

Altre
visioni

127

Yves Lebreton

Étienne Decroux
La Statuaria Mobile e le Azioni

Traduzione della prima parte

Storiografia, Étienne Decroux – Donata Feroldi.

Traduzione della seconda parte

La Statuaria Mobile, Azioni, Epilogo, Note biografiche – Clelia Falletti
e Claudia Palombi.

Si ringraziano per il loro contributo alla traduzione: Roberta Gennari,
Alessandro Serra e Fernando Marchiori.

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2015

via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-393-9



STORIOGRAFIA

Genealogia e filiazione del Mimo Corporeo

Tutte le citazioni di Decroux e di altri contenute nel presente volume sono state ritradotte ex-novo dalle edizioni a cui si fa riferimento in nota.

Genealogia del Mimo Corporeo¹

A torto Étienne Decroux viene presentato come “il padre del mimo moderno”². Oltre a non aver mai rivendicato tale paternità, questa presunta modernità alimenta il malinteso storico del Mimo Corporeo che si trova così intrappolato in una controversa filiazione con il mimo tradizionale di cui sarebbe la forma rinnovata. Se dovessimo delineare l’albero genealogico del Mimo Corporeo, saremmo costretti a risalire non alla *mimesi* della tragedia greca, né al mitico Pierrot di Jean-Gaspard Debureau, ma a François Delsarte e ai suoi lavori sull’espressione fisica dei sentimenti che ispirarono sia i pionieri della danza americana³ sia Émile Jaques-Dalcroze, fondatore della Ginnastica Ritmica. Ginnastica Ritmica che diventerà una delle basi pedagogiche della Scuola del Vieux-Colombier dove Étienne Decroux fu iniziato al mestiere di attore.

Come lui stesso dichiara: “Fu nel 1923, alla scuola del Vieux-Colombier di Jacques Copeau, che mi apparve il mimo corporeo” – “veniva chiamato la maschera”⁴.

Prima di consacrarsi esclusivamente all’arte del movimento, Decroux intraprese una carriera d’attore nel teatro di prosa e nel cinema. Lavorò, tra l’altro, sotto la direzione di Gaston Baty, Louis Jouvet, Jacques Prévert, Marcel Carné, Marcel Herrand, Antonin Artaud e fu membro della compagnia di Charles Dullin per diversi anni.

Il suo interesse per l’espressività corporea a scapito della parola era motivato dal desiderio di tornare alle radici dell’arte drammatica.

¹ Estratto riveduto e corretto di Y. Lebreton, *Sorgenti. Nascita del Teatro Corporeo*, Titivillus, Cozzano, 2012.

² “Étienne Decroux, spesso chiamato il padre del Mimo Moderno”. Thomas Leabhart, *Words on Decroux*, Pomona College, Claremont CA, 1993, p. 6 – “Étienne Decroux, fondatore del mimo moderno”. Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L’arte segreta dell’attore*, Argo, Lecce, 1996, p. 7.

³ Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Martha Graham.

⁴ É. Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris, 1963, p. 87 e p. 17.

Fin dal 1931, nel suo articolo-manifesto *Ma définition du théâtre [La mia definizione del teatro]*⁵, Decroux si pronuncia a favore della supremazia dell'attore affermando: “il teatro è arte d'attore”⁶. Più specificamente egli 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 dipendenza⁷. Il corpo in stato d'espressione è dunque ai suoi occhi il germe a partire dal quale tutta l'arborescenza teatrale deve prendere forma. Egli chiamò questa sua visione del teatro: Teatro Completo.

Tale visione fu l'autentica leva che fece propendere Decroux per un teatro del silenzio dove il movimento del corpo non era più al servizio della parola ma una musica carnale sufficiente a se stessa⁸ e capace di trasmettere, attraverso le sue inflessioni, le infinite modulazioni del pensiero.

