la platea rendendola organica nelle sue tante diversità. La musica accompagna il detto e i movimenti degli abituali pannelli in legno che strisciano sul palco e lo modellano. Tavoli e sedie in disordine, uomini in livrea e dame vittoriane con crinolina che vagabondano sulla scena, lasciando agli spettatori un percorso continuamente da cercare.



Il Radeau nel panorama contemporaneo: un teatro che fa bene alla vita

I lavori del Radeau dimostrano che al teatro è possibile pervenire da altri luoghi e la messinscena risulta più dinamica se percorsa da varie tensioni interne: lo spazio diventa così un'area di interscambio e di incontro dove, dalla collisione tra realtà materiale e sfera surreale, scaturisce quell'energia creativa che ci consente di ascoltare distintamente la nostra voce interiore, nell'area dove «lo spazio della vita dimora accanto a quello dell'arte, insieme e a vicenda confondendosi e compenetrandosi, condividendo un destino comune»[\[ix\]](#). Le parole di Kantor si sposano con quelle dello stesso Tanguy:

«Il mio teatro non ha la pretesa di rappresentare, nè di enunciare un concetto. Lo spettacolo esiste come atto che esiste per se stesso. Il mio ruolo, dunque, non sta nel farmi organizzatore del senso, ma di invitare lo spettatore ad attraversare questa esperienza dei sensi, e, da questo, a predisporre l'ospitalità»[\[x\]](#).



La creazione di quest'atmosfera legata al sentire comune si ritrova nel lavoro fisico che Tanguy e i suoi naufraghi applicano non solo sui corpi, ma anche sulla drammaturgia e sulle lingue usate. Le tante diversità di ognuno entrano in contatto e si fondono senza perdere la propria individualità nel gioco di scambi che gli artisti francesi riescono a creare tra i testi e i detti, quindi tra la parola scritta e quella orale, che viene pronunciata rendendosi visibile nella e tramite la scena. Scrive Jean-Paul Manganaro:

«ogni parola, ogni frase, appena dette, si trovano nella necessità di ridirsi, di inabissarsi nel magma del loro materiale, non per riplasmarlo, ancor meno per dargli una direzione o proporle un significato; ma piuttosto per tentare di convincere nell'incertezza, per sottolineare un'esiguità tonale, una piccolezza - forse - con l'intenzione di incorniciare gli altri spazi che porta in sé»[\[xi\]](#).

La voce diventa così corpo tra una scenografia sospesa, forse ripresa dagli spettacoli precedenti o forse consolidata lì, nel momento stesso in cui si presenta ad una platea. Nel teatro del Radeau è come se si ripresentassero le stesse figure con parole e motivi diversi, senza incappare nel rischio di prescrivere modelli di rappresentazione. Rischio evitato anche quando Tanguy interroga continuamente le possibilità della drammaturgia: non solo quella contemporanea o classica, ma semplicemente la loro,



propria drammaturgia. Questo perchè il lavoro non investe solo il testo, che finisce per essere l'elemento più distante. In questo senso, c'è una sorta di democrazia degli elementi: il testo non è che un fattore critico tra gli altri, preso all'interno di riflessioni multiple. E gli attori, la modalità vocale, la presentazione-rappresentazione, la scenografia, la linea musicale, determinano delle posture iniziali di una generica scena che, durante il processo creativo, non smette di organizzarsi in linee di fuga imprevedibili. È un teatro in cui la scena-spazio «si presenta come una funzione determinata in cui avverrà un'azione»: è il teatro che si fa ogni volta che si rappresenta, in continua materializzazione e perpetuo rifacimento.

Le regie del Radeau hanno quindi esposto un progetto, la cui modalità non ha dei veri radicamenti in qualcosa di già esistente. Ciò che entusiasma, è che si tratta di procedimenti registici che riportano a galla qualcosa che sarebbe forse stato lasciato da parte. Il processo lavorativo di Tanguy non lascia scampo a inutili turbamenti, quello che egli fa con i suoi naufraghi è presto detto:

«Nulla è deciso in partenza. In effetti, si tratta di una successione di punti di partenza. Il processo [...] si definisce nel momento stesso in cui si costruisce. Creiamo prima di tutto un rapporto con lo spazio, fino a quando non decidiamo di comprometterci con esso. Le idee, in questa fase, sono sullo stesso piano delle cose. In questo campo di incontri e collisioni, una materia ne convoca altre, che andranno incrociandosi, per accavallarsi e scoprirsi nell'ascolto. Non si tratta d'altro che di muoversi nei pensieri di queste variazioni. I ritmi e i movimenti respiratori formano, costruiscono, decostruiscono, rilanciano degli elementi concreti attraverso i quali le percezioni compongono delle linee di senso, di sentimento, di desiderio»[\[xii\]](#).



