



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Storia delle arti e  
conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

# **La pedagogia teatrale di Jacques Lecoq**

**Genesi, trasformazioni e permanenze**

**Relatore**

Ch. Prof.ssa Susanne Franco

**Correlatore**

Dott.ssa Rosaria Ruffini

**Laureanda**

Ilaria Mustardino

Matricola 988150

**Anno Accademico**

2021/2022

<b>INTRODUZIONE</b>	2
<b>CAPITOLO 1</b>	
<b>Il percorso artistico di Jacques Lecoq tra Italia e Francia</b>	8
1.1 Dallo sport al teatro	8
1.2 L'esperienza italiana	15
1.3 La formazione dell'attore, una questione urgente	18
1.4 L'attore e l'animale: nuove prospettive teoriche	25
<b>CAPITOLO 2</b>	
<b>L'École Internationale de Théâtre</b>	39
2.1 L'École, una pedagogia in movimento	39
2.1.1 Struttura e organizzazione	44
2.2 Dal gesto alla parola	46
2.2.1 I "Venti Movimenti"	55
2.3 Mimo e mimismo	57
2.4 <i>Le jeu</i> : recitare è come giocare	64
2.5 Il neutro come tentazione	67
2.5.1 La ricerca delle permanenze	69
2.5.2 Il fondo poetico comune	74
2.6 Tutto il teatro è maschera	76
2.6.1 La maschera neutra	81
2.6.1.1 La tragedia e il coro tragico	90
2.6.1.2 Il melodramma	95
2.6.2 La maschera larvale	97
2.6.3 La maschera di commedia	99
2.6.4 I buffoni	106
2.6.5 La maschera del clown	111
<b>CAPITOLO 3</b>	
<b>Un nuovo modello d'attore</b>	117
3.1 <i>Auto-cours, enquêtes e commandes</i>	120
3.2 Il Laboratorio LEM	124
3.3 Gli allievi nel mondo	128
3.4 Un'esperienza presso la Scuola di Teatro di Bologna	136
Lettera alla Scuola	147
<b>APPENDICE ICONOGRAFICA</b>	148
Dallo sport al teatro	148
L'esperienza italiana	152
Dal gesto alla parola	154
La ricerca delle permanenze	155
Tutto il teatro è maschera	157
Un'esperienza presso la Scuola di Teatro di Bologna	159
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	162

## INTRODUZIONE

*Da noi non ci sono grandi soprassalti, siamo un po' come il mare: i movimenti delle onde in superficie sono più visibili di quelli che avvengono in profondità, ma le profondità del mare sono sempre in movimento. Nella Scuola circola sempre un'idea sottomarina. E anche se di tanto in tanto tiriamo la testa fuori dall'acqua, poi ci ributtiamo subito giù, nelle fluide acque delle permanenze.*

Jacques Lecoq<sup>1</sup>

Il mio interesse nei confronti della pedagogia lecoquiana e della sua genesi nasce a partire dalla mia esperienza triennale di studio presso la Scuola di Teatro di Bologna, oggi intitolata alla sua fondatrice Alessandra Galante Garrone, allieva devota dell'École Internationale de Théâtre di Parigi, dove si è a sua volta formata tra il 1968 e il 1969.

L'obiettivo di questa tesi è raccontare la genesi e l'impostazione di un metodo di recitazione messo a punto dal pedagogo francese Jacques Lecoq e basato in primis sull'educazione del corpo dell'attore. Lecoq ha parlato di saggezza del corpo poetico<sup>2</sup> come di una condizione permanente, talvolta inconscia che, attraverso lo studio e l'esercizio, diventa motore del movimento e della creazione. Questo processo è frutto del confronto tra pedagogo e allievo-attore sul «punto di incontro»<sup>3</sup> stimolato dalla curiosità per «la vita che ci circonda più che verso se stessi»<sup>4</sup>. L'aspetto forse più prezioso di questo metodo è il rifiuto di un rapporto orizzontale emittente-ricevitore<sup>5</sup> o curante-curato<sup>6</sup>. Lecoq, infatti, non voleva insegnare o attribuirsi il merito di un qualcosa che l'allievo possedeva già, bensì essere una guida verso lo svelamento delle sue capacità. Per Lecoq, di fatto, si trattava più di un passaggio di testimone da corpo a corpo e una scoperta condivisa, che l'affermazione della sua visione. È l'*inverse*<sup>7</sup>,

---

<sup>1</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale* (1997), tr. it. di F. Locatelli, Arsenali edizioni, Milano, 2021, p. 33.

<sup>2</sup> Ivi, p. XV.

<sup>3</sup> J. Lecoq, *Essere attore*, Dattiloscritto, Parigi, 11/06/1981, archivio privato in *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 215.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ivi, p. 216.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 229.

ovvero il dubbio e il suo contrario, meccanismo che genera la libertà e la scoperta pur «mantenendo la tentazione del punto fisso, il quale però si muove»<sup>8</sup>.

È trascorso poco più di un anno dal centenario della nascita di Jacques Lecoq (1921-1999) e, nonostante gli ostacoli dovuti alla pandemia, sono state tante le manifestazioni in sua memoria. Una di queste è stata la realizzazione di un documentario prodotto da Rai Cinema, *Jacques Lecoq. Viaggio in Italia*,<sup>9</sup> dedicato agli anni della sua formazione e affermazione professionale fino al suo periodo italiano, che ha costituito un momento spartiacque segnando profondamente il destino di Lecoq. Non solo Lecoq è stato amato e stimato in vita, ma ancora oggi è oggetto di interesse e di studio per chi il teatro lo pratica e per chi lo studia. Anche se gli scritti teorici su di lui sono quantitativamente meno rispetto a quelli dedicati ad altri protagonisti del teatro novecentesco, gli studiosi che hanno cercato di sviscerare gli aspetti storici, filosofici e poetici della sua pratica non sono mancati.

Quello di Lecoq è stato un percorso unico e personalissimo dato che ha rinunciato alla regia e al lavoro di attore per dedicarsi esclusivamente all'insegnamento. Questo aspetto differenzia la sua carriera da quella di altri artisti come Konstantin Stanislavskij, Jerzy Grotowski, Peter Brook o Eugenio Barba, che hanno affiancato alla pedagogia anche la direzione e la regia e attirando di conseguenza un'attenzione maggiore di pubblico e critica.

L'iniziale scarsità di materiale, che negli ultimi vent'anni si è arricchita di nuove fonti e testimonianze, è dovuta al timore da parte di Lecoq di irrigidire le sue scoperte in forme e regole fisse. A detta dei suoi stretti collaboratori trovava difficoltà, nonostante il desiderio di lasciare traccia del suo lavoro, nel tradurre per iscritto qualcosa che apparteneva soprattutto alla sfera pratica. «Niente può sostituire l'esperienza vissuta della formazione di Jacques Lecoq»<sup>10</sup>, così esordiscono Marc Evans e Rick Kemp nel loro testo in omaggio a Lecoq. Questo è stato anche il motivo

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> F. Cappa, *Jacques Lecoq. Viaggio in Italia*, Italia, Rai, 2021.

<https://www.raisplay.it/video/2021/12/Jacques-Lecoq-Viaggio-in-Italia-8f22b602-6a25-45ef-b5e2-a981faaaace8.html> .

<sup>10</sup> «Nothing can substitute for the lived experience of Jacques Lecoq's training». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, Routledge Taylor & Francis Group, Londra, 2016, p. 1.

principale che ha frenato Lecoq di fronte alla possibilità di mettere per iscritto il suo metodo prima di concretizzare il progetto con la pubblicazione di *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs* (1987) di cui esistono due edizioni, una prima in francese e una seconda in inglese (2006) e, successivamente, con *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale* (1997), la sua opera manifesto, di cui esistono molte traduzioni. Per mantenere una maggiore linearità, in questa tesi utilizzo l'edizione francese del primo testo traducendo in italiano le citazioni, mentre per il secondo testo mi rifaccio direttamente all'edizione italiana più recente del 2021, *Il corpo poetico. Un insegnamento per la creazione teatrale* a cura di Marina Spreafico e nella traduzione di Federica Locatelli. Questa edizione è inoltre arricchita di apparati e testimonianze inedite.

Un'altra fonte documentaria importante per la tesi è il docufilm *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* (1999) con la regia di Jean-Noel Roy e Jean-Gabriel Carasso che, attraverso immagini di repertorio, video-interviste e riprese delle lezioni presso la Scuola di Parigi, offre una preziosa testimonianza della sua poetica. Di quest'ultima ho riproposto alcuni estratti tradotti da me in italiano. Poco prima della sua morte, Lecoq stava progettando, inoltre, una collaborazione con Simon McBurney, suo ex allievo, direttore e co-fondatore del Théâtre de Complicité, per la stesura di un altro libro che però non è mai stato realizzato.

Una fonte preziosa di informazioni riguardo al periodo giovanile di Jacques Lecoq è sicuramente *Un poi fixe en mouvement* (2016) realizzato dal figlio, Patrick Lecoq. Si tratta di un compendio giocoso, ricco di documenti, testimonianze, manifesti, modelli e fotografie che ci raccontano «della filosofia e dell'umorismo di Lecoq»<sup>11</sup>. Grazie ai quattro diari di bordo che Lecoq ha scritto per otto anni dal novembre 1941 al dicembre 1948 e alle donazioni da parte di Gabriel Cousin, poeta e drammaturgo, che a sua volta aveva conservato nel suo archivio documenti e testimonianze inedite circa il loro percorso di amicizia all'insegna dello sport e della creazione, Patrick ha ricostruito la figura del padre attraverso uno sguardo più intimo e familiare. A ciò si aggiungono gli innumerevoli disegni e schizzi conservati in fogli sparsi e in quaderni: in particolare si tratta di disegni umoristici realizzati tra il 1940 e il 1956 e che corrispondono a quelle

---

<sup>11</sup> «de la philosophie et de l'humor de Lecoq». (Trad. mia): P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Actes Sud, 2016, p. 12.

che Lecoq ha definito «*fulgurance*»<sup>12</sup>: un movimento momentaneo catturato al volo, le scoperte basilari, i punti fermi, «*essenzialisation*»<sup>13</sup> che sono stati la scoperta cardine del suo lavoro. Anche in questo caso gli estratti dei diari sono stati tradotti da me in italiano. Infine, ho utilizzato come fonti gli scritti di altri autori di cui si trova indicazione in bibliografia e che ho preferito mantenere in lingua originale.

Dalla esiguità degli scritti in lingua francese su Lecoq si può dedurre la scarsa notorietà dei suoi precetti in Francia a dispetto del grande successo riscontrato nel resto del mondo. Dall'anno di fondazione della sua scuola parigina (1956) fino a oggi, la traccia del suo lavoro si ritrova principalmente nelle attività degli allievi, che hanno continuato e diffuso il suo metodo diventando a loro volta pedagoghi. Inoltre, la vastità dell'operato dei molti artisti che si sono lasciati guidare dai suoi insegnamenti, rielaborandoli e facendoli loro (Steven Berkoff, Philippe Avron, Arianne Mnouchkine, Geoffrey Rush, Julie Taymor ecc.) sono un'ulteriore conferma della portata e del valore del "suo" teatro che sa parlare ancora in tutto il mondo.

La tesi è suddivisa in tre capitoli. Nella prima parte del primo capitolo ho ripercorso le tappe fondamentali degli anni di formazione di Lecoq: gli esordi parigini all'insegna dello sport, i viaggi in Francia durante gli anni dell'occupazione nazista e gli anni italiani. È a partire dalla sua pregressa esperienza nel mondo dello sport e nell'educazione al movimento, che Lecoq ha intrapreso uno studio meticoloso del corpo, analizzandone meccanismi e funzionamento. È però solo con la scoperta della pratica delle maschere avvenuta in Italia (neutra, larvale, espressiva, di commedia, il clown ecc.) che la sua pedagogia ha trovato delle costanti e dei solidi appigli.

Nella seconda parte del capitolo, dopo essermi soffermata brevemente sulle cause che, a partire dagli anni '50 del XX sec, hanno portato alla comparsa delle più disparate metodologie di insegnamento della recitazione e delle relative scuole, mi sono dedicata a una riflessione in merito alla relazione uomo-animale, largamente indagata nelle pratiche formative per l'attore tra cui quella di Lecoq, anche alla luce delle nuove evoluzioni teoriche nell'ambito dei Performance Studies.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

Nel secondo capitolo mi sono addentrata nel cuore della sua pedagogia, sviscerandone gli elementi e gli strumenti principali, da lui ideati, finalizzati alla ricerca di quelle che Lecoq ha definito “permanenze”. Nel primo paragrafo ho raccontato della fondazione dell’*École Internationale de Théâtre* a Parigi, mentre nel secondo paragrafo ho trattato dello studio che Lecoq ha riservato al linguaggio del gesto e di come questo fosse propedeutico all’introduzione della parola, dedicando anche una breve riflessione in merito all’esercizio dei *Venti Movimenti*. Nei paragrafi successivi, ho affrontato la questione del mimo, molto cara a Lecoq, in quanto nella sua pedagogia ha rifiutato l’idea di un mimo formale in favore del *mimismo*; il tema del *jeu*; il neutro (con le sue declinazioni nella ricerca delle permanenze) e la creazione del *Fondo poetico comune*. Queste sono le fondamenta della pratica all’interno dell’*École*: il foglio bianco da cui poi dare origine alle parole. Rappresentano per l’attore un appiglio alla costruzione identitaria di un qualsiasi personaggio. Lecoq le ha definite anche «neutralità», come tentazione, come esercizio forzato anche se, certamente, si ammette l’errore, il conflitto, che dà poi origine al movimento che porta poi alla creazione. Questa pratica si è prestata perfettamente all’internazionalità della sua Scuola, che ha visto approdare allievi da tutto il mondo e che pertanto avevano necessità di una lingua comune. È cercando l’«Albero di tutti gli alberi»<sup>14</sup>, «la maschera di tutte le maschere»<sup>15</sup> che si pone un «ostacolo necessario»<sup>16</sup> alla ricerca di un qualcosa di più universale. La Scuola stessa diventava metafora del teatro: una babele di linguaggi e provenienze, un agglomerato da sciogliere e da mettere a raccordo. Facendo questo ci si scopriva tutti uguali e tutti diversi: delle *mescolanze*<sup>17</sup>. È per questo che analizzare gli insegnamenti della Scuola e, in modo particolare, la pratica delle maschere teatrali in tutte le sue declinazioni costituisce una tappa imprescindibile per poter comprendere la vita e le scoperte del suo fondatore e soprattutto che tipo di attore è stato al centro delle ricerche di Lecoq. Alle maschere e a tutti i territori drammatici a esse connessi ho dedicato l’ultimo paragrafo di questo capitolo.

---

<sup>14</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 42.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ivi, p. 204.

Il terzo capitolo è infine incentrato sulla figura dell'attore-autore, che Lecoq ha sostenuto attraverso la pratica del lavoro collettivo e autonomo (*auto-cours, enquêtes, commandes*) e l'ideazione del cosiddetto Laboratorio LEM, un ulteriore spazio dedicato allo studio del movimento. Questi ultimi elementi sono stati approfonditi nei primi due paragrafi; nel terzo e ultimo ho, infine, riservato uno spazio di riflessione sulla mia esperienza da allieva-attrice presso La Scuola di Teatro di Bologna. Si tratta di una delle pochissime realtà accademiche teatrali italiane ad aver messo a punto una pedagogia parallela a quella dell'*École* parigina, seppur mantenendo la forte matrice identitaria della sua fondatrice Alessandra Galante Garrone.



## CAPITOLO 1

### Il percorso artistico di Jacques Lecoq tra Italia e Francia

*Sono arrivato al teatro attraverso lo sport. [...] tra le parallele e intorno alla sbarra, ho scoperto la geometria del movimento.*

Jacques Lecoq<sup>18</sup>

#### 1.1 Dallo sport al teatro

Jacques George Lecoq nacque il 15 dicembre del 1921 a Parigi. Era il terzo di tre fratelli di cui il maggiore, Robert, con cui non mantenne i contatti e la seconda, Violette, di nove anni più grande con cui trascorse la sua infanzia nel quartiere parigino Batignolles del 17° arrondissement. Sin da giovanissimo Lecoq manifestò una spiccata predisposizione per il mondo dello sport e della ginnastica ed esordì prendendo lezioni di educazione fisica presso la palestra Huyghens. Fu con la scoperta del nuoto [Fig. 1], praticato presso lo Stade Français, che si accese in lui un forte interesse nei confronti delle potenzialità del corpo in movimento. Nel 1938, come riportato nei suoi taccuini, si imbattè in testi fondanti come *La Gymnastique pour tout* di Ludvig Gideon Kumlien, ispirato alla ginnastica svedese, *L'Art de se défendre dans la rue* di Émile André, *Le Massage sportif* di Roul Coste, *L'Eau, ma grande amie, natation et sports nautiques* di Guy Tassin de Villepion, *Traité de gymnastique* di Joseph Gottrid Thulin [Fig. 2], da cui copiò gli schizzi sui principi della ginnastica pedagogica. A partire da queste letture, Lecoq sviscerò il tema del corpo nella pratica sportiva, affacciandosi anche all'universo dello sport e della ginnastica giapponese e ai principi del judo dai

---

<sup>18</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit. 1, p. 23.

quali prese in prestito il *tirer-pousser*<sup>19</sup>, che avrebbe posto come una delle basi del suo insegnamento [Fig. 3].

Nel 1939, iscrittosi in una scuola di Belleville, proseguì le lezioni di ginnastica ottenendo un certificato di attitudine all'educazione fisica. Nel 1940, dopo essere stato costretto a lasciare Parigi per due mesi a causa dell'occupazione nazista, fu allievo dei corsi della Federazione francese di atletica leggera. Nel gennaio del 1941, ebbe modo di partecipare a un ulteriore corso, basato sul metodo di Georges Hébert (1875-1957), come supervisore di educazione fisica presso la Scuola Bagatelle di Educazione fisica e sportiva [Fig. 4], fondata e diretta da Jean-Marie Conty (1904-1999). Guru del teatro e grande sportivo, solito nell'invitare alle sue serate teatrali grandi nomi del panorama intellettuale e artistico (Doctor Bas, Jean Louis Barrault, Maurice Martenot, Serge Lifar). Quest'ultimo è stato oltretutto il fondatore dell'Education par le Jeu Dramatique (EPJD), una scuola nella quale anche Lecoq avrebbe insegnato espressione fisica nel 1947. Patrick Lecoq riporta alcuni frammenti dei suoi diari risalenti proprio a quel periodo in *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, in cui Lecoq si rivolge a se stesso in una sorta di auto incitamento:

Ora voglio che qualcosa cambi. Creerò una disciplina nell'educazione fisica e nella danza sportiva. Mi imporrò con la mia spinta, mi farò rispettare non con la forza, ma con la precisione delle mie azioni e la voce ferma. Parlerò con calma e con compostezza, guardando dritto davanti a me con voce ferma. Cercherò di fare in educazione fisica quello che mi hanno insegnato i miei istruttori. Dedicherò parte del mio tempo allo studio e alla pratica<sup>20</sup>.

Nel luglio del 1941 Jean Louis Barrault ideò uno spettacolo presentato allo Stadio Roland Garros, ispirato al racconto di André Obey (1892-1975). Si trattò di una

---

<sup>19</sup> «All'epoca seguivo il metodo naturale di Georges Hébert: tirare, spingere, arrampicarsi, camminare, correre, saltare, sollevare, portare, attaccare, difendersi, nuotare. Queste azioni imprimono nella sensibilità del corpo dei circuiti fisici legati a delle emozioni. [...] È importante che i giovani attori sappiano come il corpo 'tira' o come 'spinge', per poter esprimere, all'occorrenza, tutti i differenti modi di 'tirare' o di 'spingere' di un personaggio», J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale (1997)*, cit.1, p. 105.

<sup>20</sup> «Maintenant, je veux que ça change. Je vais créer une discipline dans l'éducation physique et dans le sport. Je m'imposerai par mon allant, je me ferai respecter non par la force, mais par la justesse de mes actes et voix ferme. Je parlerai posément avec sang-froid en regardant en face d'une voix ferme. Je tâcherai de faire en éducation physique ce mes moniteurs m'ont enseigné. Je consacrerai une partie de mon temps aux études et à la pratique». (Trad. mia): P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p.30.

occasione importante per Lecoq, che poté assistere alla contaminazione tra il mondo dello sport e del teatro tragico. All'evento prese parte anche l'amico Gabriel Cousin (1918-2010), atleta e corridore, che da quel momento in poi si dedicò pienamente alla poesia e alla drammaturgia [Fig. 5].

Nel 1942 Lecoq frequentò un altro corso di tre settimane a Bagatelle ottenendo il titolo di istruttore di prima classe. «Nessuna disciplina sportiva gli è ormai estranea. La natura è il suo terreno di lancio; la corsa, la sua libertà; il nuoto, la sua passione, e il campeggio, la sua casa preferita»<sup>21</sup> racconta Patrick Lecoq. Dopo l'arresto della sorella, impegnata nella Resistenza, e del fratello, da parte della Gestapo, venne anch'egli arrestato e recluso nella prigione di Fresnes per diciannove giorni, liberato il 13 settembre del 1942, si unì a un campo estivo a Chalandray nel Poitou.

«Tutto si muove, nulla è fisso, è impossibile trovare un punto d'appoggio»<sup>22</sup> scrisse nel 1943 e queste parole rivelavano il seme del suo insegnamento. Durante gli anni della guerra fu per lui determinante anche lo studio della fisioterapia, apprendendo la pratica dei massaggi e il potere riabilitativo della ginnastica. Una volta superato l'esame di stato come massaggiatore, si specializzò poi in patologie scheletriche. Oltre a ciò, nello stesso anno, insieme a Gabriel Cousin, venne selezionato al corso di alpinismo a Praz-de-Chamonix dalla Scuola di Bagatelle. Lecoq in *Il corpo poetico* ricorda:

Dato che eravamo degli sportivi [...] utilizzavamo sempre i gesti dello sport come linguaggio di base: io nuotavo, lui correva! Per me già allora, sport, movimento e teatro erano profondamente legati<sup>23</sup>.

Gli anni della guerra incoraggiarono Lecoq a mettere da parte lo spirito agonistico per dedicarsi esclusivamente all'allenamento del corpo e alla ricerca della bella gestualità. Fu lui a iniziare i suoi compagni allo stile classico del gesto e al respiro. In montagna, luogo dove si è sentito più realizzato, imparò i canti scout e popolari negli ostelli della gioventù.

---

<sup>21</sup> «Aucune discipline sportives ne lui est désormais étrangère. La nature est son terrain de jet; la course, sa liberté; la nage, sa passion; et camping, son home préféré». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, p. 36.

<sup>23</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 25.

Con l'inizio della caccia tedesca nell'agosto del 1944 la sorella fu trasferita nel campo di concentramento di Ravensbrück e Lecoq si trovò costretto a lasciare Parigi con alcuni amici alla volta del sud di Fontainebleau. Il figlio, riportando alcuni estratti dai suoi diari, racconta di come anche in quell'occasione Lecoq e i suoi compagni non mancarono di ricercare, con esercizi di improvvisazione, l'espressione corporea, di «sentire questo corpo poetico»<sup>24</sup> sviluppando degli sketch con l'accompagnamento della parola. Da questa esperienza nacque un gruppo teatrale, *Des Aurochs*, che abbracciava uno stile di vita pseudo-primitiva basato sul campeggio e la pratica di giochi drammatici [Fig. 6-7-8].

Nel 1945 Lecoq ottenne il diploma di istruttore regionale della Federazione francese di nuoto e continuò a dedicarsi alla riabilitazione dei disabili esplorando le potenzialità del corpo anche nella disabilità. Uno degli aspetti più significativi dell'età giovanile per Lecoq è stato il dilemma sport-teatro. Si è sforzato di rimanere ancorato al suo lavoro nel campo dell'educazione fisica, pur non smettendo al contempo di riservare uno spazio anche al teatro, limitato però a occasioni fugaci di divertimento. Non cessò i rapporti con importanti pionieri come Jacques Copeau (1879-1949), padre di tutte le tradizioni del mimo contemporaneo, che aveva influenzato il lavoro di personalità come Etienne Decroux (1898-1991) e Marcel Marceau (1923-2007).

Dopo la liberazione Lecoq si unì alla TEC (Association Travail et Culture), una pietra miliare del movimento di resistenza francese, nata affinché gli artisti continuassero a offrire opportunità alla classe operaia. Un'associazione che ha offerto numerose tipologie di corsi. Lecoq e Cousin, nello specifico, parteciparono a un seminario di recitazione con Claude Martin, allievo di Charles Dullin (1885-1949), e a uno di danza naturale con Jean Séry, ex primo ballerino all'Opera di Parigi.

Il gruppo *Des Aurochs*, frattanto, in quegli anni continuò a produrre spettacoli, i quali richiamavano presso la città di Grenoble dai 10.000 ai 15.000 spettatori. È in queste occasioni che Lecoq incominciò con i membri della compagnia a sperimentare

---

<sup>24</sup> «sentir ce corps poétique». (Trad. mia): P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p. 48.

le prime “improvvisazioni mimate”, che racconta in *Théâtre du geste. Mimes et acteurs*:

A Chartres, per celebrare il ritorno dei prigionieri di guerra [...] a Grenoble, dove abbiamo preso parte alle due grandi celebrazioni guidate da Luigi Ciccione, una per la liberazione della città, l'altra per i festeggiamenti del Primo Maggio in onore del lavoro ritrovato dagli uomini finalmente liberi [...]<sup>25</sup>.

Questi eventi itineranti, ispirati ai grandi spettacoli medioevali, videro la partecipazione di mimi, danzatori e cantanti. «Lecoq danza la Terra»<sup>26</sup>. In parallelo Luigi Ciccione, suo ex insegnante di educazione fisica, firmò una drammaturgia mimata di trenta minuti, messa in scena a mo' di varietà in piccoli spazi. Questa esperienza diede origine a un nuovo gruppo *Les Compagnons de la Saint-Jean*. L'impegno con la compagnia, attraverso il lavoro collettivo, l'uso delle maschere, lo studio della Commedia dell'Arte e l'impegno politico, portò Lecoq alla scoperta di una dimensione di teatro popolare a cui sarebbe rimasto fedele fino alla fine. Come afferma David Bradby in un'intervista con Simon Murray: «[...] tutta la sua pratica consisteva nel dare voce alle persone, dando espressione al popolo. I suoi quattro principali territori drammatici erano tutti a modo loro forme d'arte “popolari”»<sup>27</sup>.

Con la liberazione di Grenoble il 22 agosto del 1944 nacque la Maison de la culture che si occupava di organizzare *Des grands Jeux dramatiques*. Uno di questi fu realizzato, appena un anno dopo, in occasione dell'Anniversario della Liberazione della città durante il quale Lecoq si è distinto per l'improvvisazione del *Coiffeur* e del *Caoutchouc*<sup>28</sup>. Poco dopo il gruppo ricevette una proposta per un secondo *Jeux* che si basava sui testi della Bibbia con la partecipazione di un centinaio di scout.

---

<sup>25</sup> «À Chartres, pour fêter le retour des prisonniers de guerre [...] à Grenoble, où nous avons participé aux deux grandes célébrations dirigées par Louis Ciccione, l'une pour la libération de la ville, l'autre pour la fête du premier mai en l'honneur du travail retrouvé par des hommes enfin libres...». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Bordas, Parigi, 1987, p. 108.

<sup>26</sup> «Lecoq danse Terre». (Trad. mia): P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p. 57.

<sup>27</sup> « [...] his whole practice was about giving voice to the people, giving expression to the people. His four main dramatic territories were all in their own way 'popular 'art forms». (Trad. mia): D. Bradby, *Unpublished interview with author*, London, 23 Maggio, 2002 in S. Murray, *Jacques Lecoq*, di Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 9.

<sup>28</sup> P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p. 61.

Un altro luogo ispiratore per Lecoq e la sua compagnia fu “la torre dei cani”, tenuta di caccia di Luigi XI a un’ora di cammino da Grenoble [Fig. 9]. Jean Dasté (1904-1994) ha ricordato quel periodo come un crogiolo di idee, scambi e discussioni, un vero esperimento di vita comunitaria, atletica e naturalista<sup>29</sup>. Quest’ultimo, forte di questa esperienza, decise di dare la possibilità ad alcuni componenti del gruppo di entrare a far parte della compagnia dei *Comédiens de Grenoble* che avrebbe fondato di lì a poco [Fig. 10-11-12]. Lecoq ottenne così un contratto di un anno per recitare alla loro prima opera teatrale *Noè* di André Obey [Fig. 13] con l’incarico di occuparsi dell’educazione del corpo e dell’addestramento della compagnia. Anche Cousin si unì a Lecoq, e pur non essendo assunto ufficialmente, si dedicò ugualmente alla scrittura poetica e teatrale. È qui che Lecoq scoprì lo spirito del Vieux-Colombier<sup>30</sup> di Copeau, di cui Dasté era stato allievo e in modo particolare la “maschera nobile” ispirata alle maschere teatrali Nō. «So che questa è l’ultima fantasia che faccio nel mio lavoro» affermò Lecoq «perché perseguo un solo obiettivo: diventare insegnante di educazione fisica»<sup>31</sup>. Tuttavia, nel 1947, al termine di ventuno mesi di tournée in più di ventiquattro città, l’esperienza si rivelò deludente per Lecoq a causa della scarsa preparazione fisica del gruppo di attori. Ecco le sue considerazioni a riguardo conservate nei suoi diari:

Sono deluso dalla troupe di attori. Ho l’impressione, quando faccio la mia seduta mattutina di educazione fisica, di dirigere i miei giovani dei centri sportivi. Gli attori sono così indisciplinati e contorti. C’è davvero molto da fare in questo frangente. Non ho raggiunto con loro questo stato poetico di pura sensazione dove la vibrazione di tutto l’essere risponde al minimo urto e questa atmosfera, questa tensione, questa comunione che rende le azioni così spontanee. Questo stato lo trovo solo in me<sup>32</sup>.

Pertanto, Lecoq incominciò a realizzare disegni dei gesti per cercare di strutturare la sua pedagogia nascente, sviluppando una classificazione del movimento e organizzando le sue lezioni in sessioni.

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 64.

<sup>30</sup> Viex Colombier è il teatro fondato dal regista Jean Copeau nel 1913 a Parigi. Dal 1993 è diventato il secondo teatro della Comédie-Française. <https://www.comedie-francaise.fr/fr/les-salles>

<sup>31</sup> «Je sais que c’est la dernière fantaisie que je fais dans mon travail, car je ne poursuis qu’un seul but: maître d’éducation physique». (Trad. mia): P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p. 67.

<sup>32</sup> «Je suis un peu déçu par la troupe des comédiens. J’ai l’impression, lorsque je fais ma séance de culture physique du matin, de diriger mes jeunes des centres tant les comédiens sont indisciplinés et tordus. Il y a vraiment beaucoup à faire dans ce domaine. Je n’ai pas atteint avec eux cet état poétique de sensation pure où la vibration de tout l’être répond au moindre choc et cette ambiance, cette tension, cette communion qui rend si spontanée les actions. Cet état je ne le trouve qu’en moi». (Trad. mia): Ibidem.

Il secondo lavoro della compagnia, *Seven colors*, spettacolo chiave per Lecoq, debuttato il 6 marzo del 1946, sintetizzava appieno la ricerca di Dasté: un atto unico scandito da cinque canzoni in cui il pedagogo francese interpretò Léandre, il danzatore, con non poca difficoltà, data la sua scarsa attitudine al teatro di parola. «Non ha una voce da teatro ma una voce del silenzio»<sup>33</sup> scrive di lui il figlio Patrick. Nel dicembre del 1946 tenne alla neonata École des jeunes comédiens de Grenoble il suo primo corso di educazione mimica. Nel 1947 superò l'ispezione del Dipartimento dello Sport per diventare ufficialmente insegnante di educazione fisica, dato il suo intento di tornare a Parigi per occuparsi di qualcosa di più consono alla sua natura. Il 30 marzo del 1947 debuttò con *Ce qui murmure la Sumida*, un Nō diretto da Dasté. Lecoq racconta nei suoi diari:

Io mimo e mi piace, ho la completa libertà di giocare quello che sento. Nel Nō, faccio parte del coro e della barca. Nel prologo faccio un ballo burlesco con la giraffa. Tutto sommato è uno spettacolo di alta classe che non è a fuoco ed è un peccato. L'arredamento di *Tirant d'eau* è molto buono, invece quello del Nō non è soddisfacente. Troppi elementi ingombrano e soffocano il dramma. Trarrebbe vantaggio dall'essere purificato per mettere in risalto il Nō<sup>34</sup>.