Non possiamo continuamente ricordare che la ricerca di Decroux è nata nell'alveo del teatro e poi ricollocarla nel contesto dell'arte mimica solo perché egli ha avuto la malaugurata idea di ricorrere al termine “mimo” per nominare il teatro del corpo che voleva creare; perché, agli esordi, si è avventurato nell'esplorazione dell'illusionismo gestuale allo scopo di rappresentare delle *azioni materiali*⁹; perché ha avuto la sfortuna di avere come allievo Marcel Marceau che, col suo ritorno compiacente alla pantomima¹⁰, ha vanificato tutti gli sforzi di Decroux per distanziarsene.

Non sarebbe più salutare lasciare il mimo alla sua tradizione, Marcel Marceau al suo personaggio Bip e considerare Étienne Decroux per quello che è, nell'ambito della famiglia a cui appartiene: il teatro?

⁵ Ivi, pp. 37-43.

⁶ Ivi, p. 41.

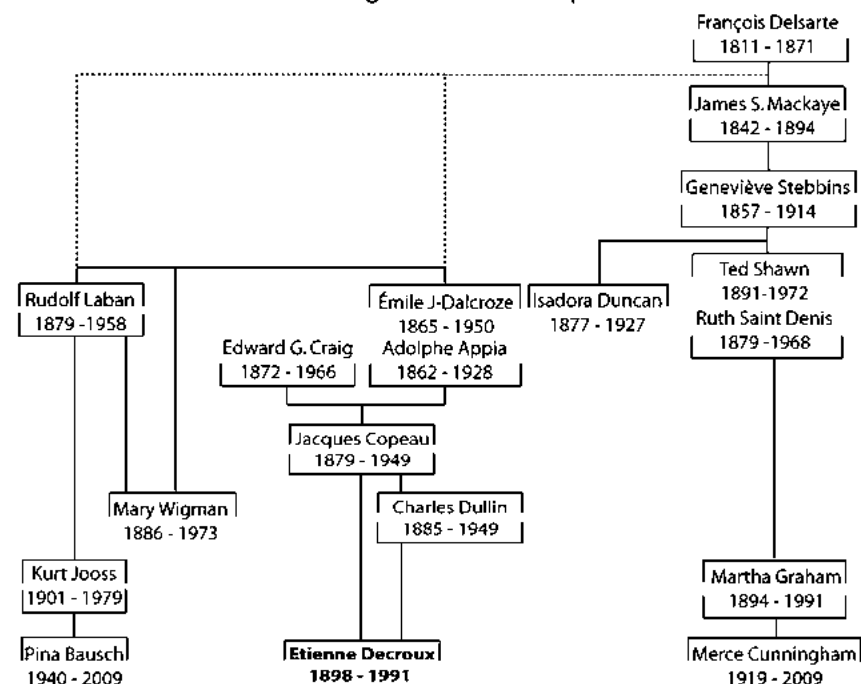
⁷ “C'è forse un metodo più scientifico di quello che spoglia l'attore per vedere che cosa ne resta? che consiste nel privarlo, per prima cosa e a lungo, di tutto ciò che non è il suo essere: scene, costumi, accessori, testo? Quando l'attore, lasciato a se stesso, avrà scoperto quello che può e quello che non può davvero fare, non capiremo forse meglio quale ruolo avevano le cose che abbiamo soppresso? e quindi in che misura, e anche a quale scopo, bisogna reintegrare ciò che era stato eliminato?”. Ivi, p. 22.

⁸ “Se altri lo considerano solo un mezzo, esso [il mimo] ha il diritto di considerarsi un fine”. Ivi, p. 34.

⁹ “Quando ho iniziato lo studio del mimo, sono stato catturato immediatamente dalla rappresentazione delle cose materiali”. É. Decroux, *Les Dits*, in P. Pezin (a cura di) *Étienne Decroux, mime corporel*, L'Entretiens, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p. 75.

¹⁰ “La pantomima per la scena, io la detestavo”. Ivi, p. 59.

