

Altre  
visioni

101

Yves Lebreton

**Sorgenti**  
*Nascita del Teatro Corporeo*

Edizione italiana a cura di Donata Feroldi

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012  
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-335-9

  
Titivillus

## Indice

### Premessa

### Prologo

#### SORGENTI

Infanzia  
Il jazz  
La chitarra  
Il violoncello e il piano  
Abbandono degli studi secondari  
La scuola preparatoria per l'insegnamento del disegno  
La compagnia teatrale di Monsieur Rubac  
I corsi d'arte drammatica Perinetti  
Spettacolo poetico  
Incontro con Étienne Decroux  
Rinuncia alla musica  
Il Mimo Corporeo  
Le conferenze di Étienne Decroux  
Il Mimo Corporeo e il teatro  
Il poeta ginnasta e l'attore creatore  
La metodologia della Statuaria Mobile  
Analisi della Statuaria Mobile  
Il corso degli "anziani"  
Il "dinamo-ritmo" e il processo interiore  
Le improvvisazioni e la "linfa"  
L'Energia  
Il Mimo Astratto e la pantomima  
L'atelier con Ingemar Lindh  
Il Mimo Vocale  
La dizione e il canto  
Ricerca sul linguaggio  
Dissenso

### Stile e tecnica

Maximilien Decroux e Jacques Polieri

L'Esaltazione Corporea

La conferenza di Jerzy Grotowski

*Akropolis*

Incontro con Eugenio Barba

*Ferai*

Étienne Decroux e Eugenio Barba

Espulsione dalla Scuola di Étienne Decroux

Serge Ouaknine e la pratica grotowskiana

Il Bauhaus e Oskar Schlemmer

Buster Keaton

*I quattro Elementi e cinque studi di Mimo Astratto*

Abbandono dell'insegnamento del disegno

Il teatro professionale

Creazione dello Studio 2

L'acrobazia con Romano Colombaioni

La maschera di Jerzy Grotowski

*Ostinazione II*

L'elaborazione della tecnica del Corpo Energetico

*Dialogo* e l'Oggetto Corporeo

Realizzazione del film *Il Mimo Corporeo*

*Risonanza* e il Corpo Risonante

La metamorfosi di Jerzy Grotowski

*Possessione* e incontro con Gilles Maheu

Sviluppo dell'allenamento fisico

Il Risveglio

L'elaborazione della tecnica del Corpo Vocale

*Canto*

La rottura

La desacralizzazione

*Il Riso* di Henri Bergson

Il comico e il tragico

Il senso dell'ironia

Chaplin, Tati, Keaton, il clown e Beckett

Monsieur Ballon e la sua famiglia

La nascita di *Eh?...*

La scoperta, la verginità, l'infanzia

L'azione di strada

Spettacoli per i bambini

*Eh?... o le avventure di Monsieur Ballon*

Il piacere, il riso, la gioia e il teatro popolare

La ricerca fondamentale

Il Teatro Corporeo

*Atti senza parole 1 e 2* di Samuel Beckett

Partenza di Gilles Maheu e Reidar Nilsson

Addio al Teatro Laboratorio e dissoluzione dello Studio 2

*Diritto di sguardo*

*La Gabbia* e il Teatro dell'Albero

*Boh! o le disavventure di Monsieur Ballon*

L'Albero – Centro Internazionale di Formazione, Ricerca  
e Creazione Teatrale

La caduta di Icaro

*Flash*

*Esilio*

La casa salvatrice

*Homo sapiens*

*Nessuno*

La conquista della libertà

## Epilogo

### NOTE

- \*1. La Fonetica Combinatoria
- \*2. Gli assistenti di Étienne Decroux
- \*3. Il “padre del mimo moderno” e Thomas Leabhart
- \*4. Étienne Decroux, Adolphe Appia e Marco De Marinis
- \*5. Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques Copeau e il Teatro Completo di Étienne Decroux
- \*6. Il Mimo Corporeo e *l'atletismo affettivo* di A. Artaud
- \*7. Mimo Soggettivo e Mimo Astratto
- \*8. Il Mimo Astratto e Antonin Artaud
- \*9. Il concetto di Corpo-pensiero
- \*10. La linguistica e la Fonetica Espressiva
- \*11. Arte e linguaggio
- \*12. L'originale e la copia
- \*13. L'accademismo del Mimo Corporeo
- \*14. Il selvaggio e il domare
- \*15. Jerzy Grotowski e Antonin Artaud
- \*16. Jerzy Grotowski e Étienne Decroux
- \*17. Sbattere o non sbattere la porta
- \*18. Maestro creatore e praticante
- \*19. Lettera a Étienne Decroux