L'esperienza con Jean Dasté si esaurì in seguito alla decisione del sindaco di Grenoble di non sostenere più il progetto. Dasté e la sua compagna furono costretti nel luglio del 1947 a trasferirsi in una nuova sede a Saint-Etienne.

Rientrato a Parigi Lecoq iniziò a tenere lezioni di espressione corporea presso la scuola di Jean-Marie Conty, sicuro di non voler più tornare sul palco per recitare una commedia. «Il mimo mi piace»<sup>35</sup> ribadì Lecoq ma era insoddisfatto della sua portata, che era deciso a esprimere in modo superiore. Al contempo continuò a lavorare privatamente come massaggiatore e come insegnante di nuoto fino al marzo del 1948.

Partì alla volta di Coblenza, come manager responsabile del Centro di aggregazione giovanile e come istruttore di recitazione ed educazione fisica sotto il controllo del

---

<sup>33</sup> Il n'a pas une voix de théâtre, mais une voix du silence». (Trad. mia): Ivi, p. 69.

<sup>34</sup> «Je mime et cela me plaît, j'ai toute liberté de jouer ce que je sens. Dans le Nô, je fais partie du chœur et de la barque. Dans le prologue, je fais une danse burlesque avec la girafe. Dans l'ensemble, c'est un spectacle de grande classe qui n'est pas au point et c'est dommage. Le décor de *Tirant d'eau* est très bien, par contre celui du Nô n'est pas satisfaisant. Trop d'éléments encombrant et étouffent le drame. Il gagnerait à être épuré pour mettre le Nô en valeur». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>35</sup> «Le mime me plaît». (Trad. mia): Ivi, p. 90.

Governo di occupazione militare della Renania-Palatinato e tenne anche conferenze sulla maschera nobile nelle scuole tedesche.

Una volta rientrato a Parigi partecipò a una sessione dell'EPJD presso il Théâtre du Ranelagh e a una dimostrazione sul mimo a Royaumont. Infine, tenne l'ultimo corso di cultura sportiva *Dal gesto sportivo all'espressione corporea e all'arte drammatica* insieme a Cousin e a Ciccione al Peuple et Culture presentandosi in veste di attore.

## 1.2 L'esperienza italiana

Grazie all'invito di due ex allievi italiani dell'EPJD, Lieta Papafava e Gianfranco De Bosio, nel 1948 Lecoq arrivò a Padova presso il Teatro Universitario diretto da De Bosio con l'intento di ricreare la versione italiana dell'EPJD parigino presso la quale Lecoq aveva insegnato per dieci mesi, prendendo parte anche a numerose pantomime. Il programma prevedeva l'insegnamento di *Movimento e Improvvisazione* agli allievi-attori del Teatro Universitario, una giovane compagnia di professionisti nata alla fine della guerra. È in questa occasione che Lecoq sperimentò non il mimo formale ed estetico, che aveva visto in Francia, ma un mimo adattato al teatro anche attraverso la sperimentazione della maschera muta e parlante.

Viaggiando in Italia ebbe modo di visitare le sue città d'arte e riportare in bozzetti le opere pittoriche del Tintoretto e di Giotto. L'incontro con la pittura diede l'ispirazione per affrontare il tema pittorico nell'improvvisazione in movimento. A Padova tenne la sua prima lezione sul mimo e la pantomima, e tramite De Bosio, incontrò Amleto Sartori<sup>36</sup>: «Divenimmo amici» ricorda in *Maschere e Mascheramenti* «Fu per me una cosa importante per la conoscenza di tutto un mondo aperto da me ignorato»<sup>37</sup>. Quest'ultimo diede vita, a partire dall'idea della maschera "nobile", la maschera neutra<sup>38</sup> che era solito realizzare in un primo momento con strati di carta, tela e colla.

---

<sup>36</sup> Per approfondire vedi D.Sartori, P. Pizzi, *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*, Il Poligrafo casa editrice s.r.l., Padova, 1996, p.16.

<sup>37</sup> D.Sartori, P. Pizzi, *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*, cit. 36, p.18.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 51-54.



Ma quando Lecoq gli fece notare quanto la maschera fosse bella esteticamente ma poco indossabile per l'attore, in quanto «L'attore non può giocare»<sup>39</sup>, Sartori decise di realizzarla in pelle sia nella versione maschile che femminile, per poi dedicarsi alla creazione anche di tutte le maschere espressive (un intero set realizzato in pelle che Lecoq avrebbe utilizzato fino alla sua morte nel 1999). La maschera neutra, elemento cardine della pedagogia lecoquiana, è il frutto di un lungo lavoro di elaborazione a partire dal calco del volto dello stesso Lecoq. Sartori studiò le tecniche della legatoria rinascimentale per realizzare una maschera la cui forma coesistesse in armonia con la sua funzione. Uno dei risultati del lavoro con De Bosio fu la pantomima *Cento Notti*, tratta da un antico testo orientale, che vide la luce nel 1949 presso il Teatro Verdi di Padova. Seguì *Porto di mare* nel 1950, commedia mimata [Fig. 14-15]; *Moscheta* del Ruzzante per la regia di De Bosio<sup>40</sup>; *l'Officina*, da un testo in francese di Cousin, realizzato con le maschere di Sartori; nel 1951 *Fan Fan Bar* pantomima poi adattata due anni dopo per la televisione italiana e vincitrice del primo premio all'Hamburg International Festival<sup>41</sup> [Fig. 16-17-18].

Durante un viaggio in Norvegia Lecoq ricevette un telegramma dal direttore del Piccolo Teatro di Milano, Paolo Grassi, che gli chiedeva di tornare in Italia per coreografare il coro di *Elettra* per la regia di Giorgio Strehler<sup>42</sup> [Fig. 19-20]. Questa prima collaborazione segnò l'inizio di un felice sodalizio. Lecoq, voluto fortemente da Strehler e Grassi, firmò un contratto come maestro di mimo per i corsi di *Mimo e Improvvisazione* della Scuola del Piccolo [Fig. 20-21]. Alla prima audizione si presentarono duecentocinquanta studenti, di cui solo venti furono scelti per partecipare al corso biennale. Lecoq curò anche tutta la parte mimica degli spettacoli allora prodotti dal Piccolo insieme a Lieta Papafava. Durante una tournée a Vicenza presentò Sartori a Strehler e dopo quest'incontro Sartori decise di realizzare le maschere per *L'Arlecchino servitore di due padroni* (1947). Marcello Moretti, l'attore nei panni di Arlecchino, prima di allora si truccava il volto e mal sopportava l'idea di indossare una maschera, da lì in poi grazie alla mediazione di Lecoq avrebbe indossato una

---

<sup>39</sup> «L'acteur ne peut pas le jouer». (Trad. mia): P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p. 95.

<sup>40</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 27.

<sup>41</sup> Per approfondire vedi F. Cappa, *Jacques Lecoq. Viaggio in Italia*, cit. 9.

<sup>42</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 28.

maschera in pelle. Lecoq, conteso anche da altre accademie, lasciò l'insegnamento presso la Scuola del Piccolo Teatro nel 1953 e fu sostituito da Decroux per soli sei mesi e dopo ancora da Marise Flach (1927-2016), alunna a sua volta di Lecoq presso l'EPJD, che rimase fino al 2012. Lecoq racconta nei suoi diari:

La gente ha chiesto a Decroux di venire a insegnare, in modo che ci fosse continuità. Allora sono andato da Decroux, per dirgli che in Italia il mimo è un mimo del movimento, della Commedia dell'Arte anche nella tradizione. «Ah Lecoq! Mi disse, e io che volevo che giocassero come i giapponesi!»<sup>43</sup>

Un altro incontro determinante per la carriera di Lecoq fu quello con Dario Fo (1926-2016). Nel giugno del 1953 fu chiamato dalla Società Parenti-Fo-Durano, composta da Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano, per realizzare due riviste politiche il *Dito nell'occhio*<sup>44</sup> e nel 1954 *I sani da legare*<sup>45</sup>. Si trattò di un movimento sperimentale in forte contrasto politico, anti-establishment, rispetto al panorama teatrale occidentale del dopo guerra e in particolare alle condizioni del teatro italiano dominato per tradizione dai grandi attori. Quest'ultimi s'impegnarono a «ri-mappare con diverse convenzioni e metodi»<sup>46</sup>. Lo stesso Fo lo ha raccontato in una video intervista:

Avevamo vissuto un fenomeno molto importante: era un'epoca di rinnovamento incredibile in cui tutto era stato distrutto e dovevamo ricostruirlo da capo. Il mondo era da rifare. Non c'erano regole. Bisognava riscoprire il teatro<sup>47</sup>.

Sempre nel 1953 mise in scena *Meurtre dans la cathédrale* di T.S. Eliot a Bergamo. In quest'occasione Jean Vilar, dopo aver assistito allo spettacolo, offrì a Lecoq di ritornare a Parigi per collaborare con il Théâtre National Populaire. «Parigi» disse «mi calza come un guanto, ma il guanto è costoso»<sup>48</sup>. L'Italia fu la sua casa per ben otto

---

<sup>43</sup> «Les gens ont demandé à Decroux de venir pour enseigner, pour qu'il y ait une continuité. Je suis donc allé voir Decroux, pour lui dire qu'en Italie, le mime est un mime de mouvement, de Commedia dell'arte dans la tradition aussi. «Ah Lecoq! m'a-t-il dit, et moi qui voulais les faire jouer comme des Japonais!»». (Trad. mia): P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p. 123.

<sup>44</sup> *Dito nell'occhio* (1953), <https://video.repubblica.it/luce/ricorrenze/istituto-luce-dario-fo-e-la-rivista-un-dito-nell-occhio-1954/233272/232841>

<sup>45</sup> *I sani da legare* (1954), <https://video.repubblica.it/luce/ricorrenze/istituto-luce-dario-fo-sani-da-legare-1955/233272/232842>

<sup>46</sup> «to re-mapped with different conventions and methods». (Trad. mia): S. Murray, *Jacques Lecoq* (2003), Routledge, Londra, 2005, p. 14.

<sup>47</sup> Intervista Dario Fo e Jacques Lecoq in F. Cappa, *Jacques Lecoq. Viaggio in Italia*, cit.9.

<sup>48</sup> P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, cit.11, p. 142.

anni. Nel 1955 ricoprì il ruolo di maestro di mimo nella nuova compagnia Jacques-Fabry per lo spettacolo *La faille Arlequin* di Claude Santelli, collaborò come coreografo a *La burlesca* di Antonio Veretti al Teatro dell'Opera di Roma. Infine, lavorò come costumista al Teatro Cronaca di Franco Parenti, coreografò a Ostia i cori de *Le nuvole* di Aristofane e *Pseudolus* di Plauto. Nel 1956 nacque la Compagnia Parenti-Lecoq grazie alla messa in scena *La Cantatrice calva* e *Le sedie* di Ionesco. Nello stesso anno però un fiasco finanziario di *Un uomo al giorno* di Ego Pirro lo riportò in Francia, anche se le collaborazioni con l'Italia non cessarono e anzi raggiunsero il numero di sessanta spettacoli da lui coreografati. Fu così che si conquistò l'appellativo di "Maestro del movimento". Myra Felner ricorda come Lecoq abbia continuato a esplorare, sulla scia degli insegnamenti di Dasté, la Commedia, la Tragedia e «le antiche tradizioni del mimo: il coro greco, il mimo acrobatico romano»<sup>49</sup>. Stava di fatto «cercando le radici del movimento nel teatro»<sup>50</sup>.

Il periodo italiano fu determinante per Lecoq: l'esplorazione della forma drammatica a cui si dedicò in questi anni costituì la base salda degli insegnamenti che poi avrebbe approfondito nella sua scuola parigina.

### 1.3 La formazione dell'attore, una questione urgente

Nell'arco di tutto il '900 si fece avanti la necessità di ripensare la formazione attoriale a partire dall'idea di «rifare il corpo»<sup>51</sup>. Questa espressione fu coniata da Antonin Artaud (1896-1948), che, anche per via del suo vissuto personale raccontato

---

<sup>49</sup> «He examined the ancient mime traditions – the Greek chorus, the acrobatic Roman mime. He was searching for the roots of movement in the theatre». (Trad. mia): M. Felner, *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*, Associated University Presses, Londra, 1985, p.147.

<sup>50</sup> «He was searching for the roots of movement in the theatre». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>51</sup> Mi rifaccio al saggio M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento in Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi Teatrale*, Bologna, 1984, a. 12, n. 19 (1997), pp. 161-182. Inoltre, riporto un frammento di Artaud nel quale ribadisce questa esigenza: «questo crogiuolo di fuoco e di carne vera dove anatomicamente, per calpestio di ossa, membra e sillabe, si rifanno i corpi», A. Artaud, *Le théâtre et la science* (1947), in «L'Arbalète», 13, 1948 (ripubblicato da A. Virmaux, A. Artaud et le théâtre, Paris, Seghers, 1970, pp. 264-271. (Trad. M. De Marinis) in M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento in Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi Teatrale*, p. 172, nota 25.

prevalentemente nei suoi scritti come *Il teatro e il suo doppio* (1938), viveva il corpo nella sua dimensione più dolorosa, malata e “crudele”. Per liberarsi dagli automatismi motori e fisici che ostacolavano la sua capacità espressiva individuò nel corpo il punto di partenza per avviare un profondo lavoro su se stesso e di conseguenza una soluzione per ripensare alla formazione dell’attore.

Tuttavia, già François Del sarte (1811, 1871), pioniere nel campo della ricerca artistica e poco dopo, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, Georges Hébert con i suoi precetti sulla ginnastica naturale, Emile Jaques-Dalcroze con la ginnastica ritmica (1865-1950), Loïe Fuller (1862-1862), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth Saint-Denis (1879-1968) e Rudolf Laban (1879-1958), nell’ambito della nascente danza moderna, avviarono una riflessione a tutto campo sul corpo come strumento espressivo e sugli automatismi motori.

In ambito più specificamente teatrale fu soprattutto con l’attore, regista e direttore di teatro russo Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938) e il suo allievo Vsevolod Ėmil’evič Mejerchol’d (1874-1940) che si fece avanti il concetto di “azione fisica”<sup>52</sup> in quanto ritennero che nulla fosse più efficace, per comunicare la condizione spirituale di un individuo, del suo comportamento fisico.

Stanislavskij fu il capostipite di quella che Jerzy Grotowski (1933-1999) riconobbe come la prima grande “Riforma del teatro”<sup>53</sup>. Infatti, il maestro russo fu il primo a impostare la sua ricerca subordinando il lavoro sul testo allo studio del sottotesto che aveva la meglio e doveva essere espresso mediante l’uso della fisicità e l’esplorazione della sfera emozionale. L’attore era chiamato a lavorare su se stesso attraverso il coinvolgimento della sfera psicofisica (intesa come unione di corpo, mente e anima)

---

<sup>52</sup> Si tratta di un procedimento che si fonda a partire dal principio per cui l’azione umana coinvolge sia la sfera psicologica che fisica. Non intesa in termini di movimento o gesto. Vasilij O. Toporkov in *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni: il metodo delle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1991, (pp. 111-112) riporta le parole di Stanislavskij: «Non mi parlate dei sentimenti, non possiamo fissare i sentimenti. Possiamo fissare e ricordare solo le azioni fisiche. [...] Quando la linea delle azioni fisiche è ben ancorata alle circostanze date dalla vostra vita, allora non è poi così grave se i sentimenti vengono meno; tornate alle azioni fisiche e proprio loro vi restituiranno i sentimenti perduti».

<sup>53</sup> Franco Perelli fa riferimento nel suo testo *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook* a un’intervista che Grotowski rilasciò nel 1994 (Vedi. J. Grotowski, *Uno sguardo dal Work Center*, in *Il Patologo 17. Annuario 1994 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1994, pp.109-110 in F. Perelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari-Roma, 2007, p. 3) durante la quale parlò di “Prima Riforma” (legata a Stanislavskij, Mejerchol’d, Vachtangov, Craig, Piscator, Copeau e Artaud) e di “Seconda Riforma”, che ha inizio con la fondazione del Living Theatre nel 1947.

al fine di ottenere un ampliamento della propria capacità percettiva e della propria coscienza. Pertanto, il lavoro sul corpo diventò un primo passaggio obbligato per aspirare alla maturazione di un'azione cosciente dettata da una giustificazione interiore.

Non bisogna però scambiare, soprattutto rispetto alla ricerca di Stanislavskij (ritenuto a torto il padre del realismo psicologico<sup>54</sup>), l'azione, che lui chiama cosciente o anche reale, con quella realistica. L'azione doveva essere reale in termini di verità e non di realismo e il movimento doveva poter fluire liberamente senza incappare in condizioni ostacolanti dovute a condizionamenti esterni. Di fatto la spontaneità dell'azione era solo l'ultimo tassello del lavoro dell'attore, un punto d'arrivo e, affinché l'azione risultasse credibile, bisognava partire da un'analisi quasi meccanica di quest'ultima. Pertanto, l'attenzione al corpo e il lavoro su se stesso<sup>55</sup> e la memoria personale divennero i due poli di una nuova impostazione della recitazione e del lavoro che l'attore doveva compiere su stesso prima ancora che sul personaggio.

Il come raggiungere questa condizione di coscienza intima ha trovato una prassi comune. Prima fra tutte c'è il lavoro sull'articolazione del corpo, principio condiviso da tutte le teorie educative per l'attore del '900 (da Dalcroze ad Artaud), perché obbligava a fare esperienza di un nuovo corpo «fittizio, extraquotidiano»<sup>56</sup> adatto al teatro. E lo si faceva per mezzo della segmentazione e presa in esame di ogni singola componente anatomica. Stanislavskij, Mejerchol'd e poi altri come Jacques Copeau (1879-1949) lavorarono nella direzione della scomposizione (De Marinis in *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento* la definisce fase di «prima articolazione»<sup>57</sup>), pur nelle differenze tra i loro approcci, rimanendo compatti nell'intento di disincentivare «la scorciatoia dello spontaneismo o del naturalismo»<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Rimando al testo di Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari, 2005 e in particolare a pp. 58-59.

<sup>55</sup> Non inteso come pratica individuale e autonoma ma quasi sempre pensata in gruppo e sotto la guida di maestri, vedi M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento* in *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi Teatrali*, cit.51, p. 164.

<sup>56</sup> Ivi, p.170.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ivi, p.166.

Mejerchol'd, ad esempio, prese in prestito questo metodo dagli insegnamenti di Delsarte<sup>59</sup> lavorando sul coinvolgimento di tutto il corpo nel movimento a partire dal punto da cui proveniva l'impulso. Come egli afferma, secondo il principio biomeccanico, che «se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo»<sup>60</sup>. L'allenamento fisico stette alla base del suo approccio ma non doveva servire, come egli afferma in *L'attore biomeccanico* a creare «attori che sanno muoversi ma non sanno pensare»<sup>61</sup>. Questa fase poi proseguiva con l'acquisizione del movimento plastico<sup>62</sup> ovvero fluido in cui, a partire dai singoli segmenti, s'impartiva il movimento che avrebbe generato l'azione nella sua fluidità.

Mejerchol'd fu peraltro uno straordinario anticipatore del termine *jeu* cubista intenso come principio biomeccanico del suo teatro, in quanto l'attore in scena è sempre a conoscenza dell'esito di un'azione o dell'azione che accadrà. Pertanto, egli, a partire da questa constatazione, si occupò di sondare il tema della non prevedibilità dell'azione, che fu uno dei principi chiave del lavoro di Stanislavskij, per cui l'attore doveva stare in quel segmento senza anticipare quello che sarebbe accaduto poi. Che è di fatto il senso della recitazione. L'attore sa cosa l'aspetta ma il suo personaggio no. Così anche l'azione deve essere scoperta dall'attore in quell'istante.

In merito a questo aspetto anche Copeau sentì la necessità di lavorare alla segmentazione corporea al fine di ottenere quella che lui definì «azione sincera»<sup>63</sup>, avendo constatato l'incapacità degli attori di restituire le azioni in maniera credibile, «non fanno mai niente realmente»<sup>64</sup> afferma Copeau, qualità che invece ritrovava nelle persone “non del mestiere” come la donna delle pulizie, impegnata a spazzare il palco, o il tecnico elettricista che in scena riuscivano a rimanere nella loro azione senza

---

<sup>59</sup> Delsarte fu il primo ad articolare un metodo basato sulla segmentazione del corpo intero secondo quella che egli definì legge trinitaria (ovvero la scomposizione del corpo in tre parti: testa, tronco e gambe).

<sup>60</sup> V. E. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993, p.76. Si tratta di appunti di biomeccanica dell'anno 1921-22 raccolti dall'allievo M. Korenev.

<sup>61</sup> Ivi, p. 12.

<sup>62</sup> Mejerchol'd si rifece alle teorie di Stanislavskij sul movimento plastico, vedi “La plastica” in K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 332-346.

<sup>63</sup> J. Copeau, *L'educazione dell'attore* (1920), tr. it. in *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, p.78.

<sup>64</sup> Ivi, p.77.

finzione e che dovevano diventare, a suo dire, dei nuovi modelli di riferimento per gli attori<sup>65</sup>.

Nella stessa direzione lavorò anche Étienne Decroux (1898-1991), anche se a differenza di Mejerchol'd, si concentrò sull'isolamento del movimento senza il coinvolgimento del resto del corpo, ma solo della singola parte da cui partiva l'impulso, secondo l'idea che «bisogna dunque poter mobilitare solo ciò che si vuole mobilitare [...]»<sup>66</sup>. Due concetti che potrebbero sembrare oppositivi ma che in realtà vanno di pari passo.

Il lavoro di segmentazione venne trasferito però non solo al corpo ma anche all'azione scenica. De Marinis la definisce «seconda articolazione»<sup>67</sup>. Stanislavskij se ne servì in primis in funzione, non tanto di una narrazione cronologicamente realistica, ma di un racconto credibile e utile alla realtà scenica<sup>68</sup>. Lo stesso fecero Mejerchol'd, Decroux e in seguito anche Eugenio Barba (1936-). Quest'ultimo l'adoperò nel suo lavoro drammaturgico e registico per la composizione delle scene, che prima venivano segmentate attraverso uno smontaggio e rimontaggio, non per forza lineare, e poi venivano riassemblate fino a ottenere un «continuum»<sup>69</sup>. Barba le definì «azioni ermafrodite»<sup>70</sup> per le quali è necessaria una partitura che fornisce dei «punti d'appoggio segreti»<sup>71</sup> segnalando le intenzioni nascoste dell'attore. Si tratta di una traccia che l'attore si crea per riuscire a riportare alla memoria in pochi istanti

---

<sup>65</sup> «Bisogna che in loro», Copeau si riferisce agli allievi, «ogni movimento si accompagna a uno stato di coscienza intima, propria del movimento compiuto», Ivi, p. 78.

<sup>66</sup> E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Parigi, 1963 (Librairie Théâtrale, 1977), p. 105; tr. it. *Parole sul mimo*, Milano, Edizioni del Corpo, 1983, pp. 100-101 in De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento* in *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi Teatrali*, cit.51, p. 171.

<sup>67</sup> De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento* in *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi Teatrali*, cit. 51, p. 173.

<sup>68</sup> «Non si tratta di stabilire la logica e la coerenza delle varie parti di un'azione fisica dal punto di vista formale. [...] Un buon spettatore in genere vuole soprattutto credere, vuole che la finzione scenica lo convinca», K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit.62, pp. 153-154.

<sup>69</sup> E. Barba, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in M. De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del Battello, 1997, p. 15.

<sup>70</sup> De Marinis riporta in *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento* questa espressione che Eugenio Barba adoperò in occasione della III sessione dell'Università del Teatro Eurasiano tenutasi a Scilla nel giugno del 1996.

<sup>71</sup> E. Barba, *La canoa di carta*, 1992, pp.171-177 in De Marinis riporta in *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento*, cit. 51, p.176.

l'intenzione, prima di tutto per non perderla e in secondo luogo per poi poterla rendere sempre in modo efficace.

Tuttavia, questa ricerca non investì il solo ambiente teatrale ma anche il mondo esterno al teatro, come il caso di alcune pratiche indiane dello yoga, molto spesso scambiandosi e mescolandosi vicendevolmente. Georges Ivanovič Gurdjieff (1866-1949), che si occupò di eliminare gli automatismi corporei attraverso alcuni esercizi che si svolgevano presso l'Istituto dello Sviluppo Armonico dell'Uomo (1922), fu tra tutti un punto di riferimento per il teatro francese di Artaud e di Jean-Louis Barrault (1910-1994) e poi anche per Grotowski e Peter Brook (1933-1999)<sup>72</sup>. Grotowski, ad esempio, come accadde per Lecoq, arrivò a maturare la necessità per l'attore di un lavoro su un doppio binario: da una parte in favore della spinta spontanea e liberatoria, dall'altra del controllo disciplinato. Ritenne pertanto che si dovesse necessariamente partire da una «partitura» fisica al fine di non ridurre tutto a «una zuppa»<sup>73</sup>.

Il pensiero e la ricerca di Lecoq si inseriscono pienamente in questo articolato percorso primonovecentesco del teatro europeo che attraversa molti ambiti. A partire dagli anni '50, egli, insieme ad altri maestri teatrali, maturò le sue ricerche proprio a partire dalle questioni poste da questi comuni “antenati” che ancora non sembravano sufficientemente esaurite, soprattutto in quel clima di stravolgimenti e modificazioni. Stanislavskij e poi Mejerchol'd furono tra i fautori dei cosiddetti “teatri laboratori” o “studi” che poi diventarono modelli di ricerca nell'ambito della formazione per l'attore. Così anche le neonate realtà teatrali di allora sentirono la necessità di formalizzarsi in modelli laboratoriali o in realtà scolastiche vere e proprie, che diventarono il cuore di ciascuno di questi “teatri”. I nuovi artisti si misero alla ricerca, nella sconclusionata realtà di allora, di una propria dimensione anche a partire dall'ideazione di un'etichetta entro la quale riconoscersi al fine di soddisfare la

---

<sup>72</sup> Vedi J. Moore, *Georges Ivanovitch Guardjjeff. Anatomia di un mito* (1991), tr. it. A Lucietto, S. Peterlini, Vicenza, Edizioni Il Punto d'Incontro, 1993, p. 414.

<sup>73</sup> «Non si può lavorare su se stessi al di fuori di un quadro strutturato, di una partitura di ciò che si fa. [...] Se non si ha una struttura, tutto si dissolve, diventa una zuppa», J. Grotowski, *C'était une sorte de volcan*, in *Georges Ivanovitch Gudjjeff, textes recueillis par Bruno de Panafieu*, Lausanne, L'Age d'Homme, in «Dossiers H», 1994, p. 102 in M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento*, cit.51, p. 169.



crescente richiesta di nuove espressioni artistiche e culturali. Anche se, come avvenne per Stanislavskij, furono consci del pericolo di un eventuale fraintendimento o fossilizzazione del metodo. Di fatti proprio Stanislavskij, temendo ciò e nell'intento di scongiurare questo rischio, sostituì il termine "sistema", che adoperò in una prima fase e che rimandava più a una rigida prassi, con "metodo". Di fatto questo suo premunirsi non bastò a evitare molte teorizzazioni semplicistiche e distorte della sua pedagogia, soprattutto a seguito della sua esplosione mediatica negli Stati Uniti. Non a caso Grotowski, che prese il maestro russo a «ideale personale»<sup>74</sup> portando avanti le sue ricerche<sup>75</sup>, non si rifece senz'altro all'evoluzioni americane ma rimase fedele ai principi originari<sup>76</sup>.

In quegli anni l'interesse per la formazione attoriale andò legandosi in modo indissolubile ai fenomeni di consolidamento della professionalizzazione del mestiere e alla crescente mercificazione di metodi teatrali, molto spesso dilettantistici. *Guru*, maestri e registi incominciarono a elaborare, ciascuno nella propria scuola o teatro, sistemi di training e pratiche finalizzati, non solo alla trasmissione di una serie di tecniche, ma anche alla ridefinizione di nuovi parametri e all'esplorazione di nuove possibilità. Anche Lecoq, nonostante la sua pedagogia sia stata oggetto di fraintendimenti, alla pari dei suoi predecessori e infine dei suoi contemporanei, cercò di non costringersi in una forma definitiva o standardizzata. Alessandra Galante Garrone sostiene che «spesso quando qualcuno dice una cosa giusta, si tende subito a trasformare questa osservazione in regola, in cliché o addirittura in formula magica!»<sup>77</sup>. Ma questo approccio non appartenne sicuramente a Lecoq, il quale attraverso il lavoro nella Scuola incoraggiò sempre i suoi allievi a spogliarsi di ogni abitudine culturale o etichetta.

---

<sup>74</sup> Vedi F. Perelli, *I maestri della ricerca teatrale: Il Living, Grotowski, Barba, Brook*, Laterza, Roma-Bari, 2007, nota. 11, p. 7.

<sup>75</sup> Per approfondire vedi T. Richard, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubaldini, 1993, pp. 84-86.

<sup>76</sup> Per approfondire vedi F. Perelli, *I maestri della ricerca teatrale: Il Living, Grotowski, Barba, Brook*, cit. 74, pp. 3-22.

<sup>77</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, Pendragon, Bologna, 2004, p.16.

## 1.4 L'attore e l'animale: nuove prospettive teoriche

Una delle pratiche legata alla ricerca attorno alla “ricostruzione del corpo” è stata quella inerente allo studio degli animali che, soprattutto agli inizi del XX secolo, si radicò in parallelo alla nascita degli studi etologici ed eco filosofici, in tante realtà formative destinate agli attori. Gli studi psicologici hanno riscontrato quanto l'uomo sia estremamente sensibile allo zoomorfismo e alla zoomimesis, come risposta imitativa generata dall'interesse verso il non umano. In anni recenti, in particolare a partire dagli anni '70 del '900, Peter Singer con il suo *Animal Liberation* (1975), introdusse il movimento antispesista, nato con l'intento di liberare gli animali dalla loro condizione discriminata e subalterna rispetto all'uomo.

Nell'ottica di un superamento dell'antropocentrismo, che ha contraddistinto le nostre società e che implica, tra le altre cose, il sacrificio di animali su scala globale, ci costringe a un ripensamento di questa prassi, ormai consolidata, che, a detta di Jacques Derrida, continua a verificarsi globalmente valendosi di un'incomprensibile violenza<sup>78</sup>. Si tratta di un meccanismo che continua a incentivare, nonostante le evidenze, questo sistema disfunzionale soprattutto in ambito produttivo e di sostentamento, che ha asservito gli animali non umani, salvandone solo una piccola parte, anche se pur sempre pensati in funzione umana. Come afferma Marc Bekoff<sup>79</sup>, è ormai certo, ad esempio, che tutti i mammiferi, condividano la stessa struttura cerebrale e quella del sistema limbico, che riguarda le emozioni. Charles Darwin concepì l'idea secondo la quale esiste una cosiddetta continuità evolutiva e questa considerazione, su cui poi si sono fondate le discipline scientifiche in merito, è utile a ribadire quanto, in realtà, le differenze tra specie siano molto più piccole di quello che si crede e che gli animali, intesi dall'uomo quasi sempre simbolicamente come archetipi, esistano invece nella loro individualità. Di fatto gli animali hanno vite ricche anche sul piano emozionale.

---

<sup>78</sup> «sul sacrificio degli animali e dell'animalità organizzando su scala globale l'oblio o l'incomprensione di questa violenza», in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, Mimesis Journal Books, Torino, 2022, p. XVIII.