Genealogia del Mimo Corporeo



Nota: Le linee punteggiate indicano un rapporto di influenza, non una trasmissione diretta del sapere. Secondo la testimonianza di Ted Shawn, Rudolf Von Laban, ai suoi esordi, “iniziò a seguire i corsi di un allievo francese di Delsarte”, vedi *Chaque petit mouvement [Ogni piccolo movimento]*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2005, p. 153. Secondo il biografo di Dalcroze, Irwin Spector: “Oltre al suo lavoro, egli [Dalcroze] seguiva i corsi di François Delsarte”, in *Rhythm and Life: the work of Émile Jaques-Dalcroze*, Pendragon Press, 1990, p. 10.

Filiazione del Mimo Corporeo¹¹

Ogni volta che tentiamo di definire le fonti del Mimo Corporeo, citiamo immancabilmente gli scritti di Edward Gordon Craig, passando sotto silenzio quelli di Adolphe Appia.

È vero che Decroux ha pubblicamente riconosciuto in Craig il proprio mentore, dichiarando: “Abbiamo scelto bene il nostro patrocinator”¹². Avendolo fatto la maggioranza degli studiosi prende atto della sua scelta. Tuttavia questa parentela di pensiero è tutt'altro che trasparente.

Decroux e Craig

Malgrado la sua breve esperienza scenica come attore, Craig fu soprattutto uno scenografo e un teorico. In questo si ricollega ad Appia. Tuttavia, a differenza di quest'ultimo che portò avanti una collaborazione continuativa con Émile Jaques-Dalcroze mirata ad una rigenerazione dell'arte scenica a partire dalla Ginnastica Ritmica, Craig non intraprese mai una sperimentazione finalizzata alla messa in pratica delle sue teorie sul teatro. Possiamo interrogarci sulla realtà pedagogica della sua scuola fondata a Firenze nel 1913. Ad eccezione di alcuni schizzi e maquette, non ne è emersa alcuna realizzazione. Nessuna testimonianza dei suoi allievi ci è pervenuta.

Craig ha più che altro lanciato idee facendo dichiarazioni enfatiche per un *teatro in cammino*¹³ verso una maggiore visualizzazione scenica. Leggendo i suoi scritti appare tuttavia che le sue argomentazioni restano, su certi punti fondamentali, in totale contrasto col pensiero di Decroux. Bisognerà pur riconoscere un giorno che le sue dichiarazioni sulla *super-marionetta* e sull'inadeguatezza del corpo a esprimere ciò che lui chiama *l'anima*, sono in profonda dissonanza con la concezione del Mimo Corporeo:

“Il corpo umano si rifiuta di fare da strumento all'anima, al sentimento o all'intelligenza che lo abitano. Ha sempre l'ultima parola e, in fin dei conti, ciò che rivela non è altro che la propria debolezza”¹⁴.

“[...] il corpo dell'uomo è, per sua stessa natura, improprio a fare da strumento a un'Arte”¹⁵.

¹¹ Estratto riveduto e corretto di Y. Lebreton, *Sorgenti. Nascita del Teatro Corporeo*, Titivillus, Corazzano, 2012.

¹² É. Decroux, *Paroles sur le mime*, cit., p. 25.

¹³ E. G. Craig, *Le théâtre en marche [Il teatro in cammino]*, Gallimard, Paris, 1964.

¹⁴ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, Lieutier, Paris, 1950, p. 48.

¹⁵ Ivi, p. 59.

“La recitazione dell'attore non costituisce un'Arte e a torto si attribuisce all'attore la qualifica di artista”¹⁶.

“Credo che verrà un tempo in cui potremo creare opere d'arte teatrali senza bisogno di testi scritti, senza bisogno di attori”¹⁷.

“Emerge dunque chiaramente che, per creare un'opera d'Arte, non possiamo che servirci dei materiali di cui disponiamo con certezza. E l'uomo non è tra questi”¹⁸.

“Mi sembra che all'uomo si addica di più creare, fabbricare uno strumento tramite cui esprimere ciò che vuole dire, piuttosto che usare la propria persona a questo scopo”¹⁹.

“Dovremo dunque creare una super-marionetta. Essa non rivaleggerà con la vita, ma andrà al di là; non raffigurerà il corpo in carne e ossa, ma il corpo in stato di estasi e, mentre emanerà uno spirito vivo, si rivestirà di una bellezza di morte”²⁰.