Così le parole di Tanguy lasciano aperte le speranze di scoprire, nel teatro, qualcosa che possa sempre, in qualche modo, far bene alla vita.

Note

[i] F. Tanguy, in Gwénola David, *Le théâtre comme expérience, (entretien avec François Tanguy à propos de la création Coda)*, in «LA TERRASSE», novembre 2005, trad. propria.

[ii] A. Attisani, *Il pensiero pensato con la scena (con una nota sull'Accampamento)*, in «SCENA», II, 3-4, 1999.

Dove non diversamente specificato, le citazioni all'interno del corpo del testo sono riprese dal suddetto articolo. Ringraziamo Antonio Attisani per la disponibilità e collaborazione.

[iii] Cfr. T. Kantor, *Il teatro della morte*, D. Bablet (a cura di), Milano, Ubulibri, 2000.

[iv] J.P. Manganaro, *Materialismi*, relativo allo spettacolo *Bataille du Tagliamento*

[v] Ivi.

[vi] A. Attisani, *Il pensiero pensato con la scena (con una nota sull'Accampamento)*, op. cit.

[vii] T. Kantor, *Scuola elementare del teatro. Lezioni milanesi*, L. Ryba e R. Palazzi (a cura di), Milano, Ubulibri, 1986.

[viii] Ivi.

[ix] Ivi

[x] F. Tanguy, in Gwénola David, *Le théâtre comme expérience*, op. cit.

[xi] J.P. Manganaro, *Materialismi*, op. cit.

[xii] F. Tanguy, in Gwénola David, *Le théâtre comme expérience*, op. cit.





Teatrografia

2007: Ricercar



2004 : *Coda*

2001 : *Les Cantates*

1998 : *Orphéon - Bataille - suite lyrique*

1996 : *Bataille du Tagliamento*

1994 : *Choral*

1991 : *Chant du Bouc*

1989 : *Woyzek - Büchner - Fragments forains*

1987 : *Jeu de Faust*

1986 : *Mystère Bouffe*

1985 : *Le songe d'une nuit d'été, di W. Shakespeare*

1984 : *Le retable de séraphin*



1983 : *L'Eden et les cendres*

1982 : *Dom Juan, di Molière*

Il Théâtre du Radeau è sovvenzionato dal D.R.A.C. Paesi della Loira, la Città di Mans, il Consiglio Regionale dei Paesi della Loira e il Consiglio Generale del Dipartimento di Sarthe. È sostenuto dall'ONDA.

Per approfondire:

Bibliografia

Antonio Attisani, *Il pensiero pensato con la scena (con una nota sull'Accampamento)*, in «SCENA», II, 3-4, 1999, pp. 97-108;



Antonio Attisani, Stefano Tomassini (a cura di), *Théâtre du Radeau, Orphéon, uno spettacolo di François Tanguy*, in «DMT», Programma della Biennale Teatro, Venezia 1999, pp. 83-91;

Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro, Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni Editore, Roma, 2003;

Antonio Attisani, *Théâtre du Radeau (Les Cantates) - Oltre il teatro con il teatro*, in «Primafila», n° 78, novembre 2001, pp. 29-36;

Jean-Paul Manganaro, *Materialismi*, relativo allo spettacolo *Bataille du Tagliamento*;

Jean-Paul Manganaro, *Consistances, à propos de la création Ricercar*;

Gwénola David, *Le théâtre comme experience, (entretien avec François Tanguy à propos de la création Coda)*, in «LA TERRASSE», novembre 2005.

AA.VV., *Les Cantantes*, in «FUSÉES», n. 6, octobre 2002. (*Quelque chose qui ne soit en rien remarquable, entretien avec Fabienne Killy*; Jean-Paul Manganaro, *Libretto pour Cantates*; *Le Théâtre du Radeau*, Jean-Luc Nancy; *Je veux bien me faire suivre par ce malade*, Charles Pennequin)



WEB

<http://www.lafonderie.fr> (sito ufficiale del Théâtre du Radeau)

<http://www.teatron.org/diario> (approfondimenti su *Orpheon*, Biennale Teatro Venezia 1999)

<http://www.fluctuat.net/scenes/paris99/chroniq/orpheum.htm> (articolo di Virginie Lachaise su *Orpheon*)

<http://www.fluctuat.net/5835-Ricercar-Francois-Tanguy> (*L'Amour, la poésie*, articolo su Arnaud Bourgoïn su Ricercar)