<sup>79</sup> Intervista di Angelo Vaira sul tema del codice etico e morale degli animali, <https://www.youtube.com/watch?v=kdnSs1txjWE&t=755s>

Negli ultimi decenni questa sensibilità si è diffusa per mettere in discussione questa mentalità in favore di un concetto più inclusivo delle altre specie e di una relazione non in chiave di separazione ma di osmosi. Come afferma Felice Cimatti in *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene* «L'animale finora era stato docilmente al suo posto. In effetti se ci vuole lasciare tranquilli, deve starsene [...] “nella natura”, altrimenti negli zoo [...] meglio ancora nei documentari naturalistici»<sup>80</sup>. Mentre i recenti accadimenti come il coronavirus hanno costretto l'uomo «a pensare a un mondo non fatto di cose isolate»<sup>81</sup>, in quanto lo mettono di fronte all'evidenza dell'inesattezza delle proprie convinzioni ideologiche che intendono quella “animale” come macrocategoria, alla quale appartengono tutte le altre specie viventi fuorché l'uomo. Il concetto di supremazia dell'uomo rispetto all'animale è proprio delle culture occidentali, e ha comportato una naturale esclusione degli animali dalla nostra società perché non considerati dei pari, bensì esseri da sfruttare a piacimento e secondo le necessità. L'epistemologia indigena, al contrario, non considera gli animali «solo come oggetto del nostro pensiero»<sup>82</sup>. Da questa prospettiva è l'uomo, semmai, a dovere riuscire a integrarsi nel loro habitat<sup>83</sup>. L'incontro con l'alterità di specie assume altri significati in alcune realtà del mondo, meno intaccate dall'atteggiamento “colonialista”, come precisano gli studi di Eduardo Viveiros de Castro. Egli dimostra, ad esempio, come nelle società indigene amazzoniche la distinzione uomo-animale non si fondi su una presunta separazione tra cultura e natura e sulla convinzione in una superiorità mentale dell'uomo rispetto alle altre specie.

La relazione umano-non umano è stata anche al centro dell'interesse in ambito artistico, performativo e più specificamente teatrale. Una Chaudhuri ha coniato, ad esempio, il termine zooësis per indicare l'approccio mediante il quale ogni cultura, attraverso l'arte, si serve del corpo e della figura dell'animale a fini creativi. Nel suo caso si tratta di incentivare una valorizzazione della figura animale anche dal punto di

---

<sup>80</sup> F. Cimatti, *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene*, DeriveApprodi, Roma, 2021, pp. 7-8 in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 162-186.

<sup>81</sup> Ivi, p. 15.

<sup>82</sup> D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003, p. 5 in Ivi, pp. VII-XLIV.

<sup>83</sup> Rimando a I. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londra, 2000 in Ibidem.

vista etico<sup>84</sup>. In *Zoomimesis: imparare dalle altre specie*<sup>85</sup> di Roberto Marchesini si può evincere come gli animali siano riferimenti inevitabili nel processo culturale e negli studi teatrali, soprattutto ragionando intorno all'umano in termini di ibridazione con le altre specie. In ambito teatrale questo raffronto è stato favorito dalla nascita di generi non per forza logocentrici dove s'impostava il lavoro dell'attore a partire dal corpo. La mimesis<sup>86</sup>, in questo caso zoomimesis, costituisce una primissima fase che, quasi sempre, intende l'animale come simbolo archetipico, suggerendo anche aspetti emozionali che rimandano, a seconda del caso specifico, a una determinata sfera esistenziale.

«In principio era l'animale»<sup>87</sup> afferma Marco De Marinis nel suo saggio *Dell'attore e di altri animali*, alludendo all'idea aristotelica secondo cui l'arte imita la natura, come si evince anche solo da una delle ipotesi etimologiche più accreditate del termine "tragedia", che deriverebbe da τράγος, capro, e ᾠδή, canto, rimane uno dei principi del teatro. Un'altra evidenza di questo legame si trova nelle maschere teatrali che hanno il più delle volte una radice animale.

Nell'ambito dei più recenti Performance Studies questo binomio uomo-animale ha occupato un ruolo sempre più centrale. Richard Schechner, a questo proposito, ha fatto riferimento ai primati e in particolare agli studi di Jane Goodal, nota etologa e antropologa inglese, andando a concepire l'uomo, non come derivazione della scimmia, ma come due soggetti che intraprendono percorsi separati eppure paralleli. La vicinanza tra specie è possibile perché ci accomuna il fatto di esseri animali con bisogni comuni. Il fatto di sostenere che l'alterità animale sia «inconoscibile sotto il

---

<sup>84</sup> U. Chaudhuri individua una serie di pratiche che lavorano in questa direzione: cita Tuija Kokkonen e David Harradine, autori di opere destinate a un pubblico di animali, altre pratiche performative che tentano di scambiare il punto di vista dell'uomo e dell'animale, lo spettacolo *Jackie the Baboon o Earthbound*. Spettacoli che non prevedono la presenza di animali vivi ma espedienti performativi per parlare di loro; U. Chaudhuri, *Introduction: Animal Acts for Changing Times, 2.0: A Field Guide to Interspecies Performance*, in U. Chaudhuri, H. Huges (eds.), *Animal Acts: Performing Species Today (Critical Performances)*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2014, pp. 1-12 in *Ibidem*.

<sup>85</sup> Saggio contenuto in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 41-52.

<sup>86</sup> A questo proposito, per avere un quadro più completo circa le ricadute storiche sulle prassi attoriali, segnalo di Esa Kirkkopelto il saggio *The Most Mimetic Animal: An Attempt to Deconstruct the Actor's Body* in *Encounters in Performance and Philosophy. Theatre, Performativity and the Practice of Theory*, Laura Cull & Alice Lagaay (eds.), 2014, pp. 121-144.

<sup>87</sup> M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 117-126.

profilo esistenziale»<sup>88</sup>, come afferma Roberto Marchesini, non costituisce un esempio positivo di «sospensione di giudizio» e questo perché di fatto finisce con l'avvalorare «l'ipotesi antropocentrica di una distanza ontologica incolmabile»<sup>89</sup>. Molti vedono in questa «osmosi antispecista»<sup>90</sup> anche un attivatore della sfera più istintiva, della propria animalità, come caratteristica insita e assopita da risvegliare, per ritrovare una sorta di “condizione naturale”, intendendo l'animale come entità irrazionale e irragionevole. In particolare, con De Marinis si sono fatte largo, a partire dagli anni '70, nuove riflessioni in merito alla relazione umano-non umano applicata al teatro e al performativo a partire dalle scienze umane e dall'etologia. Ne è un esempio l'appellativo “animalesco” riservato all'attore come nell'espressione “animale da palcoscenico”. De Marinis in *Dell'attore e di altri animali* ha fatto luce sugli approcci che hanno guidato il teatro del Novecento. Oltre al riferimento alla dimensione animale, la più diffusa, bisogna includere anche la dimensione vegetale, minerale<sup>91</sup> o quella dei microorganismi<sup>92</sup>, che è stata lo stesso terreno d'indagine e di confronto per gli artisti e per le personalità che si sono occupate di formazione attoriale.

Lecoq in primis ha posto l'osservazione della natura (nella sua totalità) come passaggio obbligato per l'allievo-attore in funzione dell'esplorazione del movimento, della costruzione dei personaggi e infine come fonte immaginativa e poetica. Infatti, nella maggior parte dei metodi i riferimenti per gli attori sono per lo più quotidiani, bassi, terrigni, così da poter risuonare efficacemente nel corpo ed essere così facilmente applicati senza troppe interferenze intellettuali. Come per Lecoq l'osservazione della natura fenomenica serve ad avere un punto di riferimento “universalmente condiviso” e insindacabile, questo approccio è appartenuto però anche al lavoro di tante altre personalità del '900.

---

<sup>88</sup> R. Marchesini, *Zoomimesis: imparare dalle altre specie* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 41-52.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in Ivi, pp. 117-126.

<sup>91</sup> Anche Rudolf Laban s'ispirò alla struttura delle forme naturali, come quelle dei cristalli, per indagare le leggi e le dinamiche che soggiacciono al movimento del corpo.

<sup>92</sup> Jean Marie Pradier sostiene che i nostri corpi debbano «essere intesi come olobionti» in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, nota. 13, pp. VII-XLIV. Di olobionti riporto invece la definizione contenuta in Treccani: «termine scientifico per indicare la convivenza costitutiva tra microbi e noi», [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/scienze\\_della\\_vita/Relazione/relazione\\_iuss\\_la\\_relazione\\_con\\_laltro\\_in\\_filosofia\\_e\\_biologia.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/scienze_della_vita/Relazione/relazione_iuss_la_relazione_con_laltro_in_filosofia_e_biologia.html)

Gli animali sono una delle fonti più ricche d'ispirazione sia in termini di qualità di movimento, sia di temperamento, attitudini, linguaggi e per l'attore rappresentano un prezioso terreno di gioco. Nelle pratiche d'addestramento attoriali quasi sempre gli Animal Studies sono intesi come strumento tecnico per ottenere prestazioni, come mezzo per il raggiungimento della trasformazione psicofisica, da umano a non umano, e come processo di allontanamento dalla propria fisicità e dal proprio ritmo naturale. Vengono impiegati per poter giocare a essere altro da sé rimanendo però dentro una traccia fisica di riferimento, che possa fungere da promemoria e, infine, favorire anche lo sviluppo della sfera immaginativa.

Lecoq non fa espresso riferimento alle fonti alle quali ha attinto<sup>93</sup> ma i suoi esercizi sono quasi sicuramente imbastiti tenendo traccia dei programmi di addestramento per l'attore impiegati prima di lui dai suoi predecessori.

In ambito europeo le prime applicazioni di cui sappiamo risalgono a Stanislavskij, che poi, a seguito del suo trasferimento negli Stati Uniti ha poi fatto sì che queste pratiche si diffondessero anche oltre oceano, diventando un punto di riferimento a livello mondiale. Il filone americano degli Animal Studies si fece strada anche grazie a personalità come Richard Boleslavski (1889-1937) e Maria Ouspenskava (1879-1949) che hanno rielaborato a loro volta i suoi precetti. Fu Lee Strasberg (1901-1982), in particolare, a trasformare quello di Stanislavskij in "The Method", rendendolo celebre soprattutto in ambito cinematografico. Quest'ultimo enfatizzò nella sua pratica questi esercizi sugli animali per aiutare gli attori a lavorare sul carattere del personaggio, dato che come egli afferma «non possiamo essere solo noi stessi»<sup>94</sup>. A partire dal 1947 è risaputo come la maggior parte delle celebrità di Hollywood provenissero (o ambissero a prendere parte) dall'Actor Studio da lui diretto. Fra tanti attori cito a titolo di esempio Marlon Brando, noto estimatore del metodo, che per la

---

<sup>93</sup> Simon Murray affronta il problema del termine "influenza": «the issue about influence seems to pivot around how consciously and manifestly one subject acknowledges that his or her practice draws upon and develops ideas from another», S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 28. Questo aspetto delle influenze nella costruzione del suo metodo è molto difficile da sondare oltre al debito, da lui stesso dichiarato, nei confronti dei principi di euritmia di Emilie Jacques-Dalcroze, a cui Lecoq si è accostato agli esordi, ma in seguito abbandonati per abbracciare la ginnastica naturale di Georges Hébert. E infine nei confronti di Artoud, Dullin e Copeau.

<sup>94</sup> «we can't just be ourselves». (Trad. Mia): L. Strasberg, *Acting and the Training of the Actor*, in J. Gassner (ed.), *Producing the Play*, Dryden Press, New York, 1941, p. 154 in A. Hodge, *Twentieth Century. Actor Training*, Routledge, Londra, 2000, p. 152.

preparazione di Stanley, il suo personaggio di *Un tram chiamato desiderio* (1951) con la regia di Elia Kazan, aveva ad esempio lavorato sulla scimmia.

Oltre a Stanislavkij anche Mejerchol'd ritenne indispensabile per l'attore, mediante l'esecuzione di alcuni esercizi, mettere da parte l'idea di essere uomo per farsi animale. Prese soprattutto a riferimento gli animali selvatici come le tigri e i leoni per i quali, al fine di riprodurli al meglio, invitava ad andare allo zoo. Fece l'esempio di Otello e della sua natura di tigre, «nonostante le giacche, le scarpe e i cappelli»<sup>95</sup>, che senz'altro rimarcano il fatto di essere un uomo, l'attore-Otello doveva recuperare quel ritmo che gli animali invece non hanno mai dimenticato<sup>96</sup>.

In Francia ritroviamo il lavoro sugli animali anche in Copeau e in Suzanne Bing (1885-1967), che, già durante il suo soggiorno al Vieux Colomber tra il 1917 e il 1919, fece un'esperienza d'insegnamento in alcune classi di bambini presso la Children's School ai quali introdusse esercizi di mimesis animale. Anche Michel Saint-Denis (1897-1971), ispirato da quest'ultimi, introdusse questa pratica presso il London Theatre Studio e l'Old Vic Theatre School influenzando a sua volta artisti come Joan Littlewood (1914-2002). Ma è soprattutto in Inghilterra che gli Animal Studies rappresentarono una delle tappe imprescindibili all'interno dei metodi formativi per l'attore. Pratica ripresa in ambito francese da Charles Dullin, il quale ideò buoni esercizi d'improvvisazione con temi come "l'uomo e le piante", "l'uomo e gli animali" e dei giochi con le maschere, e più recentemente, oltre che da Lecoq, anche da Monika Pagneux (1927-) e Philippe Gaulier (1943-).

Tuttavia, le affinità più spiccate si possono rilevare tra la pratica lecoquiana e quella del suo contemporaneo, Jerzy Grotowski. Quest'ultimo, infatti, cercò di approfondire questa relazione umano-non umano con l'idea di permettere all'attore di ritrovare il proprio lato più istintivo. In particolare, egli paragonò il corpo dell'attore a quello dell'animale per lavorare sull'organicità, caratteristica comune all'animale e al

---

<sup>95</sup> V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico, testi raccolti e presentati da N. Pesočinskij*, cit.61, (Ciclo di conferenze tenute da Mejerchol'd ai corsi di preparazione alla messinscena e alla regia, 6-27 marzo 1919) in M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 117-126.

<sup>96</sup> Ididem.

bambino, a suo dire «quasi sempre organico»<sup>97</sup>. Questa sua considerazione non è lontana dal pensiero di Lecoq, che riconobbe a sua volta una vicinanza tra la natura dell'animale e quella del bambino, il cui movimento risulta di conseguenza più armonico. La ricerca di quello che Grotowski definì “corpo arcaico” o “corpo rettile” non fa riferimento a uno stato di “primitivismo” o meglio di abbandono alle pulsioni. La relazione umano-non umano non va pertanto intesa sul piano istinto-ragione. Grotowski parlò di verticalità come necessità dell'uomo di rimanere in asse, non in senso letterale ma come linea guida verso il mantenimento di quello che lui chiama «principio» ovvero consapevolezza. Egli ritenne fondamentale mantenere un equilibrio tra ragione e istinto al fine di raggiungere una “misteriosa pienezza”. Anche se questo concetto legato alla “verticalità” venne nuovamente rivisto alla fine della sua vita. Introdusse il concetto di “Awareness” (coscienza) e abbandonò i riferimenti al “corpo rettile” o “animale”, in quanto con “verticalità”<sup>98</sup> non intendeva incentivare l'attore a rinunciare a una parte della propria natura ma a far convivere l'animale che già risiedeva in lui<sup>99</sup>.

Questo lavoro di ricerca prevedeva una serie di esercizi fisici che egli riporta in *Towards a Poor Theatre* (1968). A differenza di Lecoq, saltò a piè pari la fase dell'imitazione letterale, *rejeu* per Lecoq, a favore di una fase associativa. La sua domanda: «Quale animale si associa alla pietà, all'astuzia, alla saggezza?»<sup>100</sup>, invitava l'attore a non accontentarsi della prima trovata o suggestione. Mentre il passaggio successivo prevedeva l'identificazione del motore dell'animale, che lui definisce «centro di vitalità»<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> J. Grotowski, *Era come un vulcano* (1992), in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-1998)*, La casa Usher, Firenze, 2016, p.113 in M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 117-126.

<sup>98</sup> Grotowski usa il termine “to stand”, J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* (1986), in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-1998)*, La casa Usher, Firenze, 2016, p. 47 in M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 117-126.

<sup>99</sup> J. Grotowski, *Testo senza titolo* (1998), in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-1998)*, La casa Usher, Firenze, 2016, p. 159 in M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in Ibidem.

<sup>100</sup> «Which animal does one associate with pity, cunning, wisdom? ». (Trad. mia): J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (1968), Routledge, New York, 2002, p. 143.

<sup>101</sup> «centre of vitality». (Trad. mia): Ibidem.



De Marinis considera la visione di Grotowski post-umana in quanto non si limita solo alla dimensione animale, ma si apre anche a quella vegetale e minerale<sup>102</sup>. Pertanto, gli altri esercizi di base si rifacevano al mondo vegetale e uno tra tutti, il più importante, all'immagine dell'albero, tanto cara anche a Lecoq nella sua ricerca delle permanenze. L'albero per Grotowski è esemplificativo della presenza, dello stare nel presente, che è appunto la condizione che l'attore o meglio il suo personaggio deve raggiungere. L'albero è un maestro ed è pienamente se stesso, senza porsi domande, rispettando i suoi ritmi naturali e dando i suoi frutti a tempo debito. La consegna dell'esercizio era la seguente: «trasformati in un albero»<sup>103</sup> e prevedeva di introiettare nel corpo dell'uomo-albero ricordi e situazioni personali a cui la muscolatura avrebbe reagito di conseguenza. Infatti, l'allenamento all'immedesimazione e al nutrimento dell'immaginario giocava nella sua ricerca un ruolo fondamentale. Lo stesso esercizio veniva poi riproposto attraverso l'immagine del fiore, per cui i piedi dovevano diventare le radici, il corpo lo stelo e le mani la corolla. Anche in questo caso il movimento del corpo doveva rifarsi alla dinamica dello sbocciare del fiore e nutrirsi, attraverso l'immaginario, di quell'energia al fine di associare, ad esempio, un movimento naturale dell'uomo-fiore, come l'apertura delle mani-corolla, a un «gesto retorico in un dialogo»<sup>104</sup>.

Lo stesso lavoro emozionale veniva affrontato con esercizi tattili in cui si richiedeva di toccare con le mani superfici di materiali diversi o correre a piedi scalzi su tipi differenti di terreno, così da poter distribuire, a partire dall'esperienza fisica sensoriale, quello stato emotivo in tutto il corpo fino a farsi voce. Cito a proposito l'esercizio del toro e del torero in cui Grotowski, in veste di torero, chiedeva agli allievi di attaccarlo intonando un canto. Dopo questa prima fase guidava l'attore verso la ricerca dell'impulso sonoro che, necessariamente, sarebbe dovuto partire dal corpo per poi essere espulso attraverso un testo o meglio ancora una canzone. Il tutto poteva essere

---

<sup>102</sup> «[...] il lavoro sull'animalità dell'attore per il maestro polacco si svolge dentro un orizzonte più ampio, decisamente non antropocentrico, o *post-human* come si usa dire oggi, in cui esso è parte di un più ampio lavoro sulla relazione con l'altro da sé non umano, che oltre al mondo animale include anche quello vegetale e minerale, diciamo la natura intera o addirittura il cosmo», M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, cit.78, pp. 117-126.

<sup>103</sup> «Metamorphose yourself into a tree». (Trad. mia): J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (1968), cit.100, p. 143.

<sup>104</sup> «The flower is separated from the process which created it and that part of it expressed through the hands is used as a rhetorical gesture in a dialogue». (Trad. mia): Ibidem.

svolto prendendo a riferimento animali, fiori e piante. Franz Marijnen scrive nei suoi appunti risalenti al 1966 in merito a un corso tenuto da Grotowski:

- The plant talks
  - The plant sings
  - The silence of a plant
  - The silence of a tree [...] This silence can be heard, says Grotowski. The wind in the trees - the wind becomes stronger - becomes a storm - the whole wood moves. Suddenly he interrupts the different interpretations and passes on to another aspect.
  - The tree sings in the sun
  - In the tree birds are singing
- All these different interpretations take place with movement and text!<sup>105</sup>

In comune il maestro polacco e quello francese hanno la ricerca sulla vocalità, che doveva avvenire a partire dal corpo e la cui parola o canto doveva fuoriuscire come un'incombenza solo quando l'impulso era così forte da non poter più essere trattenuto.

Nell'ambito della danza, in parallelo, anche Anna Halprin (1920-2021) intraprese una ricerca nel campo del movimento strettamente legata alla natura. Infatti, ella trovò ispirazione più dal lavoro di Brook e Grotowski che dalla danza del suo tempo. Anche rispetto alla ricerca di Lecoq si possono rilevare moltissimi aspetti in comune: dall'approccio analitico al movimento, al ruolo chiave dell'improvvisazione, fino all'ibridazione della loro disciplina con altre apparentemente lontane<sup>106</sup>. Questa natura ibrida del lavoro di Halprin è testimoniata anche alcuni dei suoi libri come *Dancing as Healing Art* (2000), un'opera manuale destinata a docenti d'arte, danzatori ma anche a terapeuti. La sua danza era aperta a incursioni esterne, specialmente quelle di ambito scientifico come la biologia e la fisica, in cui affermò di essersi imbattuta durante i suoi studi universitari<sup>107</sup>. Halprin fu molto vicina anche a Moshe Feldenkrais, a sua dire il suo migliore amico, dal quale imparò il lavoro d'interiorizzazione,

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 203.

<sup>106</sup> Non solo nella ricerca di Anna Halprin c'è una forte connessione con il mondo della biologia, della chimica, della fisica ma anche con l'architettura. Incentivata dal parallelo lavoro di ricerca di suo marito Lawrence Halprin, noto architetto.

<sup>107</sup> «I went to a state university and had a teacher there who was trained as a biologist. I had to do human dissection for a year. I was 17 years old, going to study dance, and I walked into the studio and saw a skeleton. I thought I'd gone to the wrong place. That's how I learned to appreciate movement», R. Simonini, *Anna Halprin Reveals Our Universal Connection to the Natural World*, in Frieze rivista online, 7 Luglio 2016, <https://www.frieze.com/article/anna-halprin-reveals-our-universal-connection-natural-world>

contrariamente a quanto avveniva per la maggior parte dei danzatori di allora, concentrati sull'esternalizzazione del movimento in funzione di uno stile. Si trattò di una scoperta per lei fondamentale, che poi trasferirà ai suoi allievi<sup>108</sup>.

In un'intervista di Ross Simonini del 2016, allora aveva novantacinque anni, quando le venne chiesto quale fosse la sua pratica quotidiana ella rispose «100 giri di hula-hoop»<sup>109</sup> e il nuotare, due attività che nulla hanno a che fare direttamente con la danza ma che le permettevano di lavorare di quest'ultima gli aspetti più fisici. Infatti, anche nel suo caso, il lavoro analitico sul corpo fu essenziale perché era finalizzato a liberare il danzatore dalla gabbia dello stile. Il linguaggio della sua danza doveva essere “universale” e per fare ciò, alla pari di quello che fece Lecoq, bisognava connettersi con la natura per arrivare a farne parte. Anche se nella prima parte della sua carriera Halprin non utilizzò mai la parola “spirituale”<sup>110</sup>, verso la vecchiaia si aprì a questa possibilità, constatando quanto in realtà esistesse una reale connessione tra le cose. La sensazione che fa sì che il proprio spirito si integri con ciò che lo circonda, così come ogni parte del corpo è connessa a questo sentire, furono per lei un motivo valido per sostenere la presenza di qualcosa di spirituale, come lei stessa afferma:

I know that scientifically but maybe that's also spiritual: I'm not sure. I know that when tai chi practitioners move they can move out as far as they want to go. And then they bring it back to their centre. There is a definite spot in your body from where all energy flows. The Chinese know that. It's in their philosophy. [...] But then, I thought: where is the centre? In nature, it's the horizon<sup>111</sup>.

L'approccio alla danza di Anna Halprin ha influenzato innumerevoli artisti di fama internazionale. Simone Forti (1935-) è stata una delle sue allieve storiche e ha portato avanti la maggior parte delle sue ricerche. Quest'ultima sin dagli anni del liceo, ancora prima di incontrare la sua maestra, si era imbattuta nella danza moderna e nel metodo improvvisativo. La accomuna alla Halprin anche un forte interesse per la biologia, che

---

<sup>108</sup> «I like to tell people what to do, but not how to do it», Ibidem.

<sup>109</sup> «I do 100 hula-hoops a day because I want to get that part of my body moving and I swim for endurance, to get the limbs going. I have a very analytical practice, but I don't dance on a daily basis because that's too familiar. I want to do movement that is based more on the physical aspects of dance», Ibidem.

<sup>110</sup> «Everybody always, in dance, will talk about the 'spiritual'. And I would say to myself: I don't understand what they're talking about. I don't even know if I'm spiritual», Ibidem.

<sup>111</sup> Ibidem.

ugualmente ha trasferito nella danza per mezzo della pratica dell'osservazione analitica e della comprensione a partire dall'esperienza concreta e diretta. Le fu chiara fin da subito la necessità di mescolare discipline distanti, tra le quali trovava invece forti connessioni. La sua danza si basò sulla libera espressione della propria parte istintiva.

In un primo momento dopo un'esperienza negativa con la tecnica Graham si avvicinò alla danza di Anna Halprin fino a prendere parte al San Francisco Dancers' Workshop tenuto dal 1955 al 1959. Aveva appreso, attraverso il lavoro con Halprin, come il corpo dovesse fare i conti con delle leggi universali, aspetto in forte connessione con la ricerca di Lecoq. Inoltre, si era approcciato al lavoro sulla cinestesia, all'osservazione degli elementi naturali e alla tecnica improvvisativa. Forti racconta di un episodio in cui un suo collega, «Bob», si dedicò all'esaminazione di una roccia «per una mezz'ora» per poi appallottolarsi a terra e diventare «sempre più compatto [...]»<sup>112</sup>. Il confronto con gli elementi naturali come il bosco con i suoi alberi, le foglie, le rocce fu uno dei capisaldi del lavoro di Halprin. Persino il suo studio era immerso in un bosco della California così da garantire un confronto immediato con la natura all'occorrenza. Piroto afferma come Forti si sia rifatta spesso a queste esperienze sensoriali, ereditate da Halprin: «Guardavo la corteccia di un vecchio albero» racconta «le mie mani facevano immediatamente questo o quel gesto, il mio corpo e il mio viso cominciavano a muoversi in questo o in quel modo» cosicché poi potesse dimenticare la fonte ma conservarne «la memoria dei movimenti effettuati»<sup>113</sup>.

Halprin però lavorò esclusivamente nella direzione della sensazione soggettiva, della risposta espressiva individuale che funge da guida per il movimento. Pertanto, non si riferisce agli elementi naturali o agli animali come archetipi. La soggettività fu il fulcro del suo lavoro, allontanandosi dalla prassi dell'osservazione oggettiva. L'elemento è, come afferma Piroto, «investito della personalità dell'individuo, che lo percepisce nel "suo" modo e lo ricrea in un prodotto artistico secondo la sua sensibilità estetica»<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Caux, *Anna Halprin: à l'origine de la performance*, cit., p. 143 in M. Piroto, *Simone Forti tra 1968 e 1979: uno "stato di enchantment"* in *Il Castello di Elsinore: quadrimestrale di teatro*, Rosenberg & Sellier, Torino [poi] Costa & Nolan, Genova, 1988, a. 26, n. 68, 2013, p. 38.

<sup>113</sup> Ivi, p. 39.

<sup>114</sup> M. Piroto, *Simone Forti tra 1968 e 1979: uno "stato di enchantment"*, cit. 112, p. 40.

Forti proseguì il lavoro di Halprin dedicandosi anch'ella all'osservazione del movimento degli animali in modo analitico. Nel 1968 diede inizio a una serie di visite presso lo zoo di Roma. Durante queste ore di osservazione si occupò di ricercare degli elementi in comune tra i movimenti umani e quelli animali, in particolare di quelli in stato di cattività e, pertanto a suo giudizio, costretti a ripensare il loro "naturale" movimento nelle gabbie, che definì "dance behavior". Nei successivi anni ebbe modo di proseguire questa indagine anche in altri zoo, come quello del Bronx, nei quali osservava le camminate degli elefanti o degli orsi. Ritenne che i movimenti degli animali fossero sistemi di movimento semplici e abbastanza lineari, di estrema utilità per il danzatore che poteva, grazie a questi, ritrovare un'essenzialità e un controllo dei movimenti.

La sua ricerca prevedeva una prima fase nella quale riproduceva graficamente l'animale e una seconda fase in cui si approcciava all'imitazione dell'animale non in modo naturalistico ma isolando dei singoli movimenti, i più adatti alla sua anatomia e utili ai fini dell'imbastitura delle sue performance. Cito a titolo d'esempio *Sleep Walkers* (1968), ispirata agli orsi e ai fenicotteri, *Crawling* (1974), che lavora sul movimento della testa dondolante dei grizzlies e degli orsi polari, *Planet* (1976) o *Twing* sezione della performance *Home base* (1979), nata dall'osservazione delle scimmie. Se mentre in un primo momento si interessò «a movimenti piuttosto grezzi, non padroneggiati», più tardi, grazie all'osservazione degli animali, cambiò prospettiva reputando gli animali dei «veri danzatori»<sup>115</sup>. A seguito di questa ricerca teorizzò l'esistenza negli esseri viventi, umani compresi, di un retaggio della propria vera natura anche quando «fratturata»<sup>116</sup>. Nel movimento, secondo la sua visione, rimaneva, comunque, un ancoraggio alla propria natura più profonda e alla vera indole.

Tuttavia, è necessario ribadire come queste sue considerazioni non avessero alcun fondamento scientifico: si trattò di un mero resoconto soggettivo, che riconosceva nel movimento animale alcuni movimenti danzati. Forti sostenne l'esistenza di una correlazione tra i movimenti animali e i movimenti rudimentali della danza, usando

---

<sup>115</sup> S. Forti, *Oh tongue*, Al Dante, Genève, 2009, p. 20 in M. Piroto, *Simone Forti tra 1968 e 1979: uno "stato di enchantment"*, cit. 112, p. 43.

<sup>116</sup> Ibidem.

l'espressione «processo animista»<sup>117</sup>. Inoltre, riconobbe, sulla base della sua esperienza personale, una capacità empatica tra specie che favoriva l'identificazione reciproca come attraverso una sorta di gioco imitativo (che ella chiama *fun ride*), comune a tutte le specie animali, compresi gli uomini adulti e i bambini<sup>118</sup> e che contribuiva allo svelamento dell'*enchantment* ovvero come una reazione naturale e spontanea del corpo alle leggi fisiche e agli stimoli ambientali, spesso assopita.

Un altro aspetto indagato dagli Animal Studies è il riferimento all'animale, come inteso da Claude Lévi, a fini creativi come elemento stimolatore e ispiratore di idee. Roberto Marchesini definisce questo meccanismo “epifania”, intendendolo come operazione di decentramento dell'umano a favore del non umano. Un'ulteriore declinazione è il ricorso agli animali come immagini poetiche e che è comune sia al mondo del teatro sia all'arte figurativa.

Oggi gli Animal Studies si interrogano anche sul ruolo dell'arte in merito anche queste nuove consapevolezza e sulla sua capacità o meno di superare uno sguardo monofocale e spesso suprematista nei confronti degli animali e della natura tutta. A questo proposito riporto una lucida riflessione di Włodzimierz Staniewski. Quest'ultimo ritiene come non sia più il tempo di ignorare, sia da parte degli artisti sia da parte del pubblico, l'urgenza di risvegliare i propri sensi e la propria percezione. «Questo non fa più parte della nostra educazione, né è permesso»<sup>119</sup>, afferma

---

<sup>117</sup> S. Forti, *Manuel en mouvement*, Contredanse, Bruxelles 2000, p. 210 in M. Pirotto, *Simone Forti tra 1968 e 1979: uno “stato di enchantment”*, cit.112, p. 48.