\*20. Tecnica e creatività

\*21. I prestiti nella tecnica grotowskiana

\*22. Manuale del perfetto grotowskiano

\*23. La strategia di Jerzy Grotowski

\*24. Il Corpo Energetico e il corpo sottile

\*25. Il concetto di Energia

\*26. La tecnica del bastone e della stoffa all'Odin Teatret

\*27. Il Corpo Risonante e Émile Jaques-Dalcroze

\*28. La respirazione e Jerzy Grotowski

\*29. Recupero di Étienne Decroux

\*30. Antropologia o Etnologia teatrale

\*31. I prestiti di Eugenio Barba

## Bibliografia

## Indice dei nomi

### Incontro con Étienne Decroux

Dopo aver spinto il portone dell'edificio ed essermi informato presso la portinaia, attraversai l'androne d'ingresso che dava accesso a un piccolo giardino interno dove, in fondo al vialetto principale, sorgeva una casetta di mattoni rossi, simile a quelle che René Magritte amava raffigurare nelle sue tele. Bussai alla porta. Mi aprì un uomo corpulento con indosso una vestaglia. Aveva lo sguardo penetrante, la fronte larga, il naso aquilino, i capelli lunghi. Mi salutò con voce calda, mi strinse la mano con fermezza e mi fece entrare in una stanza, che altro non era se non la cucina. Il mobilio era di una semplicità estrema: un tavolo di formica, una credenza di legno massiccio, un lavello di ceramica, una cucina a gas e una stufa a carbone. Ero stupefatto di essere accolto da Étienne Decroux in persona in un ambiente tanto anonimo.

Avendogli comunicato la mia intenzione di frequentare la sua scuola, chiamò sua moglie Suzanne che era incaricata di accogliere i nuovi allievi. Mi iscrissi all'istante.

L'indomani, attraversai di nuovo il cortile interno del palazzo per bussare alla porta della casetta di mattoni rossi. Entrai in cucina, dove fui invitato a lasciare le scarpe insieme a quelle degli altri allievi intorno alla stufa a carbone. Salii nella mansarda che fungeva da spogliatoio. Mi infilai una calzamaglia nera e scesi nella cantina, adibita a studio, coi suoi sessanta metri quadri di linoleum, la sua luce al neon, i suoi muri azzurri, la sua parete a specchio, la sua tenda di fondo bianca, il suo unico vasistas e il suo orologio a muro. Presi posto in un angolo cercando di seguire gli esercizi che una decina di allievi eseguivano nel più profondo silenzio. Scoprii di avere al di sotto del cranio una spina dorsale estesa fino all'osso sacro, un torace in cui pulsavano il cuore e il respiro, una vita flessuosa, un bacino saldo, delle gambe dritte, piedi appoggiati a terra, braccia sospese, mani ramificate e tutto un corpo completamente estraneo ai comandi della mia mente.

La distanza tra la mia volontà e i movimenti imprecisi del mio corpo mi fece capire immediatamente che il tempo necessario per accedere alle basi dell'espressione corporea non si doveva contare in mesi, come presumevo, ma in anni. Soltanto la perseveranza poteva permettermi di accedere un giorno alla conoscenza di quella materia espressiva favolosa che è il corpo umano.

### Le conferenze di Étienne Decroux

Le lezioni si svolgevano dal lunedì al sabato ed erano suddivise in due classi distinte: il corso regolare della sera in cui les "*nouveaux*" et les "*anciens*" [i "*nuovi*" e gli "*anziani*"], come li chiamava Decroux, stavano assieme e quello del mattino, riservato agli "*anziani*". La lezione del venerdì sera, dedicata all'improvvisazione, era sempre preceduta da un'introduzione che noi chiamavamo "conferenza". Essa era destinata a presentare il tema che avremmo trattato, ma spesso esulava dall'argomento, trascinandoci in sfere poetico-filosofiche.