Da tali affermazioni si deduce che il corpo è incapace di esprimere qualsivoglia interiorità, che l'attore non è un artista e pertanto dovrebbe essere sostituito da una *super-marionetta*. Contrariamente al dubbio avanzato da Decroux circa il fatto se Craig progettasse o meno di costruire una marionetta in grado di sostituire l'attore²¹, sembra che, su questo punto, non ci sia alcuna ambiguità possibile. Né Appia, né Copeau, che hanno intrattenuto rapporti personali con Craig, mostrano incertezze in proposito:

“Altri [vogliono] fare un teatro di marionette per sottrarsi all'inconveniente degli attori”²².

“Ci sono grandi artisti che, attraverso il medesimo percorso da noi fin qui compiuto, sono pervenuti alle marionette articolate e le hanno adottate. Il loro desiderio di ritrovarsi soli di fronte alla scena, come il pittore nel suo atelier, ha prevalso! È forse scusabile. Ma come immaginare che un'umanità viva e corporea possa alla lunga accontentarsi di un'arte drammatica automatizzata?”²³.

¹⁶ Ivi, p. 55.

¹⁷ Ivi, p. 52.

¹⁸ Ivi, p. 55.

¹⁹ Ivi, p. 48.

²⁰ Ivi, p. 74.

²¹ “Ma ecco che sul tardi, Craig ci rivela che la sua idea di sostituire all'attore la marionetta di cui parliamo era solo un'immagine di battaglia e che egli non ha mai accarezzato sul serio una tale prospettiva”. É. Decroux, *Paroles sur le mime*, cit., p. 21.

²² A. Appia, *Ceuvres complètes, L'Age d'homme*, Lausanne, 1988, tomo III, p. 62.

²³ Ivi, p. 375.

“Teoricamente, non è interessato all’attore. Ritieni che l’attore non sia un artista, che niente di artistico possa essere realizzato tramite la persona umana. È la sua teoria della *Uber-Marionnette*”²⁴.

Per contro, Craig afferma che il “Movimento” è il fondamento dell’arte teatrale, senza tuttavia precisarne la natura.

Talvolta afferma che questo “Movimento” non può essere quello degli attori: “[...] bisogna scartare completamente l’idea che il corpo umano possa servire da strumento per veicolare il Movimento. Ci sarà tutto di guadagnato a non usarlo”²⁵.

Talvolta, sembra sott’intenderlo: “È una cosa che l’uomo non ha ancora imparato a controllare; una cosa di cui non sospetta neppure l’esistenza, benché sia disponibile a farsi avvicinare con amore, invisibile eppure sempre presente, magnifica, seducente e sempre sul punto di sottrarsi; una cosa che attende l’avvento di uomini adatti, pronta a innalzarsi con loro al di sopra del mondo terrestre; questa cosa non è altro che il Movimento”²⁶.

Più verosimilmente, Craig fa allusione al “Movimento” dello spazio scenico posto sotto l’autorità del regista da lui incensato quale novello demiurgo dell’arte drammatica, facendo così, l’apologia del Teatro Totale che Decroux quanto Appia rifiutano fermamente.

“L’arte del teatro non è né la recitazione degli attori, né il testo, né la mes-sinscena, né la danza; è formata dai loro elementi costitutivi: dal gesto, che è l’anima della recitazione; dalle parole, che sono il corpo del testo; dalle linee e dai colori, che sono la sostanza stessa della scenografia; dal ritmo, che è l’essenza della danza.

E tra gesto, parole, linee e colori, ritmo – cos’è più essenziale a quest’Arte? Nessuno di questi elementi è più importante degli altri. Come un colore non è più utile di un altro al pittore, un suono più usato di un altro da un musicista.

Tuttavia, il più importante è forse il gesto: è per l’Arte del teatro ciò che il disegno è per la pittura, la melodia per la musica. L’Arte del teatro è nata dal gesto – dal movimento – dalla danza”²⁷.