<sup>118</sup> Con il termine *fun ride* Forti intende l'anima giocosa che sta all'origine della danza, ma che appartiene a tutti gli uomini sin dall'infanzia. Il bambino, infatti, è solito a abbandonarsi a movimenti giocosi come capriole, rotolamenti, che in quella fase gli appartengono naturalmente. Lo stesso *fun ride* appartiene anche gli animali. Riporto di seguito la spiegazione di Margherita Pirotto: «Il “comportamento di danza” di cui il *fun ride* è l'origine presuppone ciò che Forti definisce “stato di danza”, risultato della connessione tra la coscienza (stati della percezione e coscienza cinestesica), il corpo (il suo metabolismo e il suo funzionamento fisiologico e anatomico), l'ambiente (le situazioni di vita o i fatti contingenti che si manifestano in quel momento) e il movimento», in M. Pirotto, *Simone Forti tra 1968 e 1979: uno “stato di enchantment”*, cit.112, p. 46.

<sup>119</sup> «To perceive means to be able to absorb with all the senses. This is no longer part of our education, nor is it allowed. The result is that the most fundamental human relationships become aseptic, sport-like, quite banal. And what is it that we are afraid of in this reduction, all this castration? Are we afraid to be similar to nature, to animals? Why are we afraid that we have senses, that we can be absorbed? What does it mean, this desperate will to isolate ourselves from wholeness, from the world? ». (Trad. mia): W. Staniewski, *Włodzimierz Staniewski in conversation with Peter Hulton*, ed. Dorinda Hulton, Exeter: Arts Archives, Arts Documentation Unit, Polonia, 1993, p. 16 in A. Hodge, *Twentieth Century. Actor Training*, cit. 94, p. 270.

Staniewski. Di fatto è evidente come questa chiusura sempre più marcata verso l'altro e il sentire altrui ci ha impoveriti come individui. Staniewski a proposito si chiede «Abbiamo paura di essere simili alla natura, agli animali? [...] Perché abbiamo paura di avere i sensi, di poter essere assorbiti?»<sup>120</sup>.

Rispetto all'approccio di Lecoq e alle sue ricerche si può affermare che abbiano anticipato una certa sensibilità antispecista nei confronti del non umano, nel suo caso anche dell'astratto, riconoscendone un enorme valore in termini, non solo di esercizio tecnico finalizzato a una prestazione, ma di costruzione identitaria. L'idea secondo la quale l'uomo, con le sue specifiche, sia parte di un unico sistema condiviso, ha avvalorato il principio secondo il quale dovremmo essere posti tutti ugualmente sullo stesso piano. Inoltre, l'invito a osservare la realtà con uno sguardo sempre aperto e spogliato da giudizio, che Lecoq ha fatto suo insieme ad altri come Grotowski o Halprin, come sulla scia di un sentire comune, è un altro aspetto significativo ed estremamente attuale del loro lavoro.

Lecoq è stato parte di un sentire condiviso, che egli quasi sicuramente non ha ignorato e, grazie al suo spiccato amore per la natura (era oltre che un assiduo camminatore di montagna, anche un collezionista di pietre e minerali) e la sua curiosità verso le piccole cose, inconsapevolmente aveva già maturato una diversa sensibilità e una forte coscienza etica. Anche se nel suo metodo non sono presenti riferimenti espliciti in merito alla questione animale, tutta la sua pedagogia è impregnata di questa consapevolezza, prestandosi efficacemente a riflessioni che, nonostante gli anni, hanno ancora una forte risonanza nell'attualità.

---

<sup>120</sup> Ibidem.

## CAPITOLO 2

### L'École Internationale de Théâtre

*Non sono nessuno. Sono un punto neutro attraverso il quale devi passare per articolare meglio la tua voce teatrale. Sono lì solo per mettere ostacoli sul tuo cammino, in modo che tu possa orientarti meglio intorno a loro.*

Jacques Lecoq<sup>121</sup>

Il percorso pedagogico che s'intraprende all'interno dell'École permette di attraversare molti linguaggi e discipline. Si tratta di un'avventura il cui obiettivo non è raggiungere una meta bensì assaporare il viaggio stesso. Questo comporta la necessità di mantenere una certa distanza e di conservare, là dove possibile, il necessario umorismo, ovvero una buona dose di *jeu*.

È essenziale ribadire ancora una volta quanto l'impostazione metodologica di Lecoq non fosse statica e assoluta. Al contrario, ciascun allievo era libero di seguire la propria spinta individuale, sebbene fosse tenuto ad affrontare alcuni passaggi obbligati che riteneva propedeutici alla scena. Questi insegnamenti ed esercizi erano i principi chiave, il cardine della pedagogia di Lecoq.

#### 2.1 L'École, una pedagogia in movimento

Al suo rientro a Parigi del 1956 Lecoq riprese l'attività di insegnante di movimento presso l'École Charles-Dullin. La svolta avvenne il 4 dicembre del 1956 quando, trovata una sala prove, inaugurò il suo primo corso in rue d'Amsterdam a cui il primo

---

<sup>121</sup> «I am nobody. I am a neutral point through which you must pass in order to better articulate your own theatrical voice. I am only there to place obstacles in your path, so that you can better find your way around them». (Trad. mia): frammento discorso di Lecoq riportato da Simon McBurney nella prefazione dell'ed. inglese J. Lecoq, *The Moving Body* (1997), Methuen, Londra, 2000, p. ix.



giorno risultò iscritto un solo studente. Il corso poco dopo si trasferì al 83 rue du Bac. Lecoq insegnò da solo per circa tre anni (sono subentrati nel 1959 la futura moglie Fay e dal 1960 ex studenti come Yves Kerboul, insegnante di testo, Jean Perrin, Isaac Alvarez, Philippe Avron, Pierre Byland come insegnante di acrobatica, Monica Pagneux per il movimento, Antoine Vitez ecc. Molti di loro fecero parte anche della *Compagnie Lecoq*) formulando delle lezioni della durata di un'ora e mezza al mattino e un'ora e mezza la sera per tre volte alla settimana per un periodo triennale. Lo spazio non consentì di ospitare un numero elevato di studenti (per un massimo di 12), aspetto che non permise a Lecoq nei primi anni di mantenersi economicamente solo con l'insegnamento teatrale.

Nel 1958 ebbe inizio per Lecoq un periodo di intenso lavoro nel cinema durato all'incirca dieci anni. Una delle collaborazioni più celebri fu per *La Belle Équipe*, una serie di ventisei cortometraggi in forma di pantomima girati dalla radiotelevisione francese tra il 1958 e il 1962 ai quali parteciparono molti dei suoi allievi. Per ironia della sorte uno degli episodi fu ambientato al Central Boxing Club che sarebbe diventata la sede permanente della Scuola per sedici anni. Nell'ottobre del 1968 la Scuola si spostò in rue de la Quintinie in una fabbrica di calici di vino, per poi, nel 1971, rimanere nuovamente senza una sede. Grazie a Jean Mercure, direttore del Théâtre de la Ville de Paris, quest'ultima trovò una nuova casa al Quai de Gesvres che però non disponeva degli spazi adatti, costringendo gli studenti a provare nei corridoi o negli spogliatoi. Nel 1972 l'*École* riuscì a ottenere un contratto biennale alla Mission Bretonne e nel 1974 fu ospitata per dieci mesi presso l'American Center, boulevard Raspail, che Lecoq descrive come «un vasto spazio senza riscaldamento, dove insegnavamo avvolti nelle coperte!»<sup>122</sup>.

Questo continuo vagare alla ricerca della giusta sede durò circa vent'anni, anche se proprio la precarietà degli spazi, le difficoltà organizzative unite alla pregressa esperienza sportiva di Lecoq furono uno stimolo alla formulazione di riflessioni sul rapporto tra spazio e movimento e alla ricerca di soluzioni sceniche nuove e inaspettate. Lecoq ricorda quegli anni in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs* :

---

<sup>122</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.31.

Poi ci sono state le esperienze di “danza concreta” in parallelo con la musica concreta. È stato anche in questo periodo in cui ho cercato di creare un teatro basato su regole sportive: due squadre giocavano sullo stesso tema, ad esempio la gelosia, nelle dimensioni di un campo da basket... era il “teatro-ball”. Ed è ancora verso la fine di questo ventennio di peregrinazioni che all'American Center la Scuola scopre i territori drammatici: i giullari, il melodramma, i cantastorie-mimi, le bande mimate, i tribuni<sup>123</sup>.

Solo nel 1976 la Scuola trovò una nuova casa nel cuore di Parigi al 57 di rue du Faubourg St Denis, “Le Central”, una palestra costruita nel 1876. Lo spazio in origine aveva annesse due piscine diventando negli anni '30 il tempio della boxe con il nome di “Central Boxing Club”. La palestra offriva una metratura di 400 mq con annesso spazio ristoro, il caffè Chez Jeannette, anche se mancante di elettricità, spogliatoi e servizi igienici. Un grande spazio ligneo situato al centro del caos urbano parigino che per il maestro rappresentò il luogo perfetto per esplorare la natura e la cultura umana, data la matrice popolare del quartiere, lontana dalle aree più snob e borghesi. Come racconta Shona Morris: «Quando studiavo da Lecoq negli anni '70, le strade di Parigi, i mercati, i cani, i travestiti di Pigalle, i piccoli drammi (e i grandi), la Gare du Nord e il Pere Lachaise erano la mia biblioteca di riferimento»<sup>124</sup>.

Lecoq dedicò la maggior parte della sua vita alla scuola come ha raccontato in *Il corpo poetico*:

La Scuola, intanto, si sviluppava rapidamente e fui costretto a scegliere. Decisi dunque di consacrarmi totalmente alla pedagogia, non per avviare un semplice corso ma per fondare una vera e grande scuola. A dire il vero ho sempre amato e ho sempre voluto insegnare, ma insegnare soprattutto per conoscere. È insegnando che capisco meglio come “si muove”. È insegnando che ho scoperto che il corpo sa cose che la testa non sa ancora! È una ricerca che mi appassiona da sempre e che ancora oggi mi auguro di poter condividere<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> «Puis ce furent les expériences de “dance concrete” en parallèle avec la musique concrete. C’est à cette époque aussi que j’essaie de faire un théâtre à partir de règles sportives: deux équipes jouent sur un même thème, la jalousie par exemple, dans la dimension d’un terrain de basket... ce fut le “théâtre-ball”. Et c’est encore vers la fin de ces vingt années d’errance qu’au Centre américain l’école découvre territoires dramatiques: les bouffons, le mélodrame, les conteurs-mimeurs, les bandes mimées, les tribuns». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 118.

<sup>124</sup> «When studying at Lecoq in the 1970s, the streets of Paris, the markets, dogs, transvestites in Pigalle, small dramas (and great), Gare du Nord, and Pere Lachaise were my reference library». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 152.

<sup>125</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 30.

Anche se nel corso dei primi vent'anni dalla sua fondazione, oltre alla routine scolastica, non mancarono impegni extra come le masterclass estive che si tenevano ogni quattro anni (la prima si tenne nel 1964 alla quale partecipò anche Steven Berkoff) e i moltissimi seminari in tutto il mondo. Per quarantacinque anni Lecoq si occupò di guidare l'*École* nel suo insieme senza imporre un proprio stile, si è definito «pedagogo ed esploratore»<sup>126</sup>. Il concetto alla base del suo insegnamento fu lo studio del corpo in movimento alla base della “creazione drammatica”. Non erano previste soluzioni, «editti teatrali»<sup>127</sup> o scorciatoie per gli attori, i quali non dovevano fissare dei movimenti ma al contrario sforzarsi di scoprirli e riconoscerli. Il suo contributo fu quello dell'osservatore esterno, della guida. La relazione con i suoi allievi fu sempre formale seppure amicale perché come scrive, «Non voglio che i miei alunni mi amino»<sup>128</sup>. Mal sopportava i “riti” del tenersi per mano, gli abbracci di gruppo o altri atteggiamenti pseudo terapeutici, sebbene poggiasse i suoi insegnamenti sul cosiddetto *jeu*. Simon Murray in *Jacques Lecoq* cita ad esempio un episodio, avvenuto in occasione del trentesimo anniversario della Scuola, in cui era stato apposto uno striscione sul cortile con la scritta «Don't do what I do. Do what you do»<sup>129</sup>. Altri studenti come Mark Evans, autore di numerosi testi dedicati a Lecoq e al training attoriale<sup>130</sup>, nonostante la loro descrizione si allontanano dall'immagine che il maestro aveva di sé, ricorda Lecoq come un vero *guru* dalla grande personalità<sup>131</sup>. «Sembrava essere onnisciente e onniveggente»<sup>132</sup> ricorda Andy Crook, attore inglese ex allievo, ma allo stesso tempo la sua “onniscienza” e “onniveggenza” non è stata finalizzata a dare necessariamente risposte ma a generare continui nuovi interrogativi. John Wright la chiama *via negativa*<sup>133</sup>: il “no” è stato il parametro per capire di dover cercare altre strade. Questo approccio a volte frustrante (anche da me sperimentato durante il mio percorso accademico) e non esente da critiche, «A volte hai pensato: perché non posso

---

<sup>126</sup> Ivi, p. X.

<sup>127</sup> «theatrical edicts». (Trad. mia): S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit. 46, p.19.

<sup>128</sup> Ivi, p. 58.

<sup>129</sup> «I don't want my pupils to love me». (Trad. mia): F. Chamberlain, R. Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, Routledge, New York, Londra, 2002, p. 73.

<sup>130</sup> Marc Evans è autore di *Movement Training for the Modern Actor* (2009) e *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* (2016).

<sup>131</sup> S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit. 46, p. 45.

<sup>132</sup> «He did seem to be all knowing and all seeing». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>133</sup> J. Wright, *The Masks of Jacques Lecoq*, in F. Chamberlain, R. Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, cit.129, pp. 71–84.

capire intellettualmente, e poi lo faccio e basta?»<sup>134</sup>, come racconta Murray, si è dimostrata spesso la strada più efficace al fine di accettare, attraverso il *jeu*, l'errore e costringere l'allievo a provare quell'urgenza che lo sproni, nella difficoltà, a trovare altre strategie fino ad arrivare a quella vincente. Inoltre, la costante esposizione alla negazione fa sì che il proprio corpo apprenda naturalmente cosa è "sì" e cosa è "no", acquisendo una certa autonomia e consapevolezza, come un atleta che dopo anni di allenamenti quotidiani raggiunge pieno controllo di ogni parte del proprio corpo.

Una delle critiche che gli è stata mossa è quella di essere stato anti-intellettuale per il suo rifiuto dei libri come fonte di apprendimento. Lecoq ribadisce come «Un grande pericolo» sia «sempre in agguato» in quanto «i riferimenti culturali che accompagnano questi territori drammatici» non possono «sostituire la creazione vera e propria, reinventata ogni giorno a Scuola»<sup>135</sup>. Questa osservazione potrebbe essere avvalorata solo da un giudizio estraneo all'ambito della Scuola; è difficile entrare nei meccanismi e comprendere, senza farne esperienza diretta, le straordinarie capacità della nostra memoria fisica e mentale nell'apprendimento. Alessandra Galante Garrone afferma a proposito: «Mi fa molta paura vedere - come spesso succede - degli allievi che prendono appunti»<sup>136</sup>. È questo il punto cruciale: non si tratta di un processo intellettuale o di uno sforzo cerebrale, almeno nelle prime fasi di apprendimento, ma di un esercizio che mette in moto altre facoltà: non c'è bisogno di capire ma di agire e poi sentire (non a caso l'utilizzo della maschera, l'esplorazione degli elementi naturali, degli animali sono strumenti propedeutici a questa fase in cui all'allievo è concesso di indagare il suo potenziale fisico, le funzionalità e le estensioni del suo "strumento"). Un'altra evidenza che respinge ogni accusa e fraintendimento è il tempo che Lecoq ha investito nella sua formazione teorica e pratica testimoniato dai suoi stessi diari, scritti, appunti e disegni e soprattutto dai racconti di chi si è formato con lui e dei suoi familiari. Murray afferma: «Non ha mai avuto tempo per il teatro intellettuale francese

---

<sup>134</sup> «you sometimes felt: why can't I understand intellectually, and then just do it? ». (Trad. mia): S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 51.

<sup>135</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 134.

<sup>136</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 16.

che sentiva terribile [...] due attori seduti su sedie [...] solo teste parlanti»<sup>137</sup>. Lecoq stesso, durante un'intervista in *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*, si è definito un motore che smuove e fa accendere delle cose. Un altro aspetto è la specificità del lavoro per ciascun allievo, in quanto «non è un sapere che si trasmette uguale a tutti»<sup>138</sup>. Il lavoro della Scuola mira a creare artisti unici, attori creatori ciascuno rispettato nella propria unicità. Aspetto, che riprenderò in chiusura, a cui le altre «Scuole» non hanno dato sempre peso originando interpreti con un linguaggio sclerotizzato talvolta improntato sulla sola imitazione del Maestro.

Il suo lavoro è stato definito da *Le Monde* come utile agli anglosassoni<sup>139</sup>. «Portugal! España! États-Unis! Danimarc! Italie! ecc» urlano per alzata di mano i suoi alunni, elencando le loro nazionalità, ripresi durante il docufilm *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* e Lecoq provocatoriamente domanda «et de France?» provocando una fragorosa risata. È evidente che l'ambiente accademico parigino era intenzionato a tenerlo ai margini e a considerarlo un *outsider*, nonostante la *Legion d'Onore* conferitagli in seguito nell'aprile del 1982. Lecoq al contrario ha invitato i suoi studenti, a dare vita a un teatro rinnovato, il teatro del futuro. Un obiettivo che ha perseguito con passione fino al 1999 anno della sua morte.

### 2.1.1 Struttura e organizzazione

L'*École*, oggi diretta dalla figlia Pascale, prevedeva e mantiene ancora oggi un percorso biennale più la possibilità di un anno integrativo. Il primo anno è dedicato a quello che Lecoq ha definito «ricerca del gioco teatrale psicologico e silenzioso»<sup>140</sup>: dall'introduzione alla maschera neutra all'esplorazione del corpo attraverso gli elementi, le materie, gli animali, i colori, le luci, i suoni. Una volta lavorato sul corpo

---

<sup>137</sup> «He never had any time for French *intellectual* theatre which he felt was dreadful [...] two actors sitting on chairs [...] just talking heads». (Trad. mia): S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 56.

<sup>138</sup> «it's not knowledge which is transmitted identically to everybody». (Trad. mia): J. Roy, J. Carasso, *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*, DVD. La Sept ARTE, OnLine Productions, ANRAT, 1999. PART 1: <https://youtu.be/FrPFQsML3sM>; PART 2: <https://youtu.be/Rr36lO8ECuA>; PART 3: [https://youtu.be/UUc4kYJ1\\_E8](https://youtu.be/UUc4kYJ1_E8); PART 4: <https://youtu.be/1LhPoYq8U7M>.

<sup>139</sup> S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 56.

<sup>140</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 59.

neutro si passa allo studio dei personaggi attraverso l'ausilio delle maschere espressive, delle maschere di carattere, delle maschere astratte, delle forme e delle strutture. Il tutto viene accompagnato parallelamente con la preparazione tecnica, che prende il nome di *Tecnica dei movimenti*, la quale comprende tre aspetti: l'analisi dei movimenti, la preparazione corporale e vocale e l'acrobazia drammatica. Lo studio della tecnica avviene in parallelo a un costante lavoro sull'improvvisazione. Il percorso del primo anno termina con lo studio della poesia, della pittura e della musica. Lecoq in *Il corpo poetico*:

Nel corso del primo anno abbiamo piantato le radici, smosso e reso fertile il terreno. [...] Nel primo anno si svolge dunque un lavoro estremamente preciso, che sarà poi un riferimento costante: un albero, qualunque esso sia, rimarrà "l'Albero". E bisognerà continuare ad osservarlo senza sosta<sup>141</sup>.

Il secondo anno invece è dedicato allo studio del linguaggio del gesto e prevede «l'elevazione del gioco teatrale»<sup>142</sup>. Si tratta di un viaggio «geodrammatico»<sup>143</sup> che «si sviluppa in tre dimensioni: estensione, elevazione e profondità»<sup>144</sup>. Le materie affrontate sono il melodramma, la commedia dell'arte, i buffoni, la tragedia, il clown e altre varietà comiche; si unisce alla tecnica il gioco, l'attività di creazione e lo studio dei testi drammatici. Gli allievi hanno inoltre la possibilità di presentare al pubblico degli spettacoli di loro creazione (legati ai temi trattati a lezione) alle fine di ogni trimestre che sono il risultato degli *auto-cours*.

La Scuola si regola ancora oggi su una rigida selezione: già durante il primo trimestre di prova avviene naturalmente una prima scrematura volontaria di molti studenti. Al termine del primo anno è prevista una seconda selezione attraverso la valutazione di alcune restituzioni: una trasposizione scenica delle *inchieste* e una prova tecnica in cui viene richiesta una presentazione di una concatenazione di venti movimenti. Di circa cento alunni ne vengono selezionati un numero di trenta/quaranta sulla base della predisposizione e della disponibilità al tipo di lavoro. La Scuola prevede in più la possibilità di proseguire la formazione con un terzo anno, dedicato a

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 133.

<sup>142</sup> Ivi, p. 36.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Ibidem.

chi vuole intraprendere la strada dell'insegnamento, e dal 1977 esiste il corso serale LEM (Laboratorio per lo studio del Movimento) che si occupa di studiare la relazione tra il movimento e lo spazio.

## 2.2 Dal gesto alla parola

Quando ci si avvicina al teatro non si può prescindere dall'affrontare il tema del linguaggio. Si potrebbe definire il teatro come la trasposizione di un macrocosmo in un microcosmo. Tuttavia, non è scontato saper restituire in scena la disinvoltura del quotidiano, anche quando si tratta di automatismi che eseguiamo senza riflettere.

Il lavoro di Lecoq all'*École* si basava proprio sul passaggio da una dimensione a un'altra, che richiede una non facile traduzione anche in termini di spazio e di tempo. Il suo sforzo di analisi si è concentrato principalmente sull'esplorazione del linguaggio gestuale e solo più tardi sul linguaggio verbale e più specificatamente testuale. Maiya Murphy, nel capitolo intitolato *Language and the body* in *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, ha ribadito la ragione di questa scelta da parte di Lecoq:

This is not to push actors toward performing in more physical styles of theatre or prevent them from working in text-based styles. Instead, this approach seeks to help actors build their aesthetic sensibility and skills from the bottom up. For Lecoq, starting from 'the bottom up' means to begin actor preparation by using the body to access and command one's basal creative sensibilities. Then language, as one feature of creative arts, can emerge as an outgrowth of that foundation. Similarly, for embodied approaches to cognitive science, from 'the bottom up' means that basal cognitive sensorimotor abilities give rise to language. Just as a skyscraper must first have a foundation on top of which the floors can stand, I articulate Lecoq's pedagogy, with respect to the body and language, as operating on two distinct but cooperative levels<sup>145</sup>.

È lo stesso Lecoq ad aver affermato in *Il corpo poetico* che il motto della Scuola poteva essere «Sta zitto, gioca, e il teatro verrà!»<sup>146</sup>. L'utilità del suo approccio pedagogico appare evidente se pensiamo a come tradizionalmente l'attore sia tenuto a emozionare anche lo spettatore seduto sull'ultima poltrona più in fondo alla sala. Ma l'attore deve anche riuscire a padroneggiare pienamente la gestualità e su questo Lecoq concentrò la sua attenzione.

---

<sup>145</sup> M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 260.

<sup>146</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 58.

Garrone afferma che «Il gesto seguito dal suono prima e dalla parola poi è stata la prima espressione della comunicazione tra uomini»<sup>147</sup>. È dunque in primis un mezzo di interazione sociale, risultato di una lunga e intricata stratificazione di processi antropologici, sociali e culturali. Come puntualizza Joëlle Aden, abbiamo tutti una sorta di amnesia di come siamo arrivati al linguaggio<sup>148</sup> e questo misterioso buio nella memoria dell'uomo conferma l'esistenza del processo che porta all'apprendimento del linguaggio. Secondo Lecoq, quando l'attore si avvicina al linguaggio teatrale compie una sorta di viaggio a ritroso verso uno stadio della comunicazione che precede quello verbale. Per chiarire questo concetto faceva riferimento all'immagine del "foglio bianco", che considerava una preconditione essenziale della sua pedagogia. «Cominciamo con il silenzio»<sup>149</sup>, così afferma Lecoq in *Il corpo poetico* e infatti «Ritrovare i momenti in cui la parola non esiste ancora»<sup>150</sup> costituisce il primo scalino sui cui l'allievo-attore s'imbatte all'inizio del primo anno, che è propedeutico a una prima fase di esplorazione corporea.

In modo particolare è in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs* che Lecoq ha affrontato la questione: «Il gesto è un linguaggio?»<sup>151</sup>. Partendo dal presupposto che ciascun individuo si esprime inconsciamente o intenzionalmente attraverso di essi, Lecoq ha introdotto il concetto di «circuiti fisici»<sup>152</sup> ovvero quelle tracce rimaste nella nostra memoria e lasciate da precisi stati emotivi. Vale a dire che ogni impulso viene trasformato dal nostro cervello in movimento e gesto. Quest'ultimi sono in grado di restituire, molto spesso senza rendersene conto, l'espressione di sé e del proprio stato d'animo. Si tratta di «Una seconda natura»<sup>153</sup>, che talvolta finisce col tradire le proprie reali intenzioni mascherate maldestramente dalla parola. Attraverso il linguaggio si attua un processo di codificazione e significazione che assume determinate

---

<sup>147</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 30.

<sup>148</sup> «Dans cet article, je souhaite étayer l'idée que l'expression théâtrale réconcilie toutes les formes de langage en remontant à la source de nos expériences sensorielles que cette forme artistique nous permet de revivre au travers de langues différentes dans une conception varelienne de la communication», J. Aden, *De la langue en mouvement à la parole vivante: théâtre et didactique des langues*, in "Langages", No. 192, Le vécu corporel dans la pratique d'une langue, Dicembre 2013, pp. 101-110.

<sup>149</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 51.

<sup>150</sup> Ivi, p. 52.

<sup>151</sup> "Le geste est-il un langage?", J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 19.

<sup>152</sup> Ivi, p. 19.

<sup>153</sup> Ibidem.



connotazioni anche a seconda del diverso contesto socioculturale. Nel capitolo *Le geste est-il universel?*<sup>154</sup> Lecoq affronta il tema delle differenze e somiglianze tra linguaggi gestuali distinguendo tra loro varie categorie.

Innanzitutto, ha coniato la categoria dei *gesti di azione*, che coinvolgono tutto il corpo. Tra questi rientra il già citato *tirer- pousser* a cui seguono prendere, girare, alzarsi, portare, aprire, camminare, ecc. Un'altra categoria è quella dei *gesti espressivi* dei sentimenti e delle emozioni e che appartengono principalmente ai bambini, mentre in età adulta finiscono generalmente per essere edulcorati e soffocati, secondo la regola per cui ci si deve educare al controllo. Ci sono poi i *gesti indicativi* che riguardano principalmente le mani e che spesso tendono a svolgere un'azione descrittiva come a mimare le parole. Seguono i *gesti popolari*, che risiedono nelle tradizioni e, come per le parole, vengono tramandati di generazione in generazione e nel tempo perfezionati, normati e formalizzati nel tempo. Ciascun luogo ne possiede di diversi e talvolta opposti e non è difficile rendersi conto, anche solo spostandosi da una regione all'altra, quanto la gestualità cambi, riducendosi o ampliandosi o assumendo significati diversi. I gesti oggi diventati quotidiani sono il risultato di una stratificazione di riti, cerimonie, danze che hanno fatto parte di quella serie di gesti antichi («come alzare le braccia al cielo in caso di disperazione o portare l'indice davanti alla bocca per comunicare di stare zitti»<sup>155</sup>) la cui origine si perde nel tempo.

I gesti possono diventare anche dei “*segnali*”, quando sono usati per richiamare attenzione e molto spesso diventano gesti simbolici. Ad esempio, reclinare la testa per dire “sì” è un «gesto di sottomissione ritualizzata» mentre girare la testa a destra e a sinistra per dire “no” è un «gesto ricollegabile al rifiuto del seno per sazietà»<sup>156</sup>. E ancora, a seconda dei contesti religiosi, pregare diventa un gesto formalmente riconoscibile come unire i palmi delle mani o il dirigere le braccia al cielo con i palmi delle mani aperti.

Lecoq individuò proprio l'Italia come patria indiscussa della gestualità. Tra i testi che prese come riferimento figura *La mimica degli antichi investigata nel gestire*

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 20.

<sup>155</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 30.

<sup>156</sup> Ivi, p. 31.

*Napoletano*<sup>157</sup> (1832) di Andrea de Jorio che distingue tre categorie di gesti: seri, neutri e osceni. Anche il concetto di gestualità nello spazio non è secondario per Lecoq in quanto è limitato ad alcune realtà del mondo. Uno dei casi più esemplificativi è quello del Giappone dove la popolazione ha sviluppato una gestualità contenuta come conseguenza dell'abitudine a spazi notoriamente ridotti (strade, case ecc.)<sup>158</sup>. Se li si osserva in un contesto occidentale, in cui lo spazio è al contrario più ampio, quest'ultimi tendono a muoversi in gruppo. La loro forma di saluto deve sempre avvenire frontalmente all'altro: condizione che ha accentuato una certa rigidità della parte superiore del corpo, in particolare del collo e della testa, finendo con l'influenzare anche la flessibilità di polsi e mani<sup>159</sup>.

Vi sono inoltre i gesti codificati della lingua dei segni per le persone sorde e/o mute che presentano alcune affinità con quelli della pantomima teatrale. Lecoq ha citato a proposito l'opera dell'abate Louis-Marie Lambert (1865), *Le Langage de la physionomie et du geste*<sup>160</sup>, ovvero un dizionario dei gesti, che era destinato all'insegnamento dei sordomuti e alla comprensione «delle loro confessioni»<sup>161</sup>.

Queste macrocategorie di gesti individuate da Lecoq sono più il risultato «di un apprendimento sociale»<sup>162</sup> che «di una determinazione biologica»<sup>163</sup>. Premesso che ogni corpo riflette il suo tempo, la sua società e i suoi slogan, si può però aggiungere alle suddette una categoria ulteriore, i gesti che definirei “spontanei”. Prendendo come esempio la paura, questa tende a tradursi in gesti di base e che solo eccezionalmente subiscono variazioni: contrazioni, alzata automatica delle spalle, protezione della testa e piegamento della schiena. Queste risposte gestuali del corpo, che a seconda delle emozioni primarie da cui scaturiscono sono di apertura o di chiusura, avvengono per una sorta d'istinto di conservazione.

---

<sup>157</sup> Vedi J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 26.

<sup>158</sup> «Au Japon, l'espace transporté par le corps est petit. A Tokyo, des foules face à face se croisent en traversant la rue, sans jamais se toucher. Imaginez la même chose avec des Texans: impossible, tout le monde tomberait par terre! C'est ainsi que, pour entrer dans l'espace d'un Texan, les Japonais se mettent à plusieurs et voyagent en groupe», Ivi, p.27.

<sup>159</sup> Lecoq contrappone la realtà americana, in particolare del Texas, con quella dei giapponesi. Vedi J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, pp. 26-27.

<sup>160</sup> Ivi, p. 26.

<sup>161</sup> «de leur confession». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>162</sup> D. Efron *Gesto, razza e cultura*, Bompiani, Milano 1974 in G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 31.

<sup>163</sup> Ibidem.

Alessandra Galante Garrone in *Alla ricerca del proprio clown* afferma:

Il gesto deve poter divenire continuamente, deve avere dentro di sé il germe della modificazione, perché se fosse cristallizzazione di un pensiero (o riproduzione convenzionale) morirebbe di asfissia. [...] Lo studio e la ricerca gestuale è un lavoro lento, che non può avere la scadenza di un saggio finale<sup>164</sup>.

Pertanto, il faticoso lavoro della Scuola mira al raggiungimento da parte dell'allievo di un «movimento cosciente»<sup>165</sup>. Nello spazio ogni movimento (con il termine movimento s'intende il «mezzo per arrivare al gesto»<sup>166</sup>) crea delle forme e ogni gesto lascia una traccia. Nel momento in cui si alza la testa o si muove un braccio si solleverà o si muoverà, parallelamente anche dentro di sé, uno stato d'animo di cui rimarrà traccia.