Quei momenti di riflessione divagante erano appassionanti. Nessuno poteva sottrarsi al fascino della personalità di Étienne Decroux. Era il primo a improvvisare. Affrontava quegli incontri senza note scritte e, presumo, senza neppure un canovaccio. Visibilmente adorava abbandonarsi ai discorsi non premeditati.

Lo rivedo, seduto di fronte ai suoi allievi, con le mani posate sull'immanicabile consolle che accompagnava ognuna delle sue conferenze e la cui fattura era così delicata che temevo si spezzasse sotto la pressione della sua stretta. Amava toccarla, accarezzarla, stringerla per meglio afferrare l'idea che cercava. Lo rivedo, con gli occhi socchiusi, un velo di nebbia nello sguardo, la testa oscillante all'indietro, soffiare e inspirare con forza dalle narici dilatate come per eliminare qualche polvere cerebrale e annusare più liberamente l'odore del pensiero nascente. Poi, all'improvviso, uscendo dal torpore, si sporgeva in avanti, afferrava le parole con gli occhi e iniziava a parlarci...

Le sue conferenze non erano mai circoscritte entro i limiti di una enunciazione teorica o di una dimostrazione didattica. Erano ogni volta la testimonianza di un vissuto. Non c'era scissione tra la concettualizzazione e la pratica. L'idea della sua arte, la costruiva giorno per giorno, nel proprio corpo, attraverso lo sforzo del movimento. La scuola non era altro che l'anticamera del suo teatro a venire. Voleva costruire un nuovo attore per far sorgere un nuovo teatro. Un attore corporeo per un teatro del corpo: il Mimo Corporeo.

### Il Mimo Corporeo e il teatro

Étienne Decroux viene a torto presentato come il padre del mimo moderno. In effetti, non esiste alcuna filiazione diretta tra la sua ricerca artistica e la stirpe dei Pierrot, da Jean-Gaspard Debureau ai mimi Séverin e Georges Wague. Il Mimo Corporeo non è assolutamente una ‘modernizzazione’ del mimo tradizionale. È nato nell’ambito della scuola del Vieux-Colombier di Jacques Copeau ed è il risultato di una nuova metodologia formativa dell’attore incentrata sulla rivalutazione dell’espressione fisica.

Prima di consacrarsi esclusivamente all’arte del movimento, Étienne Decroux è stato attore. Ha lavorato sotto la direzione di Jacques Prévert, Gaston Baty, Louis Jouvet, Antonin Artaud e, soprattutto, nella compagnia di Charles Dullin. La sua ricerca si è sviluppata sotto l’influsso di Edward Gordon Craig e di Adolphe Appia, i cui scritti auspicano il ritorno a una visualizzazione scenica suggestiva in totale contrasto con il naturalismo di Antoine e il realismo psicologico di Stanislavskij.

Fin dal 1931, nell’articolo *Ma définition du théâtre [La mia definizione del teatro]*, Étienne Decroux si pronuncia a favore della supremazia dell’arte dell’attore, dichiarando: “*Il teatro è arte d’attore*”. Contro l’egemonia dell’autore e del regista, Decroux pone l’attore al centro della creazione teatrale. Ma, soprattutto, individua nel corpo l’elemento fondante e regolatore del linguaggio scenico che testo e scenografia vengono a completare in un rapporto di stretta necessità e dipendenza. La presenza fisica dell’attore è dunque il germe a partire dal quale tutta l’arborescenza teatrale prende forma. Decroux chiamò la visione di questo teatro *Teatro Completo*, in opposizione al concetto di Teatro Totale che ambisce a una sintesi tra le arti sotto la supervisione del regista, grande officiante dell’opera.