Oltre all’evidente contraddizione di Craig, il quale in un primo momento considera il corpo umano inadatto a veicolare *l’anima* per poi parlare del gesto come *anima della recitazione*, che congeda l’attore per richiamarlo

subito dopo, ritenendo la sua gestualità forse l’elemento più importante, c’è un’opposizione palese tra le sue dichiarazioni e il pensiero di Decroux che individua nel corpo l’essenza del teatro.

Craig conferma invece la propria predilezione per il Teatro Totale attraverso affermazioni ancora più esplicite:

“Il regista sopravanza gli attori [...] Il regista sta all’attore come il direttore d’orchestra sta ai musicisti”²⁸.

“Sceglierà [il regista] alcuni colori che gli sembreranno armonizzarsi col tono della rappresentazione e ne scarterà deliberatamente altri che risulterebbero discordanti. Poi sceglierà un oggetto che andrà a costituire il centro della maquette – come per esempio un portico, una fontana, un balcone, un letto – e, attorno ad esso, radunerà tutti gli altri oggetti coinvolti nella rappresentazione e che devono essere visibili. Progressivamente, farà entrare i vari personaggi e in seguito ne comporrà i gesti, i costumi”²⁹.

Durante il processo creativo, la prima preoccupazione di quel Signore del teatro – il regista – sarebbe dunque scegliere la tonalità della decorazione scenica, costruire una *maquette* e, solo in ultima istanza, l’entrata in scena dei personaggi e la composizione dei loro gesti. Il contrario esatto di quel che propone Decroux quando esige che l’attore sia il *direttore d’orchestra*, il *diapason del teatro*³⁰ e che la scenografia sia al servizio della recitazione³¹ e non una gabbia che lo imprigiona. “L’attore è il prigioniero dello scenografo” denunciava³².

Per quanto concerne la composizione dei gesti, Craig suggerisce:

“Portate sempre con voi un taccuino e disegnate di continuo, inventate pose e maschere [...] Quando avrete accumulato una grande quantità di schizzi, scegliete i più belli”³³.

Raccomandazione inconciliabile con l’approccio di Decroux, che prevede di elaborare la partitura dell’attore e l’insieme dell’opera drammatica a partire dall’improvvisazione³⁴.

²⁸ Ivi, p. 121.

²⁹ Ivi, p. 127.

³⁰ É. Decroux, *Paroles sur le mime*, cit., p. 40.

³¹ “Si sostituirà all’allestimento scenico della rappresentazione un allestimento teatrale che abbia come obiettivo la messa in risalto di tutte le azioni immaginabili”. Ivi, p. 42.

³² Ivi, p. 189.

³³ E. G. Craig, *De l’Art du théâtre*, cit., p. 37.

³⁴ “[...] si deve provare la pièce prima di scriverla”. É. Decroux, *Paroles sur le mime*, cit., p. 43.

²⁴ J. Copeau, *Registres VI*, Gallimard, Paris, 2000, p. 68.

²⁵ E. G. Craig, *De l’Art du théâtre*, cit., p. 49.

²⁶ Ivi, p. 46.

²⁷ Ivi, p. 115.

Di fronte a simili dichiarazioni riguardo al corpo umano, all'attore e al processo creativo, è ben difficile riconoscere una filiazione reale tra Craig e Decroux, anche se quest'ultimo si è ingegnato a dimostrarla³⁵. Al contrario, quella che possiamo stabilire tra Appia e Decroux risulta inequivocabile. Traspare con chiarezza non appena confrontiamo gli obiettivi delle loro rispettive ricerche.

Appia e Decroux

Benché tutta la riflessione di Appia nasca da una riconsiderazione estetica e strutturale del dramma wagneriano, le conclusioni che trae dai suoi studi miranti a una nuova unità scenica vanno ben al di là della lirica per investire l'arte teatrale nel suo complesso.

I suoi due scritti principali – *La Musica e la messa in scena* (1897) e *L'Opera d'arte vivente* (1920) – rivelano una continuità di analisi ansiosa di dimostrare fino all'ossessione l'idea chiave che persegue. Minuziosamente, come un orologiaio svizzero, Appia smonta e rimonta il linguaggio teatrale al fine di mettere in risalto l'importanza del movimento. Non quello scenico, né quello di non si sa quale *super-marionetta* dal volto umano *estatico*, ma quello del *corpo vivo* dell'attore.