Joëlle Aden cita la definizione di due ricercatori nell'ambito delle neuroscienze, Humberto R. Maturana e Francisco Varela, che hanno definito la comunicazione come nei termini di una «co-costruzione di un mondo comune attraverso l'azione congiunta di organismi autopoietici»<sup>167</sup>. Questi organismi si autoproducono attraverso l'interazione. Per mezzo della relazione con l'altro si attua un processo di sintonizzazione, un meccanismo empatico. Edward. T. Hall ha utilizzato invece l'espressione uscire dalla propria «pelle culturale»<sup>168</sup> per definire il passaggio da un dato sistema linguistico a un altro.

Per fare ciò Lecoq ha sostenuto con forza la pratica dell'osservazione del reale, l'indagine al di fuori di noi. Quest'ultimo in *Il corpo poetico* affermato: «La ricerca di se stessi, dei propri stati d'animo, ha poco interesse nel nostro lavoro»<sup>169</sup>, privilegiare il mondo esterno a quello interno pone l'attore-creatore alla ricerca di una sorgente al

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 39.

<sup>165</sup> Ivi, p. 27.

<sup>166</sup> Ivi, p. 36.

<sup>167</sup> «Pour ces chercheurs, communiquer c'est co-construire un monde commun par l'action conjointe d'organismes autopoïétiques». (Trad. mia): J. Aden, *De la langue en mouvement à la parole vivante: théâtre et didactique des langues*, in "Langages", No. 192, Le vécu corporel dans la pratique d'une langue, cit.148, p. 101.

<sup>168</sup> «peau culturelle». (Trad. mia): E. T. Hall (1954), *The silent language*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1959 in J. Aden, *De la langue en mouvement à la parole vivante: théâtre et didactique des langues*, in "Langages", No. 192, Le vécu corporel dans la pratique d'une langue, cit. 148, p. 106.

<sup>169</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 38.

di fuori del proprio universo psicologico. «L'io è di troppo»<sup>170</sup>. Per questo motivo l'osservazione dei gesti quotidiani al di fuori della Scuola è uno dei primi esercizi richiesti al primo anno: «Fare in modo che ogni allievo diventi - prima di tutto - il testimone attivo del proprio tempo e non confonda l'osservazione della vita con la sua contemplazione»<sup>171</sup>.

La Scuola nel 1976 infatti si era trasferita nei pressi di Rue du Faubourg St Denis, in uno dei più vitali e rumorosi quartieri popolari parigini<sup>172</sup> dove «I movimenti degli estranei recitano per lui la commedia umana, la pantomima della vita che dovrà riprodurre in scena»<sup>173</sup>. Cito l'esempio della camminata<sup>174</sup>, uno dei primi gesti che l'allievo-attore affronta e paradossalmente anche uno dei più difficili. Si tratta di un'azione «naturale della vita»<sup>175</sup> ma che può, a seconda dell'andatura, assumere caratteri differenti. Essa può variare a seconda delle situazioni circostanti o del nostro stato emotivo. Lecoq invitava gli studenti a soffermarsi sul singolo soggetto che in base all'andatura annuiva a mondi e a vite differenti e a porsi interrogativi utili a sviscerare la natura del gesto. Dove sta andando? Da dove arriva? Che lavoro fa? Come cammina? Come appoggia la pianta dei piedi? Com'è la postura delle spalle e della testa? Come muove le braccia? Come tiene il bacino? Dove poggia il peso del corpo? Qual è il motore del suo movimento? Queste sono alcune delle domande che poneva agli allievi e distingueva la camminata in cinque fasi, che tracciano una specie di ondulazione alternando fasi di riposo a fasi di sforzo. La camminata mantiene alternativamente un solo punto di contatto col suolo e poi due, cosa che non avviene

---

<sup>170</sup> Ibidem.

<sup>171</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 39.

<sup>172</sup> «Rue du Faubourg St Denis itself is a busy, raucous and noisy thoroughfare. Today, much of it seems more or less equally devoted to the selling of sex, fruit, vegetables, fast food and cheap electrical gadgets. Training actors to move at number 57 sits happily alongside a variety of other uses to which the human body may be employed – a good place for a school devoted to exploring *nature* as well as *culture*; the perfect location to explore the 'le jeu de bouffons'; and, perhaps, the best possible site to enjoy the heightened emotions of melodrama, or the plebeian camaraderie of the Greek chorus. Far better here than in the more refined bourgeois *quartiers* of the seventh and eighth arrondissements», S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 19.

<sup>173</sup> «Des gens qu'il ne connaît pas vivent en mouvement devant lui la comédie humaine, la pantomime de la vie qu'il devra redonner sul la scène». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 20.

<sup>174</sup> «All'epoca seguivo il metodo naturale di Georoges Hébert: tirare, spingere, arrampicare, camminare, correre, saltare, sollevare, portare, attaccare, difendersi, nuotare», J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 105.

<sup>175</sup> Ibidem.

nella corsa, che invece ne mantiene uno solo attraverso una spinta verso l'alto. Ogni nostro tentativo di spinta è contrapposto da una spinta verso il basso, avendo il nostro corpo a che fare con la legge di gravità. Osservando nella folla le differenze tra chi sembra essere spinto e chi sembra spingere (*tirer-pousser*) [Fig. 23], si può trarre ispirazione per i personaggi del teatro. Lecoq riporta a titolo di esempio la postura di Charlin Chaplin aperto nella metà inferiore e chiuso nella metà superiore del corpo, Graucho Marx con i fianchi inclinati in avanti o all'indietro o Arlecchino che inarca la schiena in avanti con i fianchi all'indietro come a riprodurre la postura di un bambino<sup>176</sup>. Lo studio capillare delle camminate, da quella militare, a quella femminile, a quelle delle diverse professioni<sup>177</sup> e situazioni<sup>178</sup> o anche quanto cambia il significato in base all'inclinazione della testa e alla oscillazione delle braccia, è il punto di partenza per lo studio attoriale [Fig. 24].

Una volta osservata la vita, il lavoro si trasferisce in aula con il *rejeu*, «ri-gioco psicologico silenzioso»<sup>179</sup>, termine coniato da Marcel Jousse<sup>180</sup> per fare riferimento a una fase antecedente al gioco vero e proprio. Prevede la riproduzione di una situazione realistica esattamente per come è avvenuta o avverrebbe nel quotidiano con la massima fedeltà. Inoltre, osservando anche le camminate dei compagni in aula ci si rende conto di come ciascuno abbia una differente andatura per natura. Il lavoro della Scuola mirava alla maturazione di una consapevolezza di quello che si è ma anche di quello che si potrebbe diventare attraverso un lavoro attento sul corpo. Morgane Bourhis a proposito suggerisce questa riflessione: «[...] il corpo testimonia una relazione con il mondo nei gesti più quotidiani, e i metodi pedagogici di Lecoq lavorano attraverso l'analisi dei gesti»<sup>181</sup>. L'*Analisi del movimento* è uno degli insegnamenti cardinali della

<sup>176</sup> Vedi J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 22.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 51.

<sup>180</sup> «L'homme ne connaît que ce qu'il reçoit en lui-même et ce qu'il rejoue. C'est le mécanisme de la Connaissance par nos gestes de rejeu. Nous ne pourrions jamais que nous avons intussusceptionné plus ou moins parfaitement. Chaque individu diffère comme intussusception. Après que l'intussusception s'est jouée et rejouée en nous, il y a la conservation personnelle des rejeux. Cette conservation, vitale personnellement, dépend de la richesse des intussusceptions et de la puissance de la personnalité, car nous ne sommes pas tous égaux», M. Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, Parigi, 1974, p.56.

<sup>181</sup> «[...]the body witnesses a relationship between the world in the most quotidian gestures, and Lecoq's pedagogical methods work through the analysis of gestures». (Trad. mia): M. Bourhis, *Jacques Lecoq, les lois du mouvement*, in "Registres", No. 4; Grotowski, Lecoq, *Écrire le reel*, 21–32. Paris: Presses de

Scuola di Lecoq finalizzato alla preparazione corporale e vocale [Fig. 25-26]. A questi si collegano la *ginnastica drammatica* e l'*acrobazia drammatica*, che non prevedono una vera e propria attività sportiva o movimenti acrobatici fini a loro stessi ma costituiscono una fase propedeutica al lavoro sulla respirazione, sulla forza, l'equilibrio e l'agilità.

Lecoq in *Le théâtre du geste. Mimes et acteur* afferma:

Potremmo dire qui che è un linguaggio universale. Lo stesso vale per tutti i gesti fisici che tendono a quella economia del movimento necessaria al compimento di una data azione. Il corpo apprende adattandosi allo sforzo richiesto da un determinato gesto. Ogni gesto, ripetuto, diventa selettivo, eliminando il superfluo. Queste dinamiche di gesto e movimento appaiono universali perché sono organicamente iscritte nel nostro corpo e appartengono alle leggi di gravità. A poco a poco vengono modellati, trasposti, deviati, nascosti o contrastati dall'educazione o da considerazioni tattiche o diplomatiche proprie di ogni individuo, di ogni paese o di ogni periodo storico<sup>182</sup>.

In conclusione: una volta osservata la realtà, colto il gesto e il suo movimento, rigiocato in classe, adesso lo si analizza, lo si spezzetta, lo si spoglia del superfluo. Attraverso la pratica quotidiana questo metodo mira al raggiungimento della pulizia e dell'economia del gesto che funga da base neutra per il passaggio successivo ovvero la costruzione del personaggio e l'esordio della parola.

«La parola talvolta dimentica le sue radici»<sup>183</sup>, dice Lecoq che esplora lo spazio del silenzio che anticipa e posticipa la parola. Quello «stato di pudore»<sup>184</sup>, capace di fare sì che il suono della parola scaturisca dal silenzio, come prima era scaturita l'azione. In questo modo a emergere sarà una parola necessaria e reattiva, e non discorsiva e volta a riempire un vuoto. Il resto è per Lecoq una gesticolazione o un commento gratuito. Egli riteneva infatti che tutto nel teatro fosse regolato dalle leggi del

---

la Sorbonne nouvelle, Parigi 1999, pp. 22-23 in M. Murphy, *Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition and Life*, Palgrave Macmillan, 2018, p. 226.

<sup>182</sup> «Ou pourrât dire ici qu'il s'agit d'un langage universel. De même pour tous les gestes physiques qui tendent à l'accomplissement d'un acte donné. L'apprentissage du geste juste se fait par adaptation du corps à son effort. Le geste répété, renouvelé, deviant sélectif en éliminant le superflu. Ces dynamiques de geste et de mouvements apparaissent comme universelles parce qu'elles se organisent organiquement inscrites dans notre corps et participent aux lois de la gravité. Progressivement, elles se voient "traitées", transposées, déviées, cachées, contraires par une éducation, une tactique ou une diplomatie propres à chacun, à chaque pays, à chaque époque». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 20.

<sup>183</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 51.

<sup>184</sup> Ivi, p. 52.

movimento: anche «un testo scritto è una struttura in movimento»<sup>185</sup>. Affidò fra gli altri anche ad Antoine Vitez, suo ex allievo, l'insegnamento relativo all'approccio ai testi, «che noi distinguiamo dall'interpretazione»<sup>186</sup>.

Una volta sondato il silenzio, la parola, dunque, acquista un altro valore. Il suo significato è sostenuto dal pregresso lavoro corporeo, motivo per cui Lecoq ha parlato di ricerca del *corpo delle parole*<sup>187</sup>. La prima fase di quest'ultima prevede l'esplorazione dei verbi in quanto alcuni di essi si prestano perfettamente a questo tipo di indagine, dal momento che contengono un indizio fisico e una propria dinamica di movimento di volta in volta diversi nelle varie lingue. Alcune lingue possiedono parole più lunghe ed elaborate, altre più brevi ed esaustive che aderiscono meglio al corpo. Lecoq in *Il corpo poetico* cita in primis il verbo *prendere*:

Nel caso del verbo prendere (*prendre*, in francese), per esempio, gli allievi francesi fanno corpo con la cosa che prendono, chiudendo le braccia all'altezza del petto. Non si tratta di prendere questo o quell'oggetto, ma piuttosto di prendere in generale, di prendere tutto, di prendere se stessi! Nel caso di questa stessa parola, pronunciando *Ich nehme*, i tedeschi raccolgono! E dicendo *I take*, gli inglesi afferrano!<sup>188</sup>

Queste differenze evidenziano quanto sia complessa la traduzione della parola poetica. In molte tradizioni novecentesche del teatro di parola, il corpo dell'attore ha ignorato completamente la relazione corpo-voce. È stata spesso solo la parola nella sua espressione vocale al centro dell'interesse di molti registi, il cui uso, scollegato dal corpo, finiva talvolta per ridurre il lavoro dell'attore a un mero gioco virtuosistico. Per questo motivo Lecoq ha ritenuto che l'attore dovesse ricercare di ogni parola la sua *mimodinamica*. Questo non significa che a ogni parola debba corrispondere poi un movimento, magari nella prima fase sarà così a puro scopo esplorativo, ma che la voce sia un tutt'uno con il corpo non solo nel movimento ma anche nella stasi. D'altronde, come ha affermato lo stesso Lecoq, «il movimento non può che nascere dall'immobilità»<sup>189</sup>.

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 43.

<sup>186</sup> Ivi, p. 45.

<sup>187</sup> Ivi, p. 75.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Ivi, p. 58.

### 2.2.1 I “Venti Movimenti”

Per approfondire meglio il lavoro di Lecoq relativo all’*Analisi del movimento* dedico una breve spazio all’esercizio dei *Venti Movimenti*. Si tratta del risultato di una ricerca che ha mirato, non tanto alla buona resa tecnica, ma piuttosto alla scoperta delle dinamiche che sottendono il visibile. Lecoq ha quindi scelto di costruire delle sequenze di movimento a partire dall’osservazione dell’economia delle azioni fisiche dell’uomo. Quest’ultime, una volta acquisite dallo studente, avrebbero dato origine a un vero e proprio vocabolario di gesti. La sequenza di ogni movimento nasce da un punto fisso per poi arrivare al suo completamento. Clare Brennan afferma che quando ha frequentato la scuola (dal 1981 al 1983) «Lecoq ha suddiviso l’azione in fasi basate sui suoi punti fermi naturali»<sup>190</sup>, ma ogni movimento è fatto di spinte, cambi di peso, oscillazioni e sono queste tappe intermedie che Lecoq ha cercato di fissare attraverso la creazione di questa serie di esercizi.

Per cominciare Lecoq ha individuato i cosiddetti movimenti naturali: *l’ondulazione*, «movimento del corpo umano che sta alla base di tutte le locomozioni»<sup>191</sup>; *l’ondulazione inversa*, «identica alla precedente ma eseguita al contrario»<sup>192</sup> e *l’éclosion*, che consiste nel passaggio da una posizione rannicchiata a terra a una di estensione a “croce alta” con piedi, gambe e braccia aperti. «È allo stadio che ho scoperto *l’ondulazione* come principio base di tutti gli sforzi»<sup>193</sup> ha raccontato Lecoq; ne *l’ondulazione inversa* invece ha ritrovato «il senso del conflitto dei personaggi»<sup>194</sup>; *l’éclosion* infine lo ha scoperto per la prima volta negli anni di Grenoble. Lecoq ha riconosciuto quest’ultimi come tre principi chiave, tre piste che sottendono al lavoro fisico dell’attore prima in maschera e poi senza.

---

<sup>190</sup> «When I attended the school (1981–83), Lecoq broke down the action into stages based around its natural fixed points». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 76.

<sup>191</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 106.

<sup>192</sup> Ivi, p. 107.

<sup>193</sup> Ivi, p. 106.

<sup>194</sup> Ibidem.



Ha poi esplorato le attitudini nei movimenti, dando vita alla sequenza delle *Nove attitudini: Le samourai, La table, Le gran arlequin n.1, La fente avant, La sortie de hanche, La sortie de hanche en miroir, La rouleau fente avant, La gran arlequin n. 2, La table, Le samourai*. Si tratta di nove posizioni, «una serie definita di movimenti»<sup>195</sup>, tappe intermedie nell'arco del movimento, ovvero dei momenti di immobilità che possono avere un senso da soli ma che, se agiti in sequenza, uno dopo l'altro e poi fluidamente, danno origine al movimento nella sua interezza. Si parte dal samurai e si conclude con esso. Pertanto, quando si assiste all'esecuzione di queste sequenze o le si vede riprodotte graficamente negli schizzi di Lecoq sembra di trovarsi di fronte alle cronofotografie del fisiologo Étienne-Jules Marey (1830-1904)<sup>196</sup>.

Lecoq, infine, a partire dall'individuazione di questi elementi di partenza, ha formulato un esercizio in grado di racchiuderli insieme attraverso l'esecuzione in sequenza di venti movimenti. Tra i *Venti Movimenti* rientrano le seguenti azioni fisiche: *l'eclosion, je vais prendre- je prends*, il traghettatore, il discobolo, l'oscillazione della clava indiana, il salire sulla sbarra, la rotazione della bacchetta tra le mani, l'arrampicarsi su un muro, le *Nove attitudini*, il pattinare, *le tourniquet* (giro rapido prima su una gamba e poi sull'altra), il canottaggio, la rotazione del busto da sinistra e destra, l'ondulazione avanti e indietro, la capriola, la verticale, il sollevamento pesi, il nuoto e la ruota del carro.

Lo studente ha il compito non solo di imparare tecnicamente ciascuno di questi movimenti ma soprattutto di creare dei collegamenti tra di loro, anche aprendosi al *jeu*, così da conferire alla sequenza, a partire dalla sua impalcatura meccanizzata, un senso vitale. Dal gesto tecnico si deve far emergere anche la sua dimensione drammatica e dalla stessa sequenza ciascuno può ricavare, accelerandola, rallentandola, cambiandone il ritmo interno, allargandola nello spazio o rimpicciolendola, intenzioni

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 110.

<sup>196</sup> Clare Brennan, ex allieva della Scuola, ad esempio, ha trovato nel lavoro dei due una certa assonanza: «Marey's images are created by camera shutters operating at precisely regulated intervals. Their spacing is time-based. Whether the athlete is on- or off-balance is irrelevant to the camera. By contrast, Lecoq's analysis focuses on the stages of dynamic change in the action as expressed through the human body», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 73.

diverse. Lecoq ribadisce come «a teatro un gesto non è mai un atto meccanico, il gesto deve essere *giustificato*»<sup>197</sup>.

Questi movimenti sono stati scelti da Lecoq appositamente perché permettono all'allievo di lavorare insieme sia piano orizzontale, che verticale, che diagonale. Si tratta anche di azioni che implicano talvolta la presenza di oggetti, come nel caso del discobolo. Infatti, anche se l'esercizio non prevede realmente l'utilizzo dell'oggetto, le implicazioni fisiche dovute alla presenza di quest'ultimo rimangono: se devo lanciare il disco, automaticamente nel riprodurre il lancio, anche il mio sguardo si proietterà verso l'esterno come a osservarne idealmente la traiettoria. Questo fa sì che l'allievo possa esplorare fino in fondo l'estensione del movimento e si possa cimentare con sequenze di movimento diverse così da fare esperienza di varie situazioni. Lecoq è probabile che abbia selezionato questi movimenti perché legati alla sua esperienza sportiva e teatrale. Mark Evans afferma a proposito:

There is no explicit rationale offered for this selection, but we can conjecture that these exercises were chosen because they variously: connected with Lecoq's personal experiences and knowledge of sports training; avoided the distraction of being particularly current or fashionable; and also represented reasonably open and adaptable structures for the body in movement through space, exploring the main axes and the principal articulations of the body<sup>198</sup>.

L'esercizio dei *Venti Movimenti* viene affrontato durante tutto l'arco del primo anno di Scuola ed è previsto come oggetto di una prova finale al termine del primo anno.

### 2.3 Mimo e mimismo

La Scuola di Lecoq al suo esordio ha preso il nome di *École de mime, éducation du comédien*, in seguito di *École de mime et théâtre* e dopo ancora di *École de mime, mouvement, théâtre*, ma data la significativa distanza tra il mimo tradizionale e quello inteso da Lecoq, quest'ultimo avrebbe deciso di modificarlo in *École internationale*

---

<sup>197</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 97.

<sup>198</sup> M. Evans, *The influence of sports on Jacques Lecoq's actor training*, in "Theatre, dance and performance training", 01-07-2012, Vol.3 (2), p. 172.

*de théâtre*. Egli si era reso conto di come il termine “mimo” venisse frainteso soprattutto alla luce di quello che rappresentava in Francia, dal momento in cui il teatro francese aveva finito col bandire il mimo dai suoi confini, connaturandolo come genere autonomo. «Nel mimo attuale, se esiste un’arte autonoma che cerca di staccarsi dal teatro, si tratta di una piccola proiezione; quell’arte sta per morire»<sup>199</sup>. Egli fa riferimento alle trasformazioni che hanno investito l’ambiente teatrale parigino a partire dalla fine della seconda metà del ‘700. Da allora incominciarono a fiorire piccoli teatri commerciali nella zona fieristica di Parigi, come *Le Boulevard du Temple* fondato nel 1760, che divenne tra i luoghi più frequentati dalla classe operaia fino a osteggiare i teatri di sponsorizzazione statale come l’*Opéra Comique*. Agli inizi del 1800 però, a causa di una legge sul bavaglio, a quest’ultimi spettò il controllo sui materiali di scena, attraverso restrizioni e multe severe in caso di violazioni “vocali”. Inoltre, l’incombere dell’aspro clima politico di quegli anni non fece che accrescere questa guerra intestina tra teatri statali e commerciali favorendo l’incedere di un tipo di teatro non testuale.

In modo particolare sul finire del secondo conflitto mondiale, sulla scia parigina avanguardista, con Jacques Copeau<sup>200</sup>, e il cinema, si fecero strada, oltre alla già nota *pantomime blanche*, nuove forme estetiche di mimo. In primis ci fu il caso del palinsesto *Les Enfants du Paradis*, una serie di film di mimo sperimentale, ai quali presero parte Jean-Louis Barrault e Étienne Decroux. Il loro *mime corporel*, influenzato da Jean Copeau e Charles Dullin, fece da contraltare al mimo tradizionale, praticato da Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) e poi da Marcel Marceau (1923-2007). Lecoq ripercorre queste trasformazioni in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*:

Il primo quarto di secolo ha visto la fine della pantomima francese e l’inizio del mimo moderno. Questi due movimenti si fondono confondendo il loro silenzio, la fine di un tipo di teatro ha lasciato il posto all’inizio di un altro. Tuttavia, non c’è continuità tra pantomima e mimo ma piuttosto una rottura come c’è tra morte e nascita<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> M. De Marinis, *Mimo e mimi. Parole e immagini di un genere teatrale del Novecento*, La casa Uscher, Firenze, p. 202.

<sup>200</sup> «Jacques Copeau deliver le jeu de l’acteur de ses artifices et découvre le corps et ses possibilités d’évocation», J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 55.

<sup>201</sup> «Le premier quart de siècle voit la fin de la pantomime française et le début du mime moderne. Ces deux mouvements se confondent en confondant leur silence, celui de la fin d’un théâtre avec celui du

Pierrot, ad esempio, l'archetipica maschera pantomimica di Deburau, venne rielaborata da Marceau con Bip, il personaggio divenuto celebre per il volto truccato di bianco, occhi e bocca disegnati e una maglia a righe. Decroux optò invece per una soluzione più scarna e asciutta, anche attraverso la scelta di un vestiario più semplice, un body nero, e l'esibizione del volto nudo o talvolta mascherato. Quest'ultimo, influenzato da Jacques Copeau e Susanne Bing<sup>202</sup>, giudicò il mimo di Deburau «oggettivo»<sup>203</sup> o «indicativo»<sup>204</sup>, mentre definì il suo un mimo «soggettivo»<sup>205</sup>. Nonostante aspirasse ad allontanarsi da quest'ultimo, lavorò alla formulazione di un linguaggio ugualmente estetico e formale. Basti pensare che Marceau, suo allievo, avrebbe formulato un tipo di mimo popolare a partire dai suoi precetti per poi distaccarsene. Infine, Barrault, allievo a sua volta di Decroux, andando anche oltre il lavoro del maestro, diede vita al *Théâtre Total*<sup>206</sup> che si poneva l'obiettivo di fondere tutte le arti espressive. La differenza rispetto al mimo più statuaria di Decroux consistette nel riconoscimento dell'unitarietà e dell'inseparabilità nel corpo di gesto e parola e della derivazione comune dal respiro.

Analizzando le due macro-fazioni mimiche, quella tradizionale e quella corporale, si individuano, nonostante alcune similitudini e rimandi come il sopra citato silenzio unificante<sup>207</sup>, due sostanziali differenze. In primis il concepire o meno la *mimesis* come traduzione della parola in gesto, in secundis il diverso coinvolgimento del corpo nel movimento. Lo stesso Lecoq ha rimarcato come «il mimo vive nella profondità del silenzio, dove il gesto non sostituisce la parola»<sup>208</sup>. Infatti, nella pantomima romana

---

commencement d'un autre. Il n'y a pas continuité entre la pantomime et le mime, mais rupture; comme entre la mort et la naissance». (Trad. mia): Ivi, p.56.

<sup>202</sup> «En effet, Decroux fut, dit-il, profondément marqué par Jacques Copeau et Suzanne Bing surtout, don't on sait qu'ils furent les théoriciens d'un théâtre du geste en rupture avec le théâtre déguisé, "chichiteux" et bavard de l'époque», Ivi, p.64.

<sup>203</sup> «Called [Deburau's style of mime] "objective" or "indicative" mime, as distinguished from "subjective" mime, which, according to Decroux, "depends on indirect evocation" », E. Nye, *Jean-Gaspard Deburau: Romantic Pierrot*, New Theatre Quarterly, 2012, pp. 107-119 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.26.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> Per approfondire: [https://www.bta.it/txt/a0/07/BTA-Bollettino\\_Telematico\\_dell%27Arte-Testi-bta00790.pdf](https://www.bta.it/txt/a0/07/BTA-Bollettino_Telematico_dell%27Arte-Testi-bta00790.pdf)

<sup>207</sup> J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p.56.

<sup>208</sup> «Le mime vit dans la profondeur du silence, là où le geste ne remplace pas la parole». (Trad. mia): Ivi, p. 96.

prima e in quella successiva di Deburau la parte dialogica veniva tradotta in gesti e coinvolgeva principalmente le estremità del corpo. Lo sottolinea anche Thomas Labhart: «Mentre la pantomima enfatizza principalmente le estremità e le superfici del corpo raffigurando vignette affascinanti e divertenti, i movimenti del mimo corporeo iniziano nelle parti più profonde del corpo»<sup>209</sup>.

Lecoq senz'altro, non ha eliminato dalla sua Scuola lo studio della pantomima e del mimo ottocentesco come quello di Deburau, ma è stato senza dubbio figlio della tradizione del *mime corporal*, sostenendo che un mimo ridotto a mimetismo ne limitasse il suo valore. Come ribadisce egli stesso in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*:

Il corpo umano considerato come uno strumento è stata sempre una visione alquanto semplicistica. C'è spesso la tentazione di vederlo come una tastiera, che rimane nelle mani di chi la suona al fine di evidenziare le possibilità di questo strumento e richiamarne il virtuosismo. Il grande mimo raggiunge il territorio del Movimento (con la M maiuscola) e non confonde l'esercizio con lo stile<sup>210</sup>.

Come afferma Vivian Appler: «Deburau, Decroux e Barrault costituiscono uno sfondo storico-concettuale necessario per comprendere l'approccio di Lecoq al mimo»<sup>211</sup>. Quest'ultima nella sua analisi ribadisce tra l'altro come questi quattro pedagoghi avessero in comune il legame alla tradizione della Commedia dell'Arte. Decroux, ad esempio, in merito a quest'ultima si dimostrò più interessato alle sue applicazioni non verbali, mentre Lecoq, pur privilegiandone la dimensione fisica, ha deciso di non evitare il testo. Questa scelta lo avrebbe portato a indagare il motore che sta alla radice della posa tipicizzata e manierata delle maschere di commedia. Tra Decroux e Lecoq

---

<sup>209</sup> «Whereas pantomime primarily emphasizes the body's extremities and surfaces while depicting charming and entertaining vignettes, Corporeal Mime movements begin in the deepest parts of the body». (Trad. mia): T. Leabhart, *Étienne Decroux*, Routledge, Londra, 2007 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 26.

<sup>210</sup> «Le corps humain considéré comme un instrument paraît toujours une vue un peu simpliste et, souvent, la tentation vient d'en faire un clavier qui reste entre les mains des démonstrateurs pour mettre en valeur les possibilités de cet instrument et fait appel en ce sens à des virtuoses. Le grand mime atteint la région du Mouvement, avec un grand M, et ne confond pas l'exercice avec le syle». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 95.

<sup>211</sup> «Deburau, Decroux, and Barrault constitute a conceptual-historical backdrop that is necessary to understand Lecoq's approach to mime». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.23.

ci fu un rapporto di stima e amicizia, nonostante una distanza di visioni. Entrambi hanno lavorato sul silenzio e l'immobilità, il punto fermo, il *tirer- pousser*. Ma mentre Decroux lavorò a un codice formalizzato, Lecoq considerava il mimo uno strumento pedagogico e non un «mimetismo virtuosistico»<sup>212</sup>.

Vivian Appler riporta un'intervista fatta a Lecoq da Jean Perret in cui ricorda di una "camminata sul posto" che gli vide fare durante un'esibizione alla *Salle Iéna*. Si era reso conto in quell'occasione di quanto l'insegnamento del mimo si fosse chiuso in una sorta di «formalismo silenzioso»<sup>213</sup>. Agostino Cantarello, uno studente del corso, aveva esordito con «che bello, che bello! Ma dove va?»<sup>214</sup>. Questa esclamazione aveva fatto maturare in Lecoq una maggiore consapevolezza riguardo al mimo "severo" di Decroux.

La ridefinizione di mimo si è trovata in cima alle priorità pedagogiche di Lecoq. Quest'ultimo, come ricorda Simon Murray, ha avuto con il mimo un rapporto «complesso, interessante e difficile»<sup>215</sup>. La sua figura è stata associata, insieme alla sua Scuola, alla pratica mimica. Come racconta egli stesso in *Il corpo poetico*:

Jean Vilar mi aveva chiesto di curare le scene di movimento degli spettacoli. Scritturandomi mi disse: "Soprattutto, niente mimo!" Ben presto comprese che quando parlavo di "mimo", mi riferivo a qualcosa di assai diverso dal mimo convenzionale dell'epoca<sup>216</sup>.

Lecoq in *Il corpo poetico*, in cui ci si sarebbe aspettata una riflessione più articolata, ha dedicato al mimo solo brevi considerazioni, concentrandosi piuttosto, seppur in modo sommario, nel ribadire la sua intenzione di includere il mimo non come materia unica ma come fondamento di tutte le pratiche della Scuola. Durante il secondo anno è prevista infatti l'esplorazione delle tecniche mimiche sotto diverse declinazioni: il mimo d'azione, i mimages, il mimo figurativo, il melomimo, il mimo narrativo, il mimo dei cartoni animati ecc. L'intento non è quello di lavorare su una forma fine a

---

<sup>212</sup> «virtuosic mimicry». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>213</sup> S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 84.

<sup>214</sup> J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p. 109.

<sup>215</sup> S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 78.

<sup>216</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.29.

se stessa, ma di ricreare un vocabolario mimico comune, cosicché le varie sfaccettature di mimo fondano o mescolino i loro elementi identificativi. In *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs* ha invece dedicato al mimo un'analisi più articolata ripercorrendone la genesi e restituendo la sua personale visione.

Il metodo di Lecoq trae sì le sue radici dal mimo, da lui definito come «il corpo stesso del teatro»<sup>217</sup>, ma un mimo pedagogico e da non confondere con l'arte del mimo, di cui il Teatro Nō giapponese è la massima espressione.