### L’Energia

“*Linfà*” o “*necessità interiore*”, entrambe le formulazioni si aprivano sulla nebulosa psichica sorgente di tutti i linguaggi e di tutti gli slanci espressivi. Più la fissavo, meno ero in grado di nominarla. A seconda dell’angolatura dell’osservazione interpretativa, assumeva forme diverse. Poteva emergere dalla lucidità cristallina, tralucere attraverso il velo del sogno, risalire lungo le pieghe della memoria o filtrare dall’estremità dei sensi. Ogni volta, le sue apparizioni sembravano essere i riflessi di un’unica e medesima realtà che mi sfuggiva.

Di fronte a quell’idra dalle mille teste, eternamente ipotetica e fugace, tentavo di coglierne mentalmente la matrice originaria. Progressivamente, le

definizioni si scomponavano per dissolversi in una sostanza più fondamentale che chiamavo Energia.

L’Energia contiene in potenza tutti gli stati di coscienza e non-coscienza. In essa, le molteplici sfaccettature della nostra interiorità non sono più formule statiche appuntate con uno spillo alle pareti del ragionamento discorsivo. Diventano raggi eccentrici di un unico nucleo di luce in rifrangenza. Ma, soprattutto, la nozione di Energia, grazie alla sua assoluta integrazione nella materia, permette di rompere il recinto introspettivo della psiche, radicandola al cuore del nostro organismo biologico.

In virtù di questa equazione fusionale, il pensiero non è più unicamente il risultato di un processo neuronale confinato nelle circonvoluzioni della corteccia cerebrale, come tenta di dimostrare la neurologia, ma emana dalla nostra totalità organica, poiché il flusso elettromagnetico che lo anima sorge dalla nostra stessa struttura atomica e cellulare.

L’Energia è una e molteplice, etere e materia. È la sorgente stessa del soffio vitale che attraversa al contempo l’Essere e l’Esistente, la mente e il corpo. Questo concetto diventerà il nucleo centrale a partire dal quale tutta la mia tecnica del Corpo Energetico si svilupperà nel corso degli anni a venire.

### Il Mimo Astratto

L’ascolto dell’interiorità nella pratica del Mimo Corporeo era ancora più evidente quando Decroux ci proponeva di improvvisare sul tema del “pensiero”. Insieme al “duetto amoroso”, era uno dei suoi temi prediletti. Non si stancava di tornarci con un’insistenza che talvolta rasentava l’ossessione. Ne ero entusiasta perché, in tal modo, esplorava l’aspetto del Mimo Corporeo per il quale nutrivo maggiore interesse. Quello che in un primo tempo aveva chiamato “*Mimo Soggettivo*” e più tardi “*Mimo Astratto*”.

Il Mimo Astratto faceva eco in campo teatrale alla sensibilità che mi aveva spinto verso la musica e la pittura. Sono sempre stato affascinato dalla trasparenza innata del linguaggio musicale. Non racconta niente. La potenza del flusso sonoro fa vibrare la nostra emozione senza passare per il filtro di una forma tangibile. La musica è magicamente interiorizzata dall’ascoltatore nell’istante stesso del suo farsi. Quanto alla pittura, mi aveva aperto le porte dell’astrazione. Grazie a Kandinskij, non era più al servizio di un soggetto, ma diventava essa stessa soggetto. Punti, linee, superfici e colori erano gli unici materiali tangibili tramite cui doveva transitare la visione interiore. Il pretesto della raffigurazione era abolito.

Kandinskij esigeva la non-rappresentatività della forma. Decroux preten-

deva la non-rappresentatività dell'azione. Eliminando il supporto narrativo dell'agire, l'allievo era costretto a canalizzare il proprio sentire attraverso la sola realtà muscolare del corpo, come il pittore astratto la imprime nella sola realtà della materia pittorica. Gli slanci, i trattenimenti, le tensioni, i rilassamenti, le aperture e le chiusure dei movimenti dovevano riflettere quelli del pensiero. Il corpo nello spazio rivelava lo spazio interiore del corpo.

### L'Esaltazione Corporea

Frequentavo ancora la scuola di Étienne Decroux, quando il centro culturale della città di Bourget, alla periferia sud di Parigi, mi propose di tenere un laboratorio di Mimo. Naturalmente, insegnavo la tecnica della Statuaria Mobile, ma volevo anche avvalermi di quell'opportunità pedagogica per portare avanti delle ricerche personali.