Appia individua nel corpo l'elemento centrale dell'arte drammatica:

“La nuova economia scenica si fonderà sulla presenza del corpo umano, un corpo plastico e mobile”³⁶.

«È dal corpo che l'arte vivente deve irradiarsi e diffondersi nello spazio per conferirgli vita [...] è il corpo a creare l'opera d'arte!»³⁷.

“[...] è l'idea del corpo vivo quella che abbiamo assunto come elemento essenziale”³⁸.

Non è forse l'essenzialità del corpo rivendicata da Decroux?

Su questo punto cruciale, la distanza che separa Appia da Craig è inversamente proporzionale a quella che lo avvicina a Decroux. Tanto quanto Craig denigra il corpo, Appia lo glorifica.

Quest'inno al corpo, che Appia non smette di intonare in ognuno dei suoi scritti, sarà naturalmente rafforzato dal suo incontro con Émile Jaques-Dalcroze. Ma ancor prima che ciò accada nel 1906, egli aveva già intuitivamente compreso che la qualità ritmica del movimento corporeo

era lo strumento della sua riforma teatrale, come dichiara fin dal 1897 in *La Musica e la messa in scena*:

“Il virtuosismo dell'attore del Wort-Tondrama consiste nell'acquisizione di una flessuosità fuori dal comune [...] sarà dunque [...] una ginnastica, nel senso più alto del termine, a metterlo in condizione di ottemperare alle ingiunzioni del testo poetico-musicale”³⁹.

“Ma c'è anche un altro modo per portare all'espressione la forma vivente: trasmettendole le proporzioni elementari della musica, non necessariamente con il concorso della parola cantata, ma tramite la danza. E non mi riferisco agli intermezzi da salotto o da operetta che vanno sotto questo nome, ma alla vita ritmica del corpo umano in tutta la sua estensione”⁴⁰. Nella fattispecie Dalcroze precisa gli obiettivi di questa nuova ginnastica nei seguenti termini:

“Esercizi speciali dovranno educare i nervi a trasmettere rapidamente gli ordini del cervello alle parti del corpo destinate a mettere in atto i suoi voleri”⁴¹.

“Prima di mettere il proprio corpo al servizio dell'arte bisogna perfezionarne il meccanismo, svilupparne tutte le facoltà e correggerne i difetti. Non basta che queste facoltà si esercitino normalmente in maniera istintiva [...] è necessario che diventino coscienti [...] è indispensabile che lo stesso sistema nervoso sia educato e regolato in modo tale che il cervello abbia una totale libertà di controllo sui movimenti muscolari”⁴².

Non è forse la finalità della tecnica del Mimo Corporeo di Étienne Decroux che tende a controllare il movimento tramite la concentrazione mentale?⁴³ Benché gli approcci di Dalcroze e di Decroux siano totalmente diversi sul piano pratico, è sorprendente osservare la convergenza dei loro obiettivi su questo punto fondamentale.

Lungo tutta la loro comune carriera artistica, Appia e Dalcroze si sono completati a vicenda nel solco di un'unità di visione. Appia offriva a Dalcroze i fondamenti teorici necessari al suo metodo e Dalcroze gli assicurava in cambio la sperimentazione indispensabile alla realizzazione delle sue idee.

³⁹ A. Appia, *Œuvres complètes*, cit., tomo II, p. 64.

⁴⁰ Ivi, p. 69.

⁴¹ É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Foetish, Lausanne, 1980, p. 127.

⁴² Ivi, p. 106.

⁴³ “La tecnica è l'obbedienza del corpo, di tutto il corpo, alla mente”. É. Decroux, *Les Dits*, in *Étienne Decroux, mime corporel*, cit., p. 119.

³⁵ Ivi, pp. 19-28.

³⁶ A. Appia, *Œuvres complètes*, cit., tomo III, p. 65.

³⁷ Ivi, p. 150.

³⁸ Ivi, p. 390.