Merleau-Ponty, filosofo francese, in un articolo pubblicato nel 1964 nella rivista *Bullettin de psychologie* dal titolo *Les relations avec autrui chez l'enfant* scrive:

La sympathie est primordial pur Wallon. Ce phénomène apparaît sur un fond de mimétisme qui est une fonction irréductible. Il y a captation, invasion de moi par autrui. La mimique est un aspect du système qui me réunit à autrui. Je suis capable de reprendre des expressions de physionomie à mon compte et d'en comprendre le sens. C'est par la fonction posturale que je comprends les attitudes d'autrui. Rapports entre la mimique et la fonction posturale. Celle-ci permet de réaliser les conditions de tout geste. La mimique permet de réaliser des mouvements analogues à ceux que je vois. La perception du semblable se traduit par des attitudes qui ont la même signification que celles d'autrui. Elle provoque en nous une réorganisations à l'autre et nous exécutons ce que nous savons déjà faire. Pour Wallon, le mimétisme serait le point de départ d'où émergera la sympathie, celle-ci étant une manière de traduire le système moi-autrui<sup>218</sup>.

Secondo Lecoq la mimesis fin dalla nascita appartiene al bambino che mima il mondo «per riconoscerlo e prepararsi a viverlo»<sup>219</sup>. La stessa cosa la fa l'attore imitando la realtà prima ancora di trasporla in scena attraverso la creazione drammatica. A partire da queste premesse Lecoq ha deciso di sostituire la parola “mimo”, che riteneva «codificata, sclerotizzata, caduta in una trappola»<sup>220</sup> e dunque inadatta e fraintendibile. Optò così per il termine “mimismo”, prendendolo in prestito ancora una volta da Marcel Jousse<sup>221</sup>. Quest'ultimo in *Anthropologie du geste* teorizza l'esistenza di tre leggi fondamentali sulle quali si regge l'intero sistema comunicativo dell'uomo, da lui denominato «Anthropos»<sup>222</sup>: *le Rythmo-mimisme, le Bilatéralisme, le Formulisme*.

---

<sup>217</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 43.

<sup>218</sup> Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant* in “*Bulletin de psychologie*”, Vol. 18 No. 236, p. 303, 1964.

<sup>219</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 43.

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> Vedi M. Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, cit.180, p. 56

<sup>222</sup> «Ce peloton d'énergie effroyablement complexe, les traités d'Anthropologie ne nous l'ont guère présenté, jusqu'ici, que comme un résidu de crânes plus ou moins fragmentaires, de squelettes plus ou

Per ribadire la distinzione netta tra mimo e pantomima Jousse afferma che «L'Imitazione è prendere il controllo, nella volontà, nella direzione, dei meccanismi spontanei del Mimismo»<sup>223</sup>. Per mimismo s'intende la ricerca della mimodinamica interna del senso, e non va confusa con il mimetismo del *mime de forme*, focalizzato al contrario nella rappresentazione della forma. Per questo Lecoq si è rifatto prevalentemente a un *mime de fond*, un mimo che «fa corpo con»<sup>224</sup> che serve cioè a comprendere meglio, conoscere e «riscoprire la cosa in modo più fresco»<sup>225</sup>. Mediante l'osservazione, il soggetto mimante, registra l'oggetto mimato e attraverso la *mimesis* arriva a conoscerlo. Il lavoro dell'allievo attore, in questo caso specifico, è quello di arrivare a *essenzializzare*<sup>226</sup>. Jon Foley Sherman fa un esempio concreto per esemplificare questo concetto: «la pantomima indica un bicchiere d'acqua mettendo una mano a coppa. Al contrario, i gesti del mimo sono quelli di un oggetto: il mimo esegue il bicchiere d'acqua con tutto il corpo»<sup>227</sup>. Nel *mime de fond* tutto il corpo si fa il bicchiere esternandone le dinamiche gestuali interne all'oggetto. Jousse ha ritenuto infatti che l'espressione dell'uomo preveda il coinvolgimento del corpo nella sua totalità. Questo processo, che si esemplifica attraverso la pratica delle maschere e in modo particolare con la maschera neutra, utilizza il mimo al fine di restituire una forma esteriore e al contempo interiore. Jousse, inoltre, ha supportato la teoria che gli oggetti stessi contenessero già di loro dei «gesti caratteristici»<sup>228</sup> in grado di risuonare nel corpo umano. Paola Coletto afferma come «questo» sia «un concetto di Lecoq molto

---

moins incohérents. Puis, on nous a montré des haches de silex taillé, des haches de silex poli, ensuite des haches de bronze. Et quand on parcourt ces planches et ces pages, on a l'impression, que j'ai eue jadis, que cet *Homo faber* n'a été qu'une sorte de squelette qui a fabriqué des outils morts. On ne nous a jamais montré la lutte de l'Homme avec lui-même et comment il a tiré son premier outil de son propre corps. C'est contre cette Anthropologie statique que nous avons réagi en disant: essentiellement, l'Anthropos n'est pas un squelette terminé, mais un interminable complexus de gestes. Le squelette n'est qu'un porte-manteau d'homme, un porte- gestes. Avant de fabriquer des outils, prolongements de ses gestes, l'Anthropos a modelé son geste», Ivi, p. 53.

<sup>223</sup> «L'Imitation, c'est la prise en maîtrise, en volonté, en direction, des mécanismes spontanés du Mimisme». (Trad. mia): Ivi, p. 59.

<sup>224</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 44.

<sup>225</sup> Ibidem.

<sup>226</sup> Ibidem.

<sup>227</sup> «the pantomime indicates a glass of water by cupping a hand. In contrast, the mime's gestures are those of an object: the mime performs the glass of water with the entire body». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 59.

<sup>228</sup> Jousse li ha definiti «characteristic gestures». Vedi M. Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, cit. 180, pp. 54-55.



popolare: che ogni cosa, animata o inanimata, abbia una dinamica, che può essere osservata e messa in movimento incarnandola»<sup>229</sup>.

## 2.4 *Le jeu*: recitare è come giocare

In apertura della sua conversazione giocosa in *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* con Jennifer Buckley, Paola Coletto afferma: «Primo: “giocare” è innato nell'essere umano, ma c'è un momento nella vita in cui il gioco è considerato una cosa da bambini; non è più permesso, e allora bisogna creare programmi che insegnino il gioco»<sup>230</sup>. Il verbo italiano *recitare* si rifà nella sua etimologia a un replicare esteriormente. Gli inglesi, invece, usano il verbo *to play*, i francesi il verbo *jouer* con un chiaro riferimento alla dimensione ludica. Come per un bambino con il suo giocattolo, così anche l'attore gioca con il suo personaggio, permettendogli di essere qualcun altro al di fuori di sé e in un altrove e mantenendo lo stesso gioco in parallelo con il pubblico.

Lecoq ha scelto di porre il *jeu* al centro della sua pedagogia anche come conseguenza naturale del suo passato sportivo. Il gioco, declinato teatralmente, prevede sì il crearsi di una dimensione di infantile coinvolgimento ma non concede un totale stato di abbandono o incoscienza, bensì è imbastito di regole e condizioni. Lecoq, infatti, ha presupposto che l'allievo avesse prima maturato consapevolezza della dimensione teatrale entro la quale il gioco deve avvenire. Simon Murray riporta questa considerazione di Lecoq «solo quando è consapevole della dimensione teatrale, l'attore può plasmare un'improvvisazione per gli spettatori, usando il ritmo, il tempo, lo spazio, la forma»<sup>231</sup>. Il *jeu* è inteso, nella sua pedagogia, non come divertimento personale, una mera autoindulgenza piacevole ma come un esercizio di libertà e serietà allo stesso

---

<sup>229</sup>«That's a very popular Lecoq concept: that everything – animate or inanimate – has a dynamic, which can be observed and put in motion by embodying it». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 116.

<sup>230</sup>«First: “to play” is innate in human beings, but there is a moment in life from which play is considered a child's thing; it is not allowed anymore, and then we need to create programs that teach play». (Trad. mia): Ivi, p. 112.

<sup>231</sup> «when, aware of the theatrical dimension, the actor can shape an improvisation for spectators, using rhythm, tempo, space, form». (Trad. mia): Ivi, p. 65.

tempo. Jon Foley Sherman ha sostenuto come grand parte delle considerazioni sul *jeu* di Lecoq derivino dalle teorie del sociologo Roger Callois<sup>232</sup>. Quest'ultimo infatti aveva studiato la mimesis animale ed era giunto a questa conclusione: «con una sola eccezione, il mimetismo presenta tutte le caratteristiche del gioco: libertà, convenzione, sospensione della realtà, spazio e tempo delimitati»<sup>233</sup>. Aveva inoltre individuato nel *jeu* una natura impulsiva non meno potente dell'istinto di conservazione o di lotta per la vita presente in ciascun essere vivente.<sup>234</sup> È attraverso il gioco, infatti, che l'attore riesce a spingersi oltre i propri limiti entrando in una dimensione altra da sé.

Uno dei territori in cui l'allievo ha modo di giocare è l'improvvisazione. Si tratta di uno spazio dedicato in cui sono definiti i confini temporali, spaziali e tematici entro i quali il gioco è concesso. Lecoq ha imbastito per il primo anno di scuola una serie di temi d'improvvisazione come *La camera d'infanzia*<sup>235</sup>, *L'attesa*<sup>236</sup>, *La riunione psicologica*<sup>237</sup> e altri via via più complessi da svolgere con o senza maschera, da soli o in gruppo.

Allan Fairbairn puntualizza come «il gioco riguarda il rendere vivo il momento sul palco, portarlo in vita, sfruttare il momento»<sup>238</sup>. Il gioco, infatti, concede uno spazio di libertà esplorativa ma sempre nella consapevolezza dello sguardo dello spettatore.

Nel caso specifico delle improvvisazioni in classe, queste avvengono sempre davanti a un pubblico di compagni. È una condizione imprescindibile che permette a chi sta in scena di rimanere sempre in uno stato ricettivo e disponibile ed è utile all'attore per dare una qualità al *jeu* e costringersi a lavorare non per soddisfare un personale appagamento ma nell'ottica del coinvolgimento altrui. In questo frangente partecipa

---

<sup>232</sup> Lecoq per la stesura di *Le théâtre du geste* commissionò un saggio sul mimetismo animale che attingeva alle teorie di Caillois.

<sup>233</sup> «A l'exception d'une seule, la *mimicry* présente toutes les caractéristiques du jeu: liberté, convention, suspension du réel, espace et temps délimités». (Trad. mia): R. Caillois, *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Gallimard, Parigi, 1967, p. 44.

<sup>234</sup> Per approfondire vedi R. Caillois, *Le mimétisme animal*, Hachette, Parigi, 1963, p. 51.

<sup>235</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit. 1, p. 52.

<sup>236</sup> Ivi, p. 53.

<sup>237</sup> Ivi, p. 54.

<sup>238</sup> «I think play is about rendering the moment on stage into life – bringing it alive – exploiting the moment». (Trad. mia): M. Simon, *Tout bouge: Jacques Lecoq, Modern Mime and the Zero Body*, 2002 in F. Chamberlain, R. Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, cit. 129, pp. 17-44.

anche il maestro, il cui sguardo esterno, sempre attraverso il gioco, deve entrare in quello stato di allerta e di ascolto per poter dare il suo contributo.

Il gioco, inoltre, concede all'attore la possibilità di fare esperienza del fallimento. L'errore è concepito come parte integrante del gioco, come passaggio obbligato nell'ottica di un percorso esperienziale volto all'esplorazione di molteplici situazioni e condizioni, così come il conflitto è un elemento di sprono sia nella prospettiva di una crescita personale, sia ai fini di un accadimento in scena. Quando l'equilibrio finisce ha inizio qualcosa di nuovo.

Il binomio attore-personaggio è, come anticipato, uno dei territori di gioco. L'attore deve essere libero di esplorare tutte le possibili inclinazioni del proprio personaggio, indagarne la natura, sia fisica che verbale, per trovare con il tempo una certa comodità e dimestichezza. L'eccessiva identificazione nel personaggio, però, rischia di vanificare la dimensione teatrale. Il pericolo è quello di perdersi in questa osmosi. È importante pertanto mantenere una distanza. Come ha affermato lo stesso Lecoq: «Se il personaggio e la persona coincidono il gioco teatrale è annullato. [...] a teatro la recitazione deve portare l'immagine fino allo spettatore. Vi è una differenza sostanziale tra gli attori che esprimono la loro vita e quelli che recitano davvero»<sup>239</sup>. Quando si vede l'attore, chiuso nella sua dimensione psicologica così che si possano riconoscere «i suoi veri sentimenti, i suoi veri pensieri, il suo vero corpo»<sup>240</sup>, il gioco cessa di esistere. «In altre parole, vediamo il burattinaio e perdiamo il burattino»<sup>241</sup>. La sua è una posizione di netto distacco dalle cosiddette teorie psicologiche stanislavskiane o dalla prospettiva della performance laddove il performer rappresenta se stesso. Inoltre, in questo frangente, si evidenzia la diversa natura del cinema rispetto a quella del teatro. Secondo la visione di Lecoq l'attore deve avere chiara la distinzione tra sé e il personaggio e questo porterebbe quest'ultimo a recitare meglio. Quando un attore non distingue più tra sé e il personaggio si rischia un cortocircuito, una sovrapposizione pericolosa che non porta alcun beneficio alla scena. Diventa un fatto personale, troppo realistico e poco vero, «vediamo la realtà, ma non vediamo la

---

<sup>239</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 87.

<sup>240</sup> «his real feelings, his real thoughts, his real body». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 113.

<sup>241</sup> «In other words, we see the puppeteer and we lose the puppet». (Trad. mia): Ibidem.

verità»<sup>242</sup>, e troppo chiuso in se stesso dove anche lo spettatore si sente escluso. «La grande capacità di un attore», afferma Paolo Coletto, «è quella di donarsi, in modo tale da scomparire affinché il personaggio possa apparire»<sup>243</sup>. A questo punto entra inevitabilmente in gioco la necessità pedagogica della maschera.

Altrettanto avviene sul piano della relazione attore-spettatore in cui si innesca la dinamica del gioco. Entrambi partecipano all'accadimento condividendo codici e spazio. L'accettazione del codice è determinata dalla natura stessa del teatro. Trattandosi di un patto silente in cui lo spettatore sa già che l'attore non è il personaggio, che lo spazio è una riproduzione artificiosa e che il tempo è un tempo non realistico. Un gioco immaginativo dentro il quale l'attore agisce in un tempo fittizio ed è artefice dello spazio scenico, attraverso la relazione con quest'ultimo e il suo movimento, generando uno spazio interiore e uno esteriore. Qualora questa dimensione del *jeu*, nelle suddette declinazioni, dovesse infrangersi ci sarebbe un pericoloso scollamento in cui non si distinguerebbe più la finzione dalla realtà.

## 2.5 Il neutro come tentazione

Il significato del termine “neutro” inevitabilmente rischia di alimentare fraintendimenti e storpiature. Lecoq ne ha fatto uno dei capisaldi della sua pedagogia non come dimostrazione certa di uno stadio di puro annullamento ma come mera provocazione. Egli stesso ha ribadito come la neutralità non possa esistere in senso assoluto: «ovviamente questa neutralità assoluta e universale non esiste»<sup>244</sup>. Né tanto meno è indice di una vuotezza o un'assenza. Al contrario per Lecoq è una condizione di pienezza, di equilibrio, di «calma e curiosità»<sup>245</sup> nella quale l'attore dispone di tutto

---

<sup>242</sup> «We see reality, but we don't see truth». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>243</sup> «The great ability of an actor is to give himself in such a way that he disappears so that the character can appear». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>244</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 42.

<sup>245</sup> Ivi, p. 35.

e si trova «libero da conflitti interiori»<sup>246</sup> in uno stato di massima *disponibilité*, indispensabile preconditione per il *jeu*.

In età romantica solo François Delsarte aveva ragionato in questi termini intorno alle condizioni di silenzio e calma. Ma, a partire dalle considerazioni di quest'ultimo, è solo con Jean Copeau che questo concetto si è formalizzato in un metodo vero e proprio attraverso la creazione della sua maschera nobile, che poi con Lecoq prenderà il nome di maschera neutra. La neutralità in teatro è infatti, a detta di Michele Monetta, «una conquista Novecentesca»<sup>247</sup> in gran parte di derivazione orientale.

Nella pedagogia *lecoquiana* il lavoro sul neutro ha inizio a partire da una dimensione individuale. Ciascuno si differenzia per fisicità e tipologia di movimento, attitudini e vezzi che rischiano in scena di diventare degli appigli limitanti o gratuiti. L'attore deve lavorare su se stesso, attraverso lo studio della tecnica, di cui ho accennato nei precedenti paragrafi, per spogliarsi dei propri personalismi senza mirare però a un corpo e a un movimento ideale. La ricerca della pulizia del movimento è necessaria, infatti, alla restituzione di un gesto economizzato e teatralmente funzionale all'azione non a una sua estetizzazione. Shona Morris afferma che «il corpo neutro non è il corpo perfetto. Il corpo neutro è il tuo corpo neutro, è il tuo corpo senza tensioni, con un allineamento che è fisiologicamente possibile per il tuo corpo»<sup>248</sup>. L'errore, infatti, a detta di Lecoq, fa parte del *jeu* ed è un'opportunità interessante, «un ostacolo necessario»<sup>249</sup> affinché la vita continui.

La ricerca del neutro, come tentazione, non occupa però solo un ruolo primario nella sfera individuale ma si declina con forza, rispetto ad altre realtà pedagogiche, nella dimensione collettiva. A questo proposito un altro concetto cardine, oltre alla sopracitata *disponibilité*, è per Lecoq quello della *complicité*, una condizione altrettanto essenziale al lavoro neutro in *ensemble*. Il lavoro collettivo è una delle

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 59.

<sup>247</sup> M. Monetta, G. Rocca, *Mimo e maschera. Teoria, tecnica e pedagogia teatrale tra mimo corporeo e commedia dell'arte*, Dino Audino editore, 2016, p. 78.

<sup>248</sup> «The neutral body isn't the perfect body. The neutral body is your neutral body, is your body without tension, with alignment that is physiologically possible for your body». (Trad. mia): S. Morris, *Interview with Mark Evans*, at Rose Bruford College, 7 October 1999 in M. Evans, *Movement Training for the Modern Actor*, Routledge, Londra, Routledge, 2009, p. 129.

<sup>249</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 42.

pratiche distintive della Scuola che si esercita durante dei dedicati momenti autonomi di creazione e attraverso degli esercizi che si svolgono in classe. Tra questi cito quelli dell'*Equilibrio del piano* (anche conosciuto come *La zattera*), dello stormo o del coro dove senza alcun comando vocale il gruppo deve spostarsi, agire o parlare solo attraverso coordinate silenti. Nell'esercizio dello stormo, ad esempio, uno dei più complessi e scenografici, ciascuno esiste nella sua psicofisica come entità singola e allo stesso tempo è parte di un sistema più grande. Nel momento in cui il singolo sceglie di muoversi in una direzione deve obbligatoriamente tener conto della presenza e dell'intenzione dell'altro. Ogni iniziativa inevitabilmente influenzerà l'andamento dell'intero stormo. Viene a crearsi una rete di connessioni, di dipendenze e autonomie, che può esistere solo a partire da uno stadio di neutralità, ovvero di equilibrio, dove attraverso un perpetuo scambio osmotico, tutti sono al contempo uguali e distinti, capi e gregari.

La scuola parigina ha ospitato studenti provenienti da tutto il mondo ma magicamente dal punto di vista teatrale tutti erano in grado di parlare la stessa lingua. Questo perché, assodato che ciascun allievo debba mantenere le proprie caratteristiche peculiari e le proprie idee, è necessario, al fine di raggiungere questa armonia e alto livello di empatia, costruire fin da subito una sorta di vocabolario comune.

### **2.5.1 La ricerca delle permanenze**

«Credo molto nelle permanenze, “all’Albero di tutti gli alberi”, “alla Maschera di tutte le maschere”, “all’Equilibrio di tutti gli equilibri”»<sup>250</sup>. Lecoq ha usato il termine *Permanenze*, riferendosi all'immagine archetipica, all'essenza immutabile riconoscibile universalmente<sup>251</sup>. Ha ritenuto necessario partire da «un riferimento comune che tende alla neutralità»<sup>252</sup> e come già ribadito nella distinzione che egli fa tra mimetismo e mimismo, ha ricercato anche attraverso l'analisi del movimento l'essenza stessa delle cose.

---

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> «Ovviamente questa neutralità assoluta e universale non esiste: non è che una tentazione», Ibidem.

<sup>252</sup> Ibidem.

Lecoq ha citato come esempio l'albero. «Per un attore lavorare sull'albero è di estrema importanza»<sup>253</sup>. Benché in natura ne esistano tantissimi ciascuno con fattezze differenti per altezza, fogliame, ecc siamo comunque in grado, attraverso delle costanti strutturali che lo compongono, di riconoscerlo come tale. Anche indipendentemente dai significati culturali di cui può essere intriso. In egual modo vale per altri elementi naturali a prescindere dalle loro declinazioni: il fuoco è il fuoco, l'acqua è l'acqua, l'aria è l'aria, la terra è la terra. La componente materica di un oggetto o di un elemento naturale, come anche le fattezze di un animale sono valide per tutti.

Lo stato di equilibrio del neutro deve essere esplorato al fine di saper dosare poi i disequilibri dei personaggi. Pertanto, il percorso pedagogico prevede che il corpo dell'attore attraversi subito dopo una fase identificativa. Questo processo di sincronizzazione, come già anticipato nei precedenti paragrafi, principia dall'osservazione della vita. La Natura, con i suoi elementi e gli animali è il primo punto di riferimento. «Occorre precisare che non si tratta di un'identificazione completa, il che sarebbe grave, bensì di recitare a identificarsi»<sup>254</sup>.

Una volta scelto l'oggetto dell'esplorazione lo si osserva in natura al suo stato biologico e poi in classe si lavora al riconoscimento delle sue costanti fenomeniche (*rejeu*), se ne indaga le dinamiche, il ritmo, il motore, la spazialità, il peso, la matericità (*jeu*), fino a rintracciarne sfumature e ulteriori diramazioni. Lecoq in *Il corpo poetico*:

L'acqua, ad esempio, è una resistenza in movimento, contro la quale bisogna lottare per poterla riconoscere [...] il fuoco nasce dall'interno. Nasce dalla respirazione del diaframma. [...] L'aria si scopre attraverso il volo. Correndo per la sala, planando con le braccia tese come un aliante, sentiamo che è possibile appoggiarsi all'aria, che l'aria non è un vuoto ma un elemento portante. [...] Lavoriamo infine sulla terra, intesa come una materia da modellare, che possiamo comprimere, lisciare, allungare. In questo caso la sensazione parte dalle mani e dalla manipolazione e poi raggiunge il corpo intero. Quando ci si confronta con un'immaginaria terra argillosa è facile sentirne la sensazione partendo dalle mani, ma è altrettanto importante che venga coinvolto il resto del corpo, il bacino, il torace. A partire dalla terra che manipolo, diventerò progressivamente l'argilla manipolata<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Ivi, p. 67.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> Ivi, p. 117.

L'analisi degli animali è, anche rispetto alla mia esperienza diretta, uno dei lavori più avvincenti ed efficaci. I loro movimenti, infatti, ci appaiono più chiari e vicini, anche se talvolta Lecoq ha richiesto che l'osservazione avvenisse direttamente allo zoo, soprattutto quando si è trattato di dover lavorare su un animale con dinamiche di movimento e fattezze più articolate [Fig. 27].

Il primo compito è l'individuazione del loro punto d'appoggio al suolo. «Scopriamo così i piedi che “zoccolano” [...] i piedi palmati delle anatre che “si srotolano” [...] le zampe della mosca che “ventosano”». <sup>256</sup> Ciascuno di questi alterna il movimento degli arti inferiori con un ritmo e una forza differente. Ogni animale inoltre possiede una sua attitudine, ovvero delle inclinazioni o dei comportamenti che lo identificano e lo rendono immediatamente riconoscibile. Il gatto, per esempio, si lecca le zampe; il cane caccia la lingua ansimando o scodinzola; la scimmia si gratta il capo; la gallina becca e così via. Lecoq ne fa individuare a ciascuno una quindicina per poi poterle rigiocare in classe. Grazie a questo lavoro ripetuto negli anni Lecoq ha potuto ricavare una *ginnastica animale* in grado di allenare le diverse parti del corpo a partire da un movimento elementare di un animale: la quadrupedia, la reptazione, il volo, il nuoto <sup>257</sup>. Questa pratica si è rivelata per Lecoq molto utile soprattutto nell'ambito della Commedia dell'Arte di cui parlerò poi.

L'esplorazione procede poi con i materiali, come racconta lui stesso in *Il corpo poetico*:

Dopo le identificazioni con gli elementi naturali, vengono quelle con le materie: il legno, la carta, il cartone, il metallo, i liquidi. L'obiettivo è quello di ampliare il campo dei riferimenti dell'attore e anche di fargli sentire tutte le sfumature tra le materie e all'interno di una stessa materia. Il pastoso, l'untuoso, il cremoso, l'oleoso... hanno dinamiche differenti. È il mio desiderio che gli allievi entrino nel gusto delle cose, esattamente come un buongustaio sa riconoscere le sottili differenze che distinguono i sapori <sup>258</sup>.

Per essere indagata la materia va smembrata, rotta o meglio provocata <sup>259</sup>. La distinzione qui è necessaria tra la materia e l'oggetto. Quello che interessa Lecoq nella prima fase è l'esplorazione della dinamica della materia: ci sono quelle che, una volta agite, assumono una forma definitiva o attraverso il calore o il raffreddamento; ci sono

---

<sup>256</sup> Ivi, p. 123.

<sup>257</sup> Ivi, p. 124.

<sup>258</sup> Ivi, p. 68.

<sup>259</sup> Ivi, p. 119.



quelle elastiche che, a seconda di come vengono sollecitate, cambiano forma e così via molte altre. Si prosegue poi con «i segni, le ammaccature, le grinze, le pieghe»<sup>260</sup> e infine si possono esplorare i cibi anche attraverso i contenitori che gli danno una forma arrivando così a identificarli anche come oggetti.

Lecoq ha ribadito l'importanza di non fermarsi «alla vita qual è o quale sembra essere»<sup>261</sup>. Da una dimensione oggettiva se ne deve scovare un'altra più emotiva, psicologica, energetica<sup>262</sup> e quindi più personale. Ciascuno, infatti, per mezzo dell'intenzione poetica, genererà inevitabilmente dei significati differenti. Questo perché è impossibile riprodurre una cosa tale e quale senza essere la cosa stessa, ma è possibile avvicinarsi alla sua natura per mezzo della nostra personale sensibilità. Nel documentario *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* si assiste a una lezione in cui Lecoq propone di osservare il movimento di un grosso foglio di plastica che da accartocciato si apre. «È doloroso, eh?» esclama ai suoi alunni intenti a osservare con dovizia l'oggetto. «Non vuole arrendersi. Aspettiamo la conclusione. No?», infatti non appena il foglio sembra aver trovato un suo equilibrio, d'improvviso si capovolge assumendo una forma nuova. «È magnifico no?». Assistendo a questo episodio si evince come Lecoq si sia impegnato a osservare la natura con uno sguardo rinnovato, spoglio dai pregiudizi. Un occhio capace d'indagare oltre la superficie. Lecoq confessa nel filmato ai suoi allievi, con entusiasmo quasi infantile, di aver trovato il motore del movimento del coro tragico a partire dall'accartocciamento di un foglio di plastica. Aspetto che ha senz'altro trattato anche in *Il corpo poetico*:

Appare allora la dimensione puramente tragica, differente a seconda della natura e della qualità della carta utilizzata. La tragedia della carta di giornale non è quella della carta per i fiori, il dramma della carta da macelleria è diverso da quello della carta da lettere riciclata. Le cicatrici lasciate dalla nostalgia del paradiso perduto sono innumerevoli<sup>263</sup>.

Si tratta di una trasposizione di un'immagine in una dinamica che prende vita fisicamente dall'interno verso l'esterno cosicché il corpo possa diventare un tutt'uno

---

<sup>260</sup> Ivi, p. 121.

<sup>261</sup> Ivi, p. 72.

<sup>262</sup> «Students try and contact the subjacent link to all things, at the biological and physical levels as well as the levels related to psychic, emotional and energetic aspects», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 52.

<sup>263</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 120.

con quell'elemento [Fig. 28-29-30-31-32]. «L'attore è la materia da lavorare»<sup>264</sup>. L'attore non fa il foglio, l'attore è il foglio: entrare nel corpo e nel respiro di un altro al di fuori di sé è un'esperienza essenziale in vista del lavoro con i personaggi. Lecoq in *Il corpo poetico* ha proposto l'esempio del mare: «Sono di fronte al mare, lo osservo, lo respiro. Il mio respiro sposa il movimento delle onde fino a che, a poco a poco, l'immagine si capovolge e io stesso divento mare...»<sup>265</sup>.

Inoltre, in relazione a questo aspetto della pedagogia lecoquiana si trovano elementi di forte connessione con Gaston Bachelard. Quest'ultimo infatti ha sostenuto l'esistenza di un'associazione tra i quattro elementi (fuoco, terra, aria, acqua) e i grandi sentimenti dell'uomo. È peraltro Lecoq stesso a citare in *Il corpo poetico* un estratto di *L'Air et les songes* (1943) che riporto:

Si potrebbe dire che il vento furioso è il simbolo della collera pura, della collera senza pretesto, ingiustificata. I grandi scrittori della tempesta [...] hanno amato questo aspetto: la tempesta senza un preludio, la tragedia fisica senza causa. [...] Vivendo in maniera intima le immagini dell'uragano, impariamo che cosa sia la volontà furiosa e cieca. Il vento, nel suo parossismo, è la collera che è ovunque e da nessuna parte, che nasce e rinasce da se stessa, che gira e si ripercuote. il vento minaccia e urla, ma non prende forma finché non incontra la polvere: una volta visibile diviene una povera cosa miserabile<sup>266</sup>.

Siamo portati a ricollegare, per esempio, al fuoco la rabbia, all'aria una dimensione onirica, alla terra un senso di fermezza, all'acqua la libertà o l'irruenza. Ciascuna di queste suggestioni nel lavoro sul movimento di Lecoq viene sperimentata per gamme, dalla più grande alla più piccola. L'acqua può essere un mare in tempesta, un'onda su uno scoglio, un ruscello ecc. Ogni elemento può suggerire infinite varietà, energie, pesi, ritmi, consistenze diverse e anche le emozioni a loro connesse si declineranno di conseguenza. Lecoq ha definito infatti questa fase come un *viaggio simbolico*<sup>267</sup> che si arricchisce dell'immaginario poetico e metaforico che il moto di questi elementi smuove in ciascuno.

---

<sup>264</sup>«The actor is the matter to be worked». (Trad. mia): Claudia Sachs in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 53.

<sup>265</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 67.

<sup>266</sup> Ivi, p. 68.

<sup>267</sup> Ivi, p. 66.

## 2.5.2 Il fondo poetico comune

C'è un ulteriore concetto che si aggiunge a quello delle *permanenze* e che fa riferimento a tutto ciò che ci appartiene comunemente ma del quale non possiamo rintracciare visivamente una forma o un movimento. Si tratta del *Fondo poetico comune* del quale riporto fedelmente la descrizione di Lecoq:

Una dimensione astratta, fatta di spazi, luci, colori, materie, suoni, che si ritrovano in ciascuno di noi. Questi elementi sono depositati dentro di noi grazie alle nostre diverse esperienze, alle nostre sensazioni, grazie a tutto ciò che abbiamo guardato, ascoltato, toccato, gustato. Tutto questo è impresso nel nostro corpo e costituisce il fondo poetico comune<sup>268</sup>.