Avevo potuto verificare che il comune denominatore di tutta la tecnica decrousiana era la concentrazione mentale. Focalizzandosi sull'evento corporeo, essa gettava un ponte tra attività cerebrale e attività fisica. Ogni articolazione, ogni muscolo, ogni nervo doveva essere controllato dalla nostra consapevolezza di agire nello spazio e nel tempo. L'essere fisico si trovava in tal modo dominato dall'essere mentale e la tecnica del Mimo Corporeo mi sembrava più una disciplina dello spirito che una disciplina del corpo.

Per controbilanciare l'ascendente del mentale, sentii il bisogno di sperimentare un percorso inverso, che partisse dal corpo per andare verso la mente, facendo appello non più al controllo ma alla spontaneità.

In un angolo della sala erano accatastati alcuni tappeti da judo. Dopo averli sistemati in modo che coprissero l'intero pavimento, chiesi a ogni studente di lasciarsi andare a una vera e propria 'esplosione fisica'. Le regole dell'esercizio erano semplici. Non appena l'allievo metteva piede sui tatami, doveva scatenare tutte le risorse nervose del proprio corpo, lanciandosi in una dinamica ininterrotta di salti, cadute e rotolamenti. La rapidità dell'esercizio era tale che la premeditazione dei movimenti risultava impossibile. Ciascuno era costretto ad affidarsi alla prontezza dei propri riflessi. Il corpo era in tal modo guidato solo dall'intelligenza dell'istinto. Chiamai quello studio "Esaltazione Corporea".

Il risultato fu sorprendente.

Decroux mi aveva insegnato l'articolazione sintattica del corpo, ora scoprivo il grido corporeo.

Immediatamente mi si impose l'analogia con l'animalità e rammentai il

detto: "L'uomo è un animale pensante". Mi attraversò la mente con la folgorazione di un'evidenza. L'istinto è primordiale! Garantisce la nostra sopravvivenza biologica e la vitalità dei nostri sensi, senza i quali nessun pensiero potrebbe nascere.

Il celebre cogito cartesiano – "Penso dunque sono" – era reversibile: sono dunque penso. La reciprocità dell'assioma cartesiano poteva essere sintetizzata nei seguenti termini: sono dunque penso, dunque sono. L'essenza genera il pensiero che crea la coscienza. La realtà sensoriale e intuitiva della nostra animalità è la radice del nostro Io pensante.

Lungi dall'opporsi alla tecnica di Étienne Decroux, l'Esaltazione Corporea la completava. Anzi, la giustificava. Il controllo è legittimo unicamente se interviene su uno stato che sfugge a ogni controllo. Suppone, a monte, l'incontrollabile.

Si domestica solo ciò che è selvaggio e ciò che è selvaggio fa la bellezza del domare.

### La conferenza di Jerzy Grotowski

Nel 1966, nella cornice del Festival del Théâtre des Nations, il pubblico parigino fece la scoperta del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski. Lo spettacolo *Il Principe Costante* venne unanimemente salutato dalla critica come una vera e propria rivelazione. Non essendo riuscito a vederlo, perché le repliche avevano fatto il tutto esaurito, assistei alla conferenza di Grotowski al Centro Nazionale per la Ricerca Scientifica.

Il luogo non era stato evidentemente scelto a caso. Non si trattava dell'ennesima conferenza stampa nel foyer di un teatro, ma di un incontro all'interno di un tempio della ricerca. Grotowski voleva sottolineare senza ambiguità il carattere scientifico del Teatro Laboratorio.

C'era il fior fiore dell'intelligenza parigina: critici, registi, attori e docenti universitari... tra cui si aggirava qualche smarrito spettatore.