I nostri corpi diventano quello che immaginiamo nutriti dall'osservazione ma, mentre nel caso di una roccia o di una farfalla godiamo della sua matericità, del colore rosso o di una sinfonia possiamo riconoscere solo delle dinamiche o delle emozioni che abbiamo modo di esprimere per mezzo dei *mimages*, «gesti non repertoriati nella vita reale»<sup>269</sup>. Lecoq ha esteso quindi l'esplorazione, oltre che alla natura fenomenica, anche alla sfera dell'entità più rarefatte e impalpabili come i colori, la musica, l'arte, l'architettura o la poesia. Lo ha raccontato in *Il corpo poetico*: «Affrontiamo per prima cosa i colori e le luci»<sup>270</sup>. Ha constatato come il fondo poetico è il medesimo a prescindere dalla provenienza geografica e che a ciascun colore dell'arcobaleno tutte le risposte tendevano a somigliarsi, «Ad esempio, nel caso del rosso, gli allievi fanno spesso dei movimenti di esplosione»<sup>271</sup>. Ha esteso questa esplorazione anche alle opere nei musei di cui ha richiesto la restituzione della *mimodinamica* senza cadere nella trappola di ridurre l'esercizio alla sola rappresentazione mimetica del quadro ma cercando di restituirne lo spirito. Questo, sulla base della mia esperienza personale, è uno degli esercizi più difficili ma anche più stupefacenti. A titolo di esempio, durante il mio triennio accademico presso La Scuola di Teatro di Bologna, in cui stavamo lavorando a delle sequenze cinematografiche e ci erano state affidate per ciascun gruppo tre scene differenti di *Shining* di Kubrik, in circa dieci minuti dovevamo confrontarci tra di noi e riguardare la sequenza. Nella prima scena al piccolo Daniel

---

<sup>268</sup> Ivi, p. 71.

<sup>269</sup> Ivi, p. 72.

<sup>270</sup> Ibidem.

<sup>271</sup> Ivi, p. 73.

intento a pedalare sul suo triciclo comparivano due le gemelle identiche; nella seconda la macchina da scrivere batteva in *loop* la stessa scritta «All work and no play makes Jack a dual boy», e nella terza Jack Torrance minacciava con un'ascia da dietro una porta la povera Wendy. La presentazione del lavoro fu stupefacente, pur senza ausilio di oggetti e solo attraverso l'ausilio dei nostri corpi eravamo riusciti a creare le tre scene con una sintonia impeccabile, restituendo oggetti, personaggi, emozioni.

Lecoq ha scelto non casualmente il termine “poetico” per definire l'invisibile oltre l'apparenza delle cose in quanto la poetica, tratto distintivo dell'artista, è la cosa che eccede oltre la tecnica. Anche in questo frangente il pensiero del pedagogo francese si è nutrito delle riflessioni di Gaston Bachelard. Quest'ultimo ha distinto due immaginazioni: una descrittiva formale, che nella mente riproduce qualcosa che già conosciamo e sottende una passività da parte dell'individuo che ne fa uso, e una creativa materiale. Quest'ultima, al contrario, sfugge alla volontà del soggetto e prevede una partecipazione attiva alla creazione per mezzo della propria percezione, dando origine così a immagini nuove oltre la realtà. Le due diverse tipologie però coesistono e convivono insieme. Questo doppio piano immaginativo è il primo aspetto che lega il filosofo a Lecoq, come afferma anche Claudia Sachs: «Anche se Lecoq si riferirebbe direttamente solo all'immaginazione “materiale” di Bachelard, la pratica nella sua scuola sembra coinvolgere anche quella “formale”»<sup>272</sup>.

Il viaggio, tuttavia, non si esaurisce con la fase identificativa ma prosegue con quello che Lecoq ha denominato *metodo del transfert*. Ecco di seguito la sua definizione in *Il corpo poetico*:

consiste nell'appoggiarsi sulle dinamiche della natura, dei gesti d'azione, degli animali, delle materie. per servirsene a fini espressivi al fine di poter meglio recitare la natura umana. L'obbiettivo è quello di raggiungere un livello di trasposizione teatrale al di là del mero realismo<sup>273</sup>.

Una volta che l'allievo, a partire dal neutro, ha indagato la natura in tutte le sue manifestazioni; ne ha introiettato i moti, le spinte, come ad esempio il ritmo, lo spazio, il motore del movimento; ne ha esplorato fisicamente le sue gamme dalla più grande

---

<sup>272</sup> «Even though Lecoq would directly refer only to Bachelard's 'material' imagination, the practice at his school seems to involve also the “formal” one». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 54.

<sup>273</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 69.

alla più piccola; ha lasciato che i gesti si riempissero di significato; si può intraprendere la strada dell'antropomorfizzazione. Ad esempio, umanizzando lo scoppietto del fuoco del camino il suo movimento da esteso si può trasformare nei piccoli impeti di rabbia di Giacinta de *La Trilogia della villeggiatura* di Goldoni, il peso e il ritmo del fango può diventare la vendetta di Lady Macbeth, il picchiare del collo di una gallina può diventare il ritmo di Nicole la serva de *Il borghese gentiluomo* di Moliere ecc. Lo stesso meccanismo lo si può sfruttare all'incontrario partendo dal personaggio per poi arrivare alla sua manifestazione naturale.

Questo processo di essenzializzazione che vede l'allievo protagonista di un viaggio apparentemente involutivo è l'aspetto che distingue la pedagogia lecoquiana da altre. L'allievo arriva all'*École* già con un bagaglio di esperienze pregresse e spesso con idee di teatro già formalizzate. In molti casi i metodi di altre realtà scolastiche non fanno che adagiarsi occupandosi solo di consolidare le caratteristiche già presenti. Lecoq invece ha incentivato gli allievi a privarsi, almeno momentaneamente, delle proprie conoscenze non per cancellarle ma per permettere di lasciare spazio ad altro, alla scoperta. Ha ribadito la necessità di farsi "pagina bianca" così da poter riscrivere per sé anche nuovi percorsi e declinazioni. Per fare ciò gli strumenti che Lecoq ha ritenuto più efficaci al lavoro attoriale sono le maschere, che mi riservo di trattare approfonditamente nel prossimo paragrafo.

## **2.6 Tutto il teatro è maschera**

L'esperienza di Lecoq con le maschere ha avuto inizio nel 1945 grazie alla Compagnia dei Comédiens de Grenoble. Stava partecipando a una rappresentazione intitolata *L'esodo* che prevedeva l'uso di quella che allora era conosciuta con il nome di "maschera nobile", l'antenata della maschera neutra, introdotta da Jacques Copeau nella sua scuola Vieux-Colombier (1913) e poi utilizzata in seguito anche da Jean Dasté, suo allievo. È però soprattutto in Italia, nello specifico a Padova nel 1948 che, grazie alla scoperta della Commedia dell'Arte, ha incominciato a maturare l'idea di includere le maschere come elemento fisso nella sua pedagogia. In modo particolare

la collaborazione con Amleto Sartori, che tratterò nel prossimo paragrafo, gli avrebbe permesso di trovare maggiore consapevolezza e una visione più nitidamente strutturata rispetto all'uso pedagogico della maschera. Sartori, inoltre, prima del ritorno di Lecoq a Parigi, aveva regalato a quest'ultimo una collezione di maschere da lui realizzate, così da farle conoscere fuori dai confini italiani. Lecoq, tornato in Francia, infatti, ha introdotto per la prima volta le maschere in uno spettacolo di Jacques Fabbri e Claude Santelli intitolato *La famille Arlequin*. E di lì a poco con la fondazione della sua *École internationale de théâtre* le ha istituite come “punto fisso” della sua pedagogia.

Certamente Lecoq nel lavorare con le maschere fu affascinato da alcune pratiche, in particolare quelle di origine orientale, riconoscendone il potere trasformativo. Nel momento in cui il proprio volto viene mascherato è come se ci si liberasse dal peso della propria identità preconstituita e della propria immagine sociale. Mediante il *jeu* della maschera l'attore si concede «un'apertura sul vuoto»<sup>274</sup>. Come afferma Ivan Bargna: «attingere all'estraneità» consente «di accogliere e collocare lo straniero [...] e di fungere da elemento di mediazione [...]» tra «quello che non possiamo essere proprio per poter essere quello che siamo» ovvero una «tecnologia di produzione dell'identità»<sup>275</sup>. Questo possibile risvolto della maschera sottolinea la misteriosità di questo accadimento. Chi è realmente lo straniero? Per Lecoq, secondo l'idea delle *permanenze* e del *fondo poetico comune*, noi siamo lo straniero, bisogna solo giocare a tirarlo fuori. Pertanto, non si tratta di una sostituzione, ma di un alternarsi tra ciò che è visibile e ciò che ancora non lo è. A detta di Giorgio Strehler la maschera pone di fronte al «mistero teatrale» in quanto per mezzo di essa «riaffiorano i demoni, i visi immutabili estatici che stanno alle radici del teatro»<sup>276</sup>. La maschera spesso viene intesa come ponte tra «aldiqua e aldilà, fra natura e cultura, fra maschile e femminile, fra le diverse fasi dell'esistenza, fra la vita e la morte»<sup>277</sup>. Secondo la visione antropopoietica non è solo un «oggetto nelle mani di un soggetto»<sup>278</sup> ma un «dispositivo di produzione

---

<sup>274</sup> I. Bargna, *L'entre-deux della maschera come luogo di trans-formazione* in “La Ricerca Folklorica”, No. 49, Luoghi dei vivi, luoghi dei morti. Spazi e politiche della morte, Apr., 2004, p. 144.

<sup>275</sup> Ibidem.

<sup>276</sup> Giorgio Strehler in D. Sartori, P. Piizzi, *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*, cit.36, p.61

<sup>277</sup> Vedi I. Bargna, *L'entre-deux della maschera come luogo di trans-formazione*, cit.274, nota. 208.

<sup>278</sup> Ivi, p. 143.

della realtà»<sup>279</sup>. Tuttavia, Lecoq si è concentrato *in primis* sulla capacità dello strumento-maschera di riportare immediatamente l'azione dell'attore da un piano quotidiano a uno più alto. Le sue maschere «non hanno niente a che vedere con certe maschere simboliche dei teatri danzati orientali, che si caratterizzano per dei gesti codificati, molto precisi»<sup>280</sup>. Questa dimensione simbolica e qualsiasi lettura di matrice filosofica per Lecoq hanno un enorme valore sebbene non costituiscano il perno del suo insegnamento. In classe gli studenti vengono invitati prima di tutto a cogliere concretamente attraverso l'esperienza pratica. L'approfondimento filosofico e teorico è certamente concesso e ben accetto ma è riservato a una fase successiva.

Il lavoro con la maschera è senz'altro complesso. “Calzare la maschera fa male” ha affermato Dario Fo in *Manuale minimo dell'attore*. Fo ha citato il caso di Marcello Moretti, l'Arlecchino de l'*Arlecchino servitore di due padroni* con la Regia di Giorgio Strehler, che si era sempre rifiutato di indossare la maschera:

[...] per due ragioni, che io condivido perché l'ho sperimentato a mia volta direttamente. Prima di tutto, portare la maschera per un attore è un'angoscia. È un'angoscia non determinata dall'uso quanto dal fatto che, calzandola, hai una restrizione del campo visivo e del piano acustico-vocale. La voce ti canta addosso, ti stordisce, rimbomba nelle orecchie, finché non ci hai fatto l'abitudine non tu riesci di controllare il respiro, ti senti estraneo alla maschera che si trasforma in una gabbia di tortura. Si può dire che ti aliena la possibilità di concentrazione.

Prima, questa ragione. Poi ce n'è un'altra che è mitica, magica. La sensazione che quando ti togli la maschera... almeno questo succede a me: mi prende l'angoscia che una parte del viso resti incollata... mi pare che la maschera mi stia cavando anche la faccia. Quando tiri via la maschera dopo due, tre ore che l'hai addosso, hai proprio la sensazione di cancellarti... sarà strano, ma Moretti, dopo una decina d'anni, quando nel gioco della maschera si era calato fino in fondo, non riusciva più a recitare senza una maschera. È risaputo, ha tentato di recitare in altre commedie con altri ruoli. Era disperato perché s'era convinto che la sua faccia avesse perso la necessaria mobilità<sup>281</sup>.

Una delle prime regole sull'uso della maschera è che non va toccata. Quest'ultima, una volta indossata, diventa parte del volto fino a sparire e toccarla vorrebbe dire svelare l'arcano: Lecoq affermava che «Il fatto di vedere le mani sopra la maschera è

---

<sup>279</sup> Ibidem.

<sup>280</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 86.

<sup>281</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore* (1987), Einaudi. Stile libero, Torino, 1997, p. 36.

deleterio, insopportabile»<sup>282</sup>. Durante un seminario sulla maschera balinese, a cui ho partecipato, tenuto da Fabianna De Mello e Souza (storica attrice brasiliana del Théâtre du Soleil e fondatrice della Compagnia Cia. Dos Bondrés<sup>283</sup>, che nel 2005 ha svolto gli studi sulla Maschera a Bali con il Maestro Dmat e poi in Sri Lanka con il Maestro Khema), molti dei partecipanti avevano scarsa esperienza con le maschere che non fossero quelle della Commedia dell'Arte. De Mello aveva allestito un tavolino con incensi e tovaglie colorate sopra cui, a una a una, con estrema cura aveva posizionato le varie maschere. Ricordo di avere provato un dolore fisico vedendo qualcuno dei ragazzi giocarci o maneggiarle come un oggetto qualunque.

Un'altra regola fondamentale sull'uso della maschera è tenerla rivolta sempre a favore di pubblico e servono molti anni di studio, preparazione e controllo del corpo per riuscirci e fare in modo che quest'ultimo funga «da cornice alla maschera»<sup>284</sup>. Questo ovviamente non significa limitare il corpo in maschera a uno spazio bidimensionale, a meno che non sia richiesto da una specifica tecnica, ma al contrario deve agire in uno spazio tridimensionale.

Le tipologie di maschere teatrali sono innumerevoli. Per il suo percorso pedagogico Lecoq ha scelto due categorie di maschere: quelle mute e quelle parlanti. Nella prima categoria rientrano la maschera neutra e la maschera larvale. Si tratta di maschere che coprono il volto dell'attore interamente e non prevedono l'uso della voce. Della seconda categoria fanno parte la maschera di commedia, i buffoni e il clown ovvero maschere che possono coprire la parte alta del volto o coprirlo interamente, lasciando lo spazio per occhi e bocca o coprire solo il naso scoprendo tutto il resto. Lecoq distingue infine tra maschera neutra e maschere espressive (le maschere larvali, le maschere di carattere e le maschere utilitarie) che coprono tutto il volto e non permettono di parlare ma aiutano, attraverso i loro macro-caratteri, a delineare le «linee portanti di un personaggio»<sup>285</sup>.

---

<sup>282</sup> Ibidem.

<sup>283</sup> <http://ciadosbondres.com.br>

<sup>284</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit. 281, p. 41.

<sup>285</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 79.



Quasi sempre Lecoq ha però avvicinato i suoi allievi alla maschera teatrale facendogliene costruire una, non destinata a essere indossata ma solo come esercizio. Ha chiamato questo momento “la fiera delle maschere”. Molti allievi finivano col creare una maschera bella, ma che una volta messa in movimento non prendeva vita. Infatti, una buona maschera è una maschera che riesce a cambiare espressività insieme al corpo. Un altro aspetto di fondamentale importanza è che la maschera deve essere sempre leggermente più grande del volto dell’attore: «una maschera espressiva della dimensione esatta del volto dell’attore o, peggio ancora, perfettamente aderente, non funziona. È una maschera morta!»<sup>286</sup>

Fusetti e Willson danno questa definizione della maschera in *The pedagogy of the poetic body*:

A mask is a structure of movement. In theatre, everything is a mask. A character is a mask, a costume is a mask, the clown is a mask, the red nose is a mask, even the scenography is a mask – a mask of the space. A mask is something that reveals a body that is other than the body of the performer<sup>287</sup>.

Il lavoro in maschera è infatti per Lecoq assolutamente indispensabile per la formazione dell’attore, come ha ribadito in *Il corpo poetico*:

Qualunque sia la forma del teatro che andrà a fare, sarà sempre un vantaggio se l’attore avrà avuto l’esperienza della maschera. [...] Tutta la Scuola è indiretta, alla Scuola non andiamo mai in linea dritta laddove vogliono che arrivino gli allievi. Se qualcuno mi dice: “Vorrei fare il clown” gli consiglio di lavorare con la maschera neutra, o il coro. Se è davvero un clown, lo si vedrà!<sup>288</sup>

Lecoq ha però sottolineato che tutti i temi in maschera sono propedeutici al lavoro senza di essa:

[...] le maschere permettono di ampliare il gioco teatrale, di dargli rilievo, di eliminare i dettagli a beneficio delle attitudini forti. Ciò che conta non è il tema ma il modo di recitarlo e il livello di trasposizione raggiunto. Con la maschera i gesti sono ingranditi o rimpiccioliti; l’occhio, fondamentale nella recitazione psicologica, è sostituito dalla testa e dalle mani, che assumono quindi grandissima importanza. Conseguentemente, l’utilizzo di oggetti reali arricchisce notevolmente la recitazione con le maschere espressive<sup>289</sup>.

---

<sup>286</sup> Ivi, p. 81.

<sup>287</sup> G. Fusetti, S. Wilson, *The pedagogy of the poetic body*, 2000, p. 96 in M. Murphy, *Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition and Life*, Palgrave Macmillan, 2018. p. 242.

<sup>288</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 81.

<sup>289</sup> Ivi, p. 86.

Nei paragrafi che seguiranno introdurrò uno per uno tutti i *grandi territori drammatici* (tragedia, melodramma, commedia, i Buffoni, il Clown) che Lecoq affronta attraverso l'uso delle maschere.

### 2.6.1 La maschera neutra

L'idea della maschera neutra è stata introdotta da Jean Copeau agli inizi del '900, quando, durante delle prove con una giovane attrice in difficoltà nella realizzazione di una scena, pensò di improvvisare una sorta di bendaggio con un fazzoletto al fine di coprirle il volto<sup>290</sup>. Motivato dall'incalzante meccanizzazione del movimento degli attori, in conseguenza dell'avvento della società industriale che stava riducendo i corpi ad automi atrofizzati (ritenne che il lavoro atletico in teatro non dovesse essere fine a se stesso ma pensato in funzione di una liberazione del corpo verso il gioco e un collante per la formazione dell'*ensemble*) ha intrapreso una personale ricerca per distaccarsi da un teatro prettamente realista e sostenere invece «un teatro stilizzato, sintetico, che mirasse piuttosto a suggerire che a illustrare»<sup>291</sup>. Attraverso la scelta di uno spazio neutro l'attore poteva lavorare senza distrazioni a partire dalle sensazioni che provava.

A proposito della maschera Copeau scrive in *Les registres du Vieux-Colombier* :

La maschera neutra è un mezzo che consente all'allievo di sperimentare le condizioni di calma, immobilità e silenzio che “preparano” e non “annunciano” il sopraggiungere di parole e gesto. Con questa maschera egli verifica quali segni partecipavano a questa condizione e quali erano innessari o esteriori<sup>292</sup>.

In un primo momento utilizzò delle «maschere di stoffa morbida»<sup>293</sup> o dei cappucci per coprire i volti e nel tempo strutturò una maschera vera e propria che prese il nome

---

<sup>290</sup> Per approfondire vedi M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, pp. 28-31.

<sup>291</sup> M. Monetta, G. Rocca, *Mimo e maschera. Teoria, tecnica e pedagogia teatrale tra mimo corporeo e commedia dell'arte*, cit. 247, p.38.

<sup>292</sup> J. Copeau, *Les registres du Vieux-Colombier* (Registres, VI), Gallimard, Parigi, 1974. (Trad. M. Monetta, G. Rocca) in Ivi, p.39.

<sup>293</sup> Ivi, p.40.

di “maschera nobile”. Si trattava di maschere d’argilla realizzate dagli studenti della scuola del Vieux Colombier che dovevano livellare tutti i tratti più pronunciati del proprio volto. Il risultato da ottenere era quello di un’espressione stilizzata dai tratti lievemente orientalizzanti simili a quelli delle maschere usate nel Teatro Nō giapponese, di cui Copeau era un estimatore. Questa maschera esisteva nella versione maschile e femminile anche se i tratti erano invariati per entrambe i generi. La pratica della maschera prevedeva anche un rituale e una serie di esercizi propedeutici alla scena, che Copeau riporta ne *Les registres du Vieux-Colombier*, utili «per far scoprire le cose che la maschera impone ai movimenti: lentezza, ampiezza, semplicità...»<sup>294</sup>. Il lavoro con la maschera nobile prevedeva non solo l’esplorazione di elementi, materiali e oggetti, ma anche l’utilizzo della voce. Hodge scrive a proposito della maschera nobile che «la voce era usata non nel parlare o nel cantare, ma in una sorta di gamma primitiva di suoni autopoietici. [...] La voce, all’inizio, è una specie di arabesco come le nacchere della classica danza spagnola»<sup>295</sup>. Un’altra caratteristica di questa maschera era la negazione della sfera psicologica. Copeau non lasciava ai suoi attori il tempo di pensare: gridava una parola e immediatamente, con la maschera addosso, l’attore doveva «reagire con un uno o più gesti, con uno stato d’animo, con una sequenza di movimenti, ecc»<sup>296</sup>.

Lecoq sviluppò la sua ricerca sulla maschera neutra a partire da quella nobile di Copeau, da cui prese ispirazione anche per imbastire la sua analisi del movimento e il lavoro dell’attore incentrato sul *jeu*. La maschera neutra, così come la conosciamo oggi, è frutto anche della collaborazione con l’artista artigiano Amleto Sartori. Lecoq ha raccontato il loro primo incontro in *Maschere e mascheramenti*:

Bisognava trovare qualcuno che potesse aiutarci in questo campo. Gianfranco De Bosi, direttore della compagnia, conosceva uno scultore che aveva lavorato per uno spettacolo di poesia negra e che aveva realizzato in quell’occasione delle maschere in legno scolpite raffiguranti grandi volti neri. [...] Ci incontrammo su un’impalcatura a 5 metri di altezza,

---

<sup>294</sup> Vedi J. Copeau, *Les registres du Vieux-Colombier* (Registres, VI), Gallimard, Parigi, 1974. (Trad. M. Monetta, G. Rocca) in *Ibidem*.

<sup>295</sup> «The voice was used ‘not in speaking or in singing but in a sort of primitive gamut of autopoietic sounds. [...] The voice, at the beginning, is a kind of arabesque like the castanets of the classic Spanish dance». (Trad. mia): A. Hodge, *Twentieth Century. Actor Training*, cit.94, p. 74.

<sup>296</sup> «[...] immediately, without an instant of reflection, had to react by one or more gestures, by a state of being, by a sequence of movements, ecc». (Trad. mia): Letter from Marie-Hélène Dasté to Barbara Anne Kusler, December 1973 in *Ibidem*.

lungo un muro laterale del celebre Caffè Pedrocchi dove Amleto stava terminando un nuovo affresco che sostituiva quello antico, completamente rovinato. Portava un cappello di giornale a forma di barchetta ed una blusa macchiata di gesso. Artista e artigiano nello spazio aperto della sua città<sup>297</sup>.

Il laboratorio di Sartori si trovava presso la Scuola Pietro Selvatico a Padova ed è qui che la maschera neutra ha incominciato a prendere forma, in un primo momento costruita da Lecoq stesso insieme agli allievi seguendo la tecnica di Dasté:

Preparammo la terra, poi il gesso, ed infine la colla e la carta [...]. Bisognava costruire una forma in terra per ricavarne una matrice in gesso il cui interno veniva cosparso di glicerina per evitare che la maschera vi restasse incollata al momento del distacco. Queste erano costruite con dieci strati di carta di giornale ritagliata in pezzettini, incollati gli uni sugli altri con della colla di amido, e fra i quali erano interposti tre strati di tarlana: all'inizio, in mezzo ed alla fine. Il tutto veniva lasciato asciugare, poi, tolto dalla matrice, veniva ricoperto da uno strato di gesso inerte, mescolato a zollette di zucchero: un segreto che Dasté conservava dai tempi del Vieux-Colombier ma di cui non si conosceva molto l'utilità, si diceva che servisse ad evitare che lo strato, una volta asciutto, si screpolasse. Rispettavo scrupolosamente questo rito. In seguito, con della carta vetrata sottile, liscio la superficie che dipingevamo di marrone e proteggevamo con una vernice opaca per evitare la rifrazione della luce dei proiettori. La cosa più difficile risultava comunque la modellazione della terra per la maschera neutra. Il risultato non fu molto soddisfacente<sup>298</sup>.

Gran parte della maschera rimase attaccata alla matrice, perché nella fase iniziale presentava numerosi spigoli soprattutto all'altezza delle sopracciglia e della fronte. Inoltre, i tratti erano risultati troppo rigidi, impedendo alla maschera di lavorare bene sul volto. Lecoq doveva andare in scena con *Porto di mare*, la sua pantomima mascherata, e Amleto Sartori, resosi conto dell'inespressività di queste maschere, decise di realizzarle da sé. «Nessuno», ricorda Lecoq, «si permise di opporsi alla sua decisione, io non aspettavo altro»<sup>299</sup>. Così è nato un primo prototipo di maschera neutra in cartapesta incollata. Tuttavia, la maschera definitiva nacque più tardi, quando Sartori decise di realizzarne un esemplare in cuoio nero su calco del volto di Lecoq. Una volta indossata, però, risultò troppo attillata e questa sensazione permise a Lecoq di capire quanto fosse utile una leggera distanza tra la maschera e il volto dell'attore. Per questa ragione deve sempre risultare leggermente più grande del volto consentendo all'attore anche un certo distacco emotivo e dunque una certa lucidità. In seguito,

---

<sup>297</sup> D.Sartori, P. Piizzi, *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*, cit.36, p. 51.

<sup>298</sup> Ivi, p. 52.

<sup>299</sup> Ibidem.

Sartori realizzò il prototipo femminile, sperimentando varie tipologie di volti ed espressioni per poi rendersi conto di dover trovare il volto de «la donna di tutte le donne»<sup>300</sup>. Il calco della maschera neutra sarebbe stato poi donato a Lecoq dal figlio Donato Sartori, prosecutore del lavoro del padre. [Fig. 33-34-35]

Sears A. Eldredge ha precisato come «Lecoq» utilizzasse «il lavoro con la maschera neutra come uno strumento pedagogico, non performativo» ovvero come un mezzo per «comprendere la performance, non un modo di esibirsi»<sup>301</sup>. Infatti, il neutro e la sua maschera rappresentativa sono nati come strumento pedagogico, come ricorda lo stesso Lecoq: «L'esperienza mi ha dimostrato che con questa maschera succede qualcosa di fondamentale, per cui ne ho fatto il cardine della mia pedagogia»<sup>302</sup>. La maschera neutra è l'insegnamento proposto subito dopo *il gioco psicologico silenzioso* e che dà inizio a tutto il suo percorso pedagogico. La maschera neutra è, infatti, la base di tutte le altre maschere, un oggetto che riproduce il volto umano in uno stato di calma, senza espressioni definite e dunque quasi un essere privo delle caratteristiche di un personaggio specifico<sup>303</sup>. Questa condizione di equilibrio di partenza è inoltre avvalorata dalla tenuta da lavoro che si richiede all'allievo durante la lezione: pantalone nero lungo, maglia nera a maniche lunghe così da partire da un colore di base e quando s'indossa la maschera una calza nera a coprire il capo.

Nel momento in cui si indossa la maschera ha inizio l'esercizio. Però prima ancora di dare inizio al movimento, il corpo deve concedersi quell'istante in cui ritrovare il proprio centro. Il peso deve radicarsi in un punto di equilibrio, le piante dei piedi devono essere stabili ma non rigide, il busto simmetrico, le braccia leggermente staccate dal corpo, le gambe leggermente divaricate, le ginocchia appena piegate, lo sguardo rilassato. Eldredge definisce questa condizione di partenza come «attenzione rilassata»<sup>304</sup>, che è propria di un corpo vivo e attento ma in una sorta di pace apparente.

---

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> «Lecoq's neutral mask work is a pedagogical not a performance tool: it is "a way of understanding performance, not a way of performing" ». (Trad. mia): S. A. Eldredge, H. W. Huston, *Actor Training in the Neutral Mask*, op. cit., p. 146 in F. Camilleri, "*Yours Neutrally, Habitational Action': Performance between Theatre and Dance*", in "New theatre quarterly", 08-2013, Vol.29 (3), p.247-263.

<sup>302</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 59.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> «relaxed attention». (Trad. mia): F. Camilleri, "*Yours Neutrally, Habitational Action': Performance between Theatre and Dance*", in "New theatre quarterly", cit.301, p.251.

Lecoq lo ha definito anche stato di “allerta”, quarto stadio dei sette livelli «super loose, loose, economy of movement, alert, decision, action, hypertension»<sup>305</sup>. Il corpo a questo punto è come una molla nell’attimo di massima tensione prima del rimbalzo: il passaggio dall’equilibrio al disequilibrio deve avvenire nell’arco di un istante, come attraverso un buio/luce. È un accadimento quasi magico a metà tra libertà e controllo. S’innesci quella che sempre Eldredge descrive come «resistenza alla resistenza»<sup>306</sup> che sta a indicare l’incontro/scontro tra azione intenzionale e azione istintiva. Una buona resa dell’esercizio dipende da un buon controllo del proprio slancio, purché questo non smorzi il raggiungimento della massima estensione. È un’operazione che prevede al contempo uno sforzo e una limitazione<sup>307</sup> e pertanto è essenziale che il corpo sia in grado di stare al passo athleticamente delle proprie intenzioni.

La maschera neutra è inoltre propedeutica a un processo di liberazione, soprattutto per quegli attori in conflitto con il proprio corpo. È utile all’attore per pulirsi dai propri vezzi, difetti e rigidità e ritrovare oltre che un equilibrio esteriore anche uno interiore. Tuttavia, il corpo sotto la maschera è al contempo un corpo più vulnerabile. I piccoli gesti, quando fuoriescono inconsciamente, rischiano di depotenziare il movimento. Per di più il volto, coperto dalla maschera, non ha modo di partecipare al movimento, «senza le manipolazioni del viso, il corpo non ha nessun posto dove nascondersi»<sup>308</sup>. Di conseguenza lo sguardo del pubblico tenderà a concentrarsi sul corpo e non su eventuali smorfie e commenti facciali. Lecoq riteneva che «quando un attore toglie la maschera, se l’ha portata bene, ha il volto disteso. Potrei anche non guardare quello che fa e limitarmi a osservare il suo volto alla fine per capire se ha portato davvero la maschera oppure no»<sup>309</sup>. Inevitabilmente, quando l’esercizio funziona, l’attore scompare dietro la maschera, diventa irricognoscibile, favorendo ciò che vuole rappresentare. Come racconta Dodi DiSanto: «Attraverso questo portale fisico, troviamo la libertà di mettere da parte gli ingombri e andare verso una forma di

---

<sup>305</sup> M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 120.

<sup>306</sup> «Resisting resistance». (Trad. mia): F. Camilleri, “*Yours Neutrally, Habitational Action*”: *Performance between Theatre and Dance*, in “New theatre quarterly”, cit.301, p.254.

<sup>307</sup> «Through this tangible process of identification, we inevitably negotiate our own fields of effort and restraint», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 120.

<sup>308</sup> «Without the manipulations of the face, the body has nowhere to hide». (Trad. mia): Ivi, p. 121.

<sup>309</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 62.

rappresentazione dove l'apertura e la generosità trovano trazione»<sup>310</sup>. Questo tipo di maschera permette così di lavorare sull'eliminazione di tutto il superfluo. Il movimento deve, partendo in profondità e non dalle estremità, coinvolgere il corpo nella sua interezza. Non c'è spazio per un approccio razionale che rischia di inibire eccessivamente l'attore e limitare il gesto. Tutto il corpo deve lavorare in funzione di un gesto che secondo Lecoq doveva risultare essenziale. Se si salta si salta, se si indica si indica e così via. Nessun movimento deve essere uguale a come eseguito nella quotidianità ma declinato teatralmente. La maschera neutra, infatti, come tutte le altre maschere, permette all'attore di lavorare in apertura ovvero non per sentire ma per far sentire, allontanando l'attore da una dimensione psicologica.

Lecoq racconta in *Il corpo poetico* come avveniva il primo incontro tra gli allievi e la maschera. Dopo averla presentata, elencandone le caratteristiche peculiari e la sua storia, ciascun allievo poteva prenderci confidenza e indossarla. Al termine della lezione domandava loro un riscontro. Ogni risposta da parte degli allievi era corretta per lui, dato che il rapporto con la maschera è strettamente personale: c'è chi la rifiuta, chi non prova niente, chi invece constata fin da subito una risposta diversa del proprio corpo. Il pedagogo, a detta di Lecoq, deve limitarsi ad ascoltare senza dare indicazioni cosicché siano gli allievi stessi a esplorare autonomamente quella condizione.