Ho un ricordo visivo molto nitido dell'evento, tanto ne rimasi impressionato. Nella penombra, vidi arrivare un personaggio austero, vestito con un completo nero. Era pingue, imberbe, con la carnagione cerea, i capelli corti, grassi, incollati alle tempie, e gli occhi nascosti dietro un paio di occhiali da sole dalla spessa montatura nera. Circondato da alcuni dignitari del C.N.R.S., si sedette a un grande tavolo scuro, dove c'erano ad attenderlo una caraffa d'acqua, un bicchiere e un posacenere. Fumava una sigaretta dopo l'altra e parlava nervosamente con voce nasale, venata di accento polacco, senza che l'ombra di un sorriso venisse a illuminargli il volto. La

sua esposizione era densa, precisa, implacabile, in un silenzio di piombo. Ci parlò delle sue ricerche al Teatr Laboratorium di Wrocław, della sua concezione del “*Teatro Povero*”, della “*catarsi*”, dell’“*attore santo*”, della “*via negativa*”. Aveva la potenza di un grande inquisitore e l’ascetismo di un San Francesco. L’uditorio era sotto ipnosi.

Alla fine della conferenza, gli furono rivolte diverse domande, in particolare a proposito di Antonin Artaud, dei cui scritti dichiarava di essere venuto a conoscenza solo di recente.

È pur vero che una stessa pulsazione sanguigna sembrava unire il suo pensiero al “Teatro della Crudeltà” di Artaud.

Da parte mia, ero colpito soprattutto dal parallelismo tra la sua ricerca e quella di Étienne Decroux. Ravvisavo nell’articolo *La mia definizione del teatro*, che Decroux aveva scritto nel 1931, una prefigurazione delle tesi di Grotowski. Trent’anni prima, Decroux aveva identificato nell’arte dell’attore l’essenza del teatro. Aveva letteralmente anticipato il concetto di Teatro Povero, subordinando la ricchezza di un’arte alla povertà dei suoi mezzi espressivi: “*Credo che un’arte sia tanto più ricca quanto più è povera di mezzi*”.

Come Grotowski, Decroux aveva privilegiato la nozione di spettatore su quella di pubblico, presentando il proprio lavoro a un uditorio ancora più ristretto di quello del Teatr Laboratorium di Wrocław. Jean-Louis Barrault ne dà testimonianza in questi termini: “*Egli [Decroux] ha finito per non volersi più esibire se non davanti a due o tre persone. Oltre, diceva, la gente perde il proprio libero arbitrio*”.

Neppure la catarsi grotowskiana era estranea al pensiero di Decroux: “*Se il teatro emoziona, è come emoziona un crimine, quando lo vediamo dalla nostra finestra*”. Quest’immagine ricorda la condizione voyeuristica che Grotowski cercava di indurre negli spettatori, per renderli testimoni attivi dell’azione e non consumatori passivi dello spettacolo.

Ma di tutti i valori comuni a Decroux e Grotowski, l’intransigenza artistica mi sembrava essere ciò che li univa più profondamente. Entrambi propugnavano un’etica del lavoro basata sul dono di sé, sulla ricerca degli estremi e sul senso dell’assoluto. Entrambi consideravano l’arte teatrale una scelta di vita che coinvolge la totalità di chi la compie.

Ricordo l’entusiasmo di Decroux alla lettura di un articolo su Grotowski uscito sul «*Nouvel Observateur*» col titolo *Un regista che doma l’attore*. Mentre stavo per uscire dalla scuola, Decroux mi interpellò brandendo il settimanale con aria trionfante: “*Avete letto? Un regista che doma l’attore!*”

Nonostante ciò, Grotowski e Decroux sono fondamentalmente diversi sul piano della personalità e della pratica. Il razionalismo decrousiano, impregnato di chiarezza discorsiva, è in totale contrasto coi chiaroscurimistici di Grotowski. Decroux esalta il dominio dell’istinto da parte della mente, Grotowski cerca, sotto la maschera del quotidiano, il risveglio della “*memoria del corpo*” nella sua relazione con l’inconscio. L’articolazione geometrica del Mimo Corporeo si oppone radicalmente al linguaggio impulsivo degli attori grotowskiani.

### Il Teatro Corporeo

Di fronte all’apparizione inopinata di Monsieur Ballon, il termine “Mimo Astratto”, che avevo utilizzato fino a quel momento per presentare il mio lavoro, non era più adeguato. Peraltro, questo termine non mi aveva mai veramente convinto. La nozione di ‘astratto’ non poteva incidere più di tanto su quella di mimo, inevitabilmente legata all’imitazione e all’illusorismo gestuale. Avendo studiato con Étienne Decroux, maestro del più grande mimo planetario – Marcel Marceau – dovevo essere un mimo.

Ero dunque costretto a trovare una nuova terminologia in grado di delimitare meglio la specificità della mia ricerca. Al fine di evitare qualsiasi malinteso, doveva tassativamente escludere la parola “mimo” e reintegrare la parola “teatro”. I termini di “Teatro gestuale” e “Teatro non verbale” che circolavano all’epoca non mi soddisfacevano perché il personaggio di Monsieur Ballon faceva uso della parola e, se i miei spettacoli di Mimo Astratto rimanevano silenziosi, il progetto del Teatro Astratto che avevo in mente doveva includere la voce. L’unico concetto a cui aderivo pienamente era quello di Teatro Completo di Étienne Decroux. Quando affiancai mentalmente le espressioni “Teatro Completo” e “Mimo Corporeo”, mi parve possibile un connubio tra le due. Il Teatro Completo diventava il Teatro Corporeo. L’aggettivo “corporeo” giustificava l’assenza di riferimenti all’espressione vocale che il sostantivo “teatro” conteneva virtualmente. Inoltre, quella nuova denominazione non escludeva nessuna alternativa. Poteva comprendere sia il teatro tragico che quello comico, sia quello astratto che quello narrativo. Non si riferiva a uno stile ma alla necessità di strutturare la totalità del linguaggio teatrale a partire dalla realtà corporea dell’attore.

Nel 1973, il termine “Teatro Corporeo” era totalmente inusitato. Da quel momento, tutte le mie creazioni sarebbero state presentate all’interno di quella cornice. I riferimenti al mimo furono sistematicamente soppressi



dai miei comunicati stampa e programmi di sala. Arrivai persino a stipulare una clausola contrattuale che costringeva gli organizzatori a promuovere i miei spettacoli con l'esclusiva dicitura di "Teatro Corporeo". Potevo sperare così di imporre un nuovo concetto teatrale in armonia con le mie aspirazioni artistiche.

Non servì a nulla.

La critica continuava a parlare del mimo Lebreton. La mia impotenza era totale ed è rimasta tale fino ad oggi, malgrado le mie dichiarazioni contro quest'arte mimica che mi si incolla alla pelle come la scabbia.

Col tempo mi sono rassegnato.

Avrei forse dovuto nascondere i miei anni di formazione con Étienne Decroux?

Per onestà morale e professionale, mi sono sempre rifiutato di farlo, esponendo senza ambiguità la mia filiazione dal suo insegnamento. Personalmente, non ho mai smesso di rivendicare la mia appartenenza all'arte dell'attore. Troppo spesso si dimentica che l'attore è "colui che agisce", non "colui che parla"; che l'onnipotente Verbo della Bibbia, a cui fanno riferimento i drammaturghi per imporre l'egemonia del parlato, indica, sul piano grammaticale, il fatto e non l'idea del fatto, il fulcro dinamico del pensiero che solo l'azione fisica può tradurre. La stessa parola "teatro", che noi assimiliamo alla declamazione di un testo d'autore, etimologicamente significa "luogo dove si contempla".

Non abbiamo forse l'abitudine di dire che andiamo a sentire un concerto e a vedere uno spettacolo?

Se di fronte a una rappresentazione teatrale, dovessimo esigere dallo spettatore di scegliere tra ascolto e sguardo, senza dubbio privilegierebbe la vista rispetto all'udito.

La natura profonda del teatro risiede nell'azione che si offre alla vista degli spettatori. Rinunciare al linguaggio verbale non significa obbligatoriamente rivestire i panni stilistici del mimo. Al contrario, significa denudarsi di tutti gli apparati del teatro per tornare alla sua origine prima: l'atto. L'atto radicato nel corpo, innervato dal pensiero, forgiato dal movimento, assertore di una presenza. L'atto come luogo di passaggio tra donare e ricevere. L'atto come unica possibile via d'uscita di fronte alla necessità di esistere. L'essenziale è lì. Che l'atto sia vivo e integri nell'istante della sua realizzazione la totalità di colui che agisce. Il resto è superfluo, analisi teoriche e valutazioni tecniche che non saranno mai in grado di rivelare l'inafferrabile: il vissuto nell'immaginario.