Inoltre, come accennato nel paragrafo precedente, ogni esplorazione deve avvenire in classe collettivamente cosicché ci sia presente sempre un pubblico di compagni. Un altro punto fondamentale è l'assegnazione di un tema. Con la maschera neutra si affrontano i temi del neutro: gli elementi naturali, gli animali, i materiali, gli oggetti in tutte le loro declinazioni e gli elementi astratti del *Fondo Poetico comune*, ma oltre a questa esplorazione di base Lecoq ha introdotto anche i cosiddetti *grandi temi pedagogici*.

Il primo è *Il Risveglio* che è anche quello d'esordio per l'allievo e rappresenta, il più delle volte, il territorio dei primi timidi approcci. Lecoq non ha mai concesso ai suoi allievi spiegazioni o chiarimenti. Questo costringe quest'ultimo ad affidarsi senza

---

<sup>310</sup> «Through this physical portal, we find the freedom to set aside encumbrances and move toward a form of representation where openness and generosity find traction». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 120.

dover necessariamente capire tutto. «In condizione di riposo, di decontrazione al suolo, domando agli allievi di svegliarsi per la prima volta. Quando la maschera si è svegliata cosa può fare? Come può muoversi?»<sup>311</sup>

Ha proposto poi un altro tema realistico come l'*Addio alla nave*.

Un amico molto caro si imbarca su una nave per andare molto lontano, dall'altro capo del mondo, e si suppone che non lo si rivedrà mai più. Al momento della partenza, ci si precipita sul molo, in fondo al porto, per rivolgergli un ultimo gesto d'addio<sup>312</sup>.

Lavorandoci in maschera non si tratterà, pertanto, di indagare un saluto qualsiasi ma l'addio di tutti gli addii, lo spazio ampio della separazione. Trattandosi quasi sempre di un tema svolto in gruppo, gli allievi non dovranno restituire tanti addii diversi ma un uno unico, l'*Addio*. Le differenze tra di loro certamente non scompariranno, non saranno però date dai caratteri ma date dalle differenti fisicità, che non si possono annullare né modificare. Il sentimento e il suo motore coincidono perché uniti nella coralità. Come sintetizza Lecoq «L'universalità non è l'uniformità»<sup>313</sup>.

Un altro tema fondamentale è *Il viaggio elementare* che Lecoq ha definito come *il grande tema pilota*<sup>314</sup>:

All'alba, uscite dal mare e scoprite in lontananza una foresta, verso la quale vi dirigete. Attraversate la spiaggia sabbiosa, raggiungete la foresta e vi addentrate. Facendovi strada tra gli alberi e le piante che si infittiscono sempre di più, cercate l'uscita. Improvvisamente, quasi di sorpresa, uscite dalla foresta e vi trovate di fronte alla montagna. "Assorbite" l'immagine di questa montagna, poi iniziate a salire, dalle prime pendenze più dolci fino alle rocce e alla parete verticale che bisogna scalare. Dalla cima della montagna si scopre un vasto paesaggio: un fiume che scorre nella valle, poi una pianura e infine, giù in fondo, un deserto. Scendete dalla montagna, attraversate il torrente, camminate nella pianura, poi nel deserto, fino a che il sole tramonta<sup>315</sup>.

Si tratta di una delle improvvisazioni in maschera più articolate proprio per la moltitudine di elementi naturali da dover esplorare. «La natura parla al neutro in modo diretto»<sup>316</sup> afferma Lecoq. Attraverso il lavoro sul neutro e il mimismo, la maschera ci costringe a ricordarci che nel momento in cui io scalo la montagna io sono la

---

<sup>311</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 62.

<sup>312</sup> Ivi, p. 64.

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> Ivi, p. 65.

<sup>315</sup> Ibidem.

<sup>316</sup> Ivi, p. 66.



montagna. Dodi DiSanto racconta: «Siamo invitati a salire sull'impalcatura dell'esperienza condivisa e a raggiungere sensazioni individuali attraverso un percorso collettivo»<sup>317</sup>. In più si tratta, come per tutti gli altri temi di maschera neutra, di un vero e proprio *viaggio simbolico* che si addentra nella dimensione poetica. «L'attraversamento del fiume può essere paragonato al passaggio dall'adolescenza all'età adulta»<sup>318</sup>. Ogni elemento si fa metafora dei sentimenti dell'uomo.

In seguito, Lecoq proporrà anche l'esplorazione della città, con la stessa modalità del *Viaggio elementare*, ma data la sua diversa natura artificiosa lo farà attraverso i *mimages*. Queste svariate prove tematiche, che poi possono declinarsi in altrettante gamme, sono l'occasione per gli allievi di sperimentare situazioni diversificate e via via sempre più complesse, costringendosi attraverso questo stato di urgenza a spingersi oltre i propri limiti fisici e mentali.

La maschera infatti costringe, in modo particolare quella neutra, a trovare un altro ritmo, un altro spazio e un'altra energia. Lecoq ribadisce la necessità di «trovare un ritmo e non una misura» in quanto «La misura è geometrica, il ritmo è organico. La misura può essere definita, il ritmo è difficilissimo da cogliere. Il ritmo è la risposta a qualcosa di vivo. Il ritmo è nel fondo delle cose ed è un mistero»<sup>319</sup>. È solo infatti quando si coglie il ritmo giusto che la maschera neutra prende vita. Lo spazio invece è uno spazio diverso da quello quotidiano. Pertanto, egli prosegue affermando che «Occorre dir loro che non si tratta di etnologia, che poco importa sapere quante falangi ha l'uomo, che non serve a niente discutere con il proprio corpo, quando, molto più semplicemente, si tratta di scoprire il Mondo!»<sup>320</sup> Non è una dimensione spaziale che contempla il molto vicino ma più il molto lontano. Se vedo una mosca non la vedo sotto al mio naso ma a una certa distanza. Se devo fare una torsione, perché ho sentito un rumore, non potrà essere un movimento degli occhi ma è l'intera testa, seguita dal collo e poi dal busto a voltarsi compiendo una torsione. Lo spazio è uno spazio denso e questo fa sì che il nostro corpo in movimento richieda una maggiore energia. Questo

---

<sup>317</sup> «We are invited to climb on the scaffolding of shared experience and to reach individual sensations by a collective route». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.123.

<sup>318</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 66.

<sup>319</sup> Ivi, p.55.

<sup>320</sup> Ivi, p.63.

non significa che il corpo sia rallentato, spesso questo è il primo errore in cui molti incappano le prime volte: quando estendendo il movimento ne dilatano anche il ritmo così da apparire come astronauti intenti a camminare sulla luna. Alcuni, invece, cadono nella tentazione di comunicare con altri compagni ma la maschera neutra, per sua natura, non comunica mai con un'altra maschera. «Che cosa può dire una maschera neutra a un'altra maschera neutra? Niente!» sostiene Lecoq, «Non possono che trovarsi insieme, fianco a fianco, di fronte a un avvenimento esterno che interessa loro»<sup>321</sup>. Oppure si dispongono nello spazio in modo casuale, senza ricercare un respiro e uno spazio collettivo. È infatti a partire dal lavoro con la maschera neutra che nasce il coro e spesso questo passaggio avviene spontaneamente.

Questa fase del percorso dedicato alla maschera neutra occupa quasi tutto il primo anno e allena alla propriocezione. Lecoq lo ha raccontato in un'intervista del 1974: «Scopri il “sì” del neutro attraverso una serie di “no”»<sup>322</sup>. Spesso, quando si lavora con la maschera, si è convinti di aver fatto bene quando invece dall'estero non si risulta credibili. Molte volte accade invece che, quando crediamo di aver fatto male, la reazione dell'altro è positiva dandoci prova dell'efficacia anche di un gesto involontario. «Il pubblico ha sempre ragione!» direbbe Lecoq, «Il pubblico conosce la verità»<sup>323</sup>. La pratica quotidiana in classe, l'esposizione al fallimento, la buona riuscita, lo sguardo intransigente del pubblico di compagni sono parte di quel bagaglio di esperienze fondamentali che nutrono la propria memoria corporea. DiSanto le definisce «tracce di saggezza che vivono in noi come sorgenti antiche»<sup>324</sup>.

Anche il senso della fatica è una controprova in grado di indicare se si ha lavorato in direzione. Spesso se si sta comodi nella maschera vuol dire che non si ha lavorato abbastanza o perlomeno non abbastanza per gli altri. Una volta acquisita consapevolezza del proprio corpo-maschera, la si potrà abbandonare in quanto il corpo avrà memorizzato la sensazione. «Il lavoro con la maschera neutra finisce senza

---

<sup>321</sup> Ibidem.

<sup>322</sup> «You discover the “yes” of neutral by a series of “noes” ». (Trad. mia): Eldredge, *Mask Improvisation*, op. cit., p. 50 in F. Camilleri, “*Yours Neutrally, Habitational Action: Performance between Theatre and Dance*, cit.301, p.251.

<sup>323</sup> «The audience is always right! [...] The audience knows the truth». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, pp. 119-120.

<sup>324</sup> «Once we have awakened these traces of wisdom living in us like ancient springs, continuously carried forth by the body, they support our progress as we develop our craft». (Trad. mia): Ivi, p. 122.

maschera»<sup>325</sup>. Nel momento in cui il territorio della maschera neutra termina, la Scuola prosegue questo percorso di esplorazione dei macro-sentimenti nella dimensione tragica e nel melodramma, che affronterò nel prossimo paragrafo.

### 2.6.1.1 La tragedia e il coro tragico

Il territorio del tragico è una delle tappe nodali del percorso pedagogico della Scuola. Attraverso il lavoro sul neutro, prima a partire dalla dimensione individuale per poi arrivare a quella collettiva, ci si affaccia poco per volta alla materia tragica. Lecoq vi si è imbattuto, in modo particolare, durante la sua esperienza siracusana<sup>326</sup>, che gli aveva permesso di maturare in merito una sua prospettiva pedagogica. «Il territorio del tragico comporta un grande interrogativo»<sup>327</sup>, Lecoq ha fatto riferimento al binomio Uomo-Divinità, che regge l'intero meccanismo tragico, il quale si sviluppa lungo l'asse verticale terra-cielo (trasposto in un contesto contemporaneo, Uomo-Cosmo). Questo legame sottende la misteriosità degli accadimenti della vita umana al confine tra lo scibile e l'ignoto. Mentre il binomio Eroe-Coro si muove lungo l'asse orizzontale. La tragedia, pertanto, è il punto di connessione tra i due asse verticale e orizzontale. Shona Morris afferma: «Il movimento della Tragedia utilizza tutti i piani spaziali: dall'alto al basso, dall'avanti all'indietro, laterale e le diagonali»<sup>328</sup> in un gioco in cui il coro e l'eroe alternano i loro interventi attraverso un bilanciamento dell'equilibrio. Sempre Morris nei suoi appunti da studente:

For Lecoq, the Chorus was both poetic and quotidian. The signature of the Neutral Mask is to express the rhythms of the natural world with a sparse economy and a dynamic use of space. The Chorus plays as if they were “masked”<sup>329</sup>.

---

<sup>325</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 62.

<sup>326</sup> «Lecoq would go on to reinvent the Chorus for his productions of Greek Tragedy in Syracuse. There, his Chorus were dancers from Rosalia Chladek's school in Vienna, giving the work formalism and style. However, what was important to Lecoq was the need 'to invent new gestures if I was to renew chorus movements whose form had atrophied over time'», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.151.

<sup>327</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.169.

<sup>328</sup> «The movement of Tragedy uses all the spatial planes: high to low, forwards to backwards, sideways and the diagonals». (Trad. mia): M.Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.151.

<sup>329</sup> S. Morris, *Notes from Class. École Internationale de Theatre Jacques Lecoq*, Parigi, 1976-1978 in Ivi, p.150.

È per questo motivo che la dimensione spaziale e d'ascolto che si allena con il neutro combacia perfettamente con quella tragica. Gli attori «scoprono cosa significhi davvero “essere legati” tra di loro e a uno spazio»<sup>330</sup> perché il corpo e la voce del coro sono una cosa sola, anche se il coro è composto da diversi attanti, e l'eroe è legato al coro indissolubilmente.

La tragedia nasce dal coro; solo dopo arriva il distacco del corifeo. Lecoq ne dà una sua definizione in *Il corpo poetico*:

Il coro è l'elemento essenziale, il solo che permette di liberare un vero spazio tragico. Un coro non è geometrico, è organico. Come un corpo collettivo, possiede un centro di gravità, dei prolungamenti, una respirazione. È una sorta di cellula che può prendere differenti forme secondo la situazione in cui si trova. Può essere portatore di contraddizioni, i suoi membri possono a volte opporsi gli uni agli altri, in sottogruppi, o al contrario unirsi per rivolgersi insieme al pubblico. Non posso immaginare una tragedia senza coro<sup>331</sup>.

La coralità però richiede un enorme lavoro d'*ensemble*. È una condizione che va allenata con specifici esercizi tecnici e attraverso l'improvvisazione. Tra questi Lecoq ha proposto l'«esercizio di tutte le regie»<sup>332</sup>, il già citato, *equilibrio del piano*, finalizzato a trovare un equilibrio scenico attraverso la ricerca del giusto bilanciamento di peso in base allo spostamento degli attori su di esso.<sup>333</sup> Lecoq inoltre ha dedicato un largo spazio all'esplorazione del *coro di reazione*. Si tratta di indagare la relazione tra il coro e il racconto del personaggio. Il coro deve saper restituire una doppia immagine, parallela alle vicende dell'eroe e partecipare emotivamente a esse, senza però essere coinvolto nell'azione. Il coro non manda avanti l'azione ma la compatisce: non agisce ma reagisce.

Un coro può essere composto da sette fino a quindici persone. Non si tratta di numeri casuali in quanto l'ingresso di ciascun componente va a originare dinamiche sempre nuove. Ritengo utile riportare la spiegazione che Lecoq ha dato in merito a queste diverse formazioni del coro in *Il corpo poetico*:

Una persona è la solitudine. Due, sono uno e il suo doppio. Tre, è un'unità. Quattro, è un blocco statico. Cinque, comincia a muoversi, ma ciascuno si ritrova nella sua

---

<sup>330</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 170.

<sup>331</sup> Ivi, p. 172.

<sup>332</sup> Ivi, p. 177.

<sup>333</sup> Per approfondire vedi J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, pp. 176-177.

individualità. Sei, inutile perdere tempo, si divide in due per fare due volte tre. Sette è un numero interessante: può apparire un corifeo, circondato da due semicori di tre. Otto, è doppiamente massiccio. A nove, inizia la folla: una compagnia di nove persone si disperde in tutte le direzioni. Dieci è la decina e fino a dodici non cambia<sup>334</sup>. A tredici, comincia a nascere il coro. Quattordici è “inamovibile”, manca sempre qualcuno. Quindici, come nel rugby, è il numero ideale: un corifeo, due semicori di sette che eleggono due sotto-corifei e dei movimenti meravigliosi che diventano possibili. Oltre è l’inversione, inevitabilmente militare<sup>335</sup>.

Queste composizioni numeriche non devono crearsi all’occorrenza seguendo un principio coreografico ma vanno esplorate nel lavoro d’improvvisazione, perché possano nascere in maniera spontanea. Almeno in una prima fase esplorativa quando ancora non occorre fissare nulla. Infatti, ogni parola e situazione possiede un proprio respiro, e non sempre il numero di coreuti risulta adeguato alla scena. Il coro ha un ritmo interiore e una sua regolazione interna. Non c’è niente di meccanico ma solo di spontaneo. Il tutto deve avvenire naturalmente come in un flusso. Con l’esercizio dello stormo, esempio fatto in apertura, si esercita il bilanciamento: chi si trova al vertice della piramide (lo stormo deve avere una struttura piramidale) ha il comando ma nel momento in cui quest’ultimo, nei cambi di direzione, si trova in una posizione subordinata passa il comando a chi si trova al vertice in quel momento. Il leader è quello che, trovandosi davanti, può essere visto da tutti e chi non lo può vedere direttamente, perché nelle ultime file, può intercettare il movimento da chi gli sta davanti.

Inoltre, anche in questo frangente ci si affida al lavoro sul neutro, perché esplorando gli elementi naturali si scoprono dinamiche che si prestano perfettamente ai diversi sentimenti corali. Un coro in un momento di concitazione può essere una fiamma che arde o un mare in tempesta, un coro che ascolta dolcemente può essere una brezza del mattino e così via. «Risulta quindi interessante dissolvere un coro tragico,

---

<sup>334</sup> Per approfondire fare riferimento a J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, nota 2, p. 173: «In francese *jusqu’a douze à la dizaine*, (fino a dodici alla decina), parafrasi dell’espressione *jusqu’à treize à la douzaine*, tredici alla dozzina, corrispondente al nostro “tre per due”».

<sup>335</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 173.

“*accartocciarlo o strapparlo*”»<sup>336</sup>. È indispensabile trovare il respiro del proprio coro affinché esso sia vitale.

Per quanto riguarda il lavoro d'improvvisazione, Lecoq ha introdotto alcuni temi dedicati alla folla o ai tribuni. Queste improvvisazioni, che prevedono l'alternarsi dell'intervento della folla a quello di un solo personaggio o di due, sono state pensate per allenare il ritmo degli scambi tra il singolo e il coro. La prima grande difficoltà che s'incontra è infatti l'ingresso della parola, in quanto la tragedia esige la presenza di un testo. Lecoq, come primo banco di prova, fece ricorso ai discorsi pubblici dei più celebri personaggi della storia come Angela Davis, Charles de Gaulle, Martin Luther King, al fine di permettere agli studenti di cimentarsi nella dimensione oratoria. La tragedia, per sua natura, non parla a un solo spettatore vicino ma a una moltitudine lontana ed esige, tra tutti i territori drammatici, la più alta estensione fisica, vocale ed emotiva.

Ma sono i grandi capolavori tragici, che per loro natura contengono già le coordinate per l'attore, a completare appieno il lavoro sulla tragedia: pertanto solo ad un certo punto, quando il lavoro ha raggiunto una certa maturità, vengono introdotti anche i grandi testi classici, Eschilo, Sofocle e Euripide, quelli della tragedia seicentesca di Racine, fino alle drammaturgie novecentesche, da Antonin Artaud, Botho Strauss, Michel Azama a Steven Berkoff<sup>337</sup>. Inoltre, Lecoq ha raccontato di aver fatto uso anche di materiali non prettamente teatrali come estratti degli scritti letterari di Leonardo Da Vinci<sup>338</sup> anch'essi perfetti per la loro forza evocativa e poetica.

Il lavoro con il testo non riguarda la cosiddetta sfera interpretativa, che Lecoq ha lasciato ai registi. Si è attenuto invece esclusivamente al suo scopo pedagogico: attivare la parola a partire dal corpo secondo il suo metodo di esplorazione della mimodinamica fino alla definizione della sua *gestica*<sup>339</sup>. Un esercizio molto utile in questo frangente è quello delle “cupole”. Si tratta di formare piccoli cerchi, composti da un massimo di sette persone, che servono a esplorare le parole. In genere si parte

---

<sup>336</sup> Ivi, p. 174.

<sup>337</sup> Ivi, p.180.

<sup>338</sup> Ibidem.

<sup>339</sup> Con *gestica* Lecoq intende una prima fase di gesticolazione, Ivi, p. 181.

dall'esplorazione dei verbi, uno ne propone uno e gli altri a seguire lo ripeton. Il corifeo si posiziona al centro e dirige il coro da fermo. Prima il coro deve passare attraverso la gesticolazione del verbo e poi arrivare alla sua incorporazione nell'immobilità. Lo stesso lavoro poi si estende a un'intera frase fino a un frammento di testo più lungo. In una seconda fase le voci devono poi essere calibrate, senza badare all'interpretazione, e infine il tutto deve essere pensato scenicamente. Quest'ultima fase deve avvenire negli auto-corsi, durante i quali il frammento di testo dovrà essere ripensato coralmemente nella sua gestualità e vocalità. I risultati vengono poi presentati davanti a un pubblico di compagni. Si tratta di un esercizio molto complesso e spesso dagli esiti catastrofici.

Nella mia esperienza da allieva posso dire di aver sperimentato le più grandi frustrazioni e i maggiori fraintendimenti proprio lavorando la tragedia. Molti allievi finiscono per coreografare la scena, riempiendola di movimenti gratuiti, ma il più delle volte i cori più efficaci sono quelli in cui la parola risuona nell'immobilità. Il corpo di un attore immobile è spesso più potente di un corpo poco radicato e in costante movimento. La parola tragica, infatti, è una parola che non può risuonare nella testa ma in tutto il corpo. Così facendo anche la vocalità avrà modo di fuoriuscire amplificata. Personaggi come Ecuba o Fedra o Medea non potranno mai avere una voce di testa: anche in questo caso è utilissimo agganciarsi a un elemento naturale, così da esplorare la voce del fango, della pietra e poi mantenerla come promemoria. Lo stesso vale per la voce del coro, una voce unica che si allena attraverso alcuni esercizi d'insieme: si parte da un testo a memoria, a partire da un primo coreuta, che ripete la prima parola, fino all'ingresso degli altri che s'immettono nell'impasto vocale lentamente, stando nel ritmo del respiro. La difficoltà più grande è cogliere il primo fiato così da partire all'unisono, per cui è necessario un lungo lavoro di sintonizzazione. «È un peccato che, al giorno d'oggi, non compaia spesso negli spettacoli tragici che, per motivi certamente economici, si accontentano di cori con tre o quattro attori»<sup>340</sup>.

Il lavoro dedicato all'eroe invece ha richiesto un discorso a parte. Lecoq di fatto non ha scelto di adeguarsi al modello arcaico dell'eroe monumentale, secondo l'idea

---

<sup>340</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 184.

stereotipata di tragedia, ma di ricercare l'eroe del proprio tempo. Questa indagine ha richiesto moltissimi anni e si è poi strutturata nel territorio del melodramma, che sviscera le passioni dell'uomo moderno, un *contro-eroe*<sup>341</sup> solo con il suo coro.

### 2.6.1.2 Il melodramma

Il lavoro sul melodramma nasce dall'esigenza di indagare i grandi sentimenti del territorio tragico. Erano gli anni '70 e la Scuola si trovava, sulla scia dei grandi avvenimenti del '68, a fare i conti con un mondo in trasformazione. A Lecoq premeva di trovare una risposta al seguente quesito: «Perché, quando qualcuno dice una cosa in cui crede alcuni prendono atto di ciò che viene detto mentre altri se ne fanno beffe?»<sup>342</sup>. Così decise di analizzare queste due tendenze, chiedendo agli allievi di simulare un dibattito in cui ciascuno si sforzasse di avvalorare la propria convinzione. Da questo esercizio «è venuto fuori il lavoro sul melodramma»<sup>343</sup>. Un linguaggio che s'ispira alla *bande mimée*, quello che Lecoq ha chiamato *melomimo*<sup>344</sup>. Si tratta infatti di lavorare sui sentimenti nella loro gamma più alta, con l'obiettivo di arrivare a commuovere il pubblico. In *Il corpo poetico* racconta di come il compito fosse quello di arrivare alle lacrime: «Ora, questa dimensione può essere raggiunta solo se i personaggi credono effettivamente a tutto, con la massima intensità fino al sacrificio»<sup>345</sup>. In caso contrario si cadrebbe nella parodia e nel grottesco<sup>346</sup>. Inoltre, è bene che gli allievi sappiano restituire un sentimento autentico e non uno stile esteriore.

Per fare ciò Lecoq proponeva due temi d'improvvisazione: *Il ritorno* e *La partenza*. Il primo, dedicato al tema del ritorno, può assumere varie connotazioni, ad esempio, quello del *Ritorno del soldato* che rappresenta uno dei temi più celebri del teatro popolare:

*Dopo molti anni di guerra, un soldato ritrova la sua casa, isolata nella pianura, in una nevosu notte d'inverno... Bussa alla porta. Gli viene aperto. Accanto al fuoco, ritrova*

---

<sup>341</sup> Ivi, p. 179.

<sup>342</sup> Ivi, p. 143.

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> Ivi, p.146.

<sup>345</sup> Ivi, p.143.

<sup>346</sup> Territorio che Lecoq attraverserà con i Buffoni.



*sua moglie e due bambini... ma trova anche un nuovo marito. Lei lo credeva morto, lo riconosce. Lui anche ma non si dicono nulla. Chiede ospitalità per la notte. Viene accolto, rifocillato, riscaldato... Nel corso dell'improvvisazione, nelle scene in cui il soldato rimarrà solo con i diversi personaggi, si scoprirà che uno dei bambini è suo, l'altro no... Alla fine, vedendo la moglie felice, il soldato deciderà di ripartire<sup>347</sup>.*

Questo esercizio collettivo richiede una grande capacità di ascolto e coordinamento. Le pause, i silenzi, gli sguardi faranno la differenza. Pertanto, la scena risulterà credibile solo se la recitazione saprà mantenersi equilibrata senza calare o eccedere.

Il tema della partenza, che segue, è declinato anch'esso in vari modi, come *La partenza per l'America*. Questo è uno dei temi più cari a Lecoq e quello che riesce a nutrire con maggiore forza l'immaginario degli studenti. Il tema dell'esilio appartiene a molti e spesso gli studenti conservano un bagaglio di racconti familiari e di memoria storica; permette inoltre agli allievi di cimentarsi con la cosiddetta tragedia del popolo, prima di fare i conti con la grande tragedia.

Ci sono anche delle opere teatrali che si prestano a questo lavoro esplorativo. Lecoq ha utilizzato ad esempio Cechov nel quale ha ritrovato esattamente le dinamiche dei temi d'improvvisazione. In *Il corpo poetico* riporta un breve estratto de *Il giardino dei ciliegi*, nel quale i personaggi si prestano a dire addio alla loro casa nel mezzo del giardino dei ciliegi:

LJUBOCV ANDREEVNA: Fra dieci minuti dobbiamo montare la carrozza... (Abbraccia con lo sguardo tutta la stanza) Addio, mia dolce casa, mia vecchia casa. Passerà l'inverno, giungerà la primavera, ma tu allora non ci sarai più: ti butteranno giù. Quante cose hanno veduto queste mura! (Bacia ardentemente la figlia) Tesoro mio, tu sei raggianti, i tuoi occhi brillano come due diamanti. Sei contenta? Molto?

ANJA: Molto! Comincia una vita nuova, mamma.

ANTON CECHOV, *Il Giardino dei ciliegi*, anno V, traduzione di Carlo Grabner, Firenze, Sansoni, 1956<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 144.

<sup>348</sup> Ivi, p.146.

Le coordinate dell'esercizio prevedono che gli allievi ripetano la scena in modo differente, così da attraversare quelle stesse parole con sentimenti diversi. Così facendo il testo ha modo di assumere nuovi significati e le parole nuovi respiri.

## 2.6.2 La maschera larvale

La maschera larvale appartiene alla categoria delle *maschere espressive* note anche come maschere del carnevale di Basilea, perché scoperte da Lecoq negli anni '70 in Svizzera. Sono delle grosse maschere bianche, ciascuna diversa dall'altra, con tratti appena abbozzati e piccole fessure per gli occhi, che però in realtà non permettono una buona visuale. David Gaines in *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* afferma: «Pertanto, l'attore deve imparare a manipolare la propria testa con un senso di dove sta guardando la maschera piuttosto che dove potrebbero essere puntati gli occhi dell'attore»<sup>349</sup>. Ne esistono infatti in diverse forme, sono una fusione tra un volto umano e uno animale: ce n'è una simile a un corvo con un lungo becco, una simile a un maiale con guance aggettanti, una allungata, una con un naso lungo e arricciato, un'altra con un grosso nasone tondeggiante, un'altra più piccolina e delicata che ricorda il volto di un bambino ecc. Sono maschere straordinarie, in grado, se lavorate bene fisicamente, di adattarsi a tutte le stature e le tipologie fisiche.

In un primo momento si “gioca” con le maschere cercando di lavorare in direzione della prima impressione che restituiscono, ma poi si prova a esplorare direzioni diverse e contrarie. Lecoq introdusse così agli allievi la *contro-maschera*, che è la seconda natura di ciascuna maschera espressiva. Una maschera infatti mostra di sé una faccia ma ne nasconde sempre un'altra che, a seconda del contesto, il corpo deve riuscire a far emergere, talvolta anche in contemporanea. «Pertanto, la maschera larvale» afferma sempre Danis Gaines «è in assoluto il miglior territorio per allenare l'articolazione e le possibili sfumature dei movimenti dei personaggi della maschera

---

<sup>349</sup>«Thus, the actor must learn to manipulate his or her head with a sense of where the mask is looking rather than where the actor's eyes may be pointing». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.137.

in interazione con lo spazio circostante e con gli altri»<sup>350</sup>. Essendo in genere, le larvali, le prime maschere che s'incontrano dopo il lavoro di maschera neutra, rappresentano il primo territorio di costruzione dei personaggi anche con l'ausilio di costumi e oggetti di scena. Lecoq scrive a riguardo:

Sono degli esseri venuti da un altrove, che sono stati catturati, dei quali si vogliono testare delle reazioni. Dei personaggi realistici, in camice bianco, senza maschera, li sottopongono a dei test: fanno camminare le maschere, le spingono con un bastone, le fanno spaventare... e ne osservano le reazioni<sup>351</sup>.

Tra i temi lecoquiani che ho avuto modo di affrontare durante il mio percorso figurano ad esempio *La stazione*, *La sala chirurgica* o *La sala d'attesa*: sono tutte situazioni in cui i caratteri dei personaggi sono ben definiti e le dinamiche possono essere le più disparate. Spesso avevamo anche la possibilità di utilizzare la musica. I temi d'improvvisazione non devono prevedere, ovviamente per la natura muta della maschera, parole o gesti che comportino il coinvolgimento della bocca come ad esempio l'azione del mangiare. Sono perfette però in contesti d'*ensemble* nei quali si possono lavorare le relazioni tra personaggi. Infatti, lavorare queste maschere da sole non ha alcun senso, perché hanno necessità di costruire la propria identità a partire dalla relazione con l'altro.

Nel docu-film *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* si vede come le improvvisazioni prevedano anche che le maschere larvali, in quanto "esseri venuti da un altrove", entrino letteralmente in relazione sia con personaggi non mascherati che con il pubblico. Alcuni allievi senza maschera dirigono, come domatori di un circo, questi esseri all'interno di un recinto e la reazione del pubblico di allievi è incredibile. L'esercizio in maschera neutra prevede sì la presenza di un pubblico, ma a quest'ultimo non è consentito avvicinarsi all'improvvisazione come di fronte a una performance, ma deve attenersi al suo ruolo di testimone del percorso pedagogico: limitandosi a reagire alla fine dell'esercizio esprimendo un sì o un no e nient'altro. La

---

<sup>350</sup> «Thus, the larval mask is the absolute boot camp of training in the practice of articulation, and the knack of making use of all the possible nuances of mask characters' movements in interaction with the space around them and with other characters». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>351</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 83.

maschera larvale è quindi la prima che nel percorso dell'*École* introduce l'allievo all'esperienza simulata del pubblico in sala. [Fig. 38]

### 2.6.3 La maschera di commedia

Dal Cinquecento in poi la Commedia dell'Arte si è evoluta in varie forme fino quasi a scomparire, per poi ritornare prepotentemente al centro del dibattito teatrale Novecentesco. Il motivo di questo ritrovato interesse è l'uso centralizzato che fa del corpo dell'attore. Il lavoro di commedia, per giunta in maschera, si è prestato perfettamente alla formazione della nuova generazione attoriale.

Così ha esordito Dario Fo in *Manuale minimo dell'attore* nel capitolo dedicato alla Commedia dell'Arte:

Un giorno, non ricordo più in che occasione, sentii Carmelo Bene esclamare: “La Commedia dell'arte? Ma fatemi il piacere... non è mai esistita!” Col suo risaputo gusto per l'iperbole e il paradosso Carmelo Bene aveva sparato una sacrosanta verità... s'era solo dimenticato di concludere la frase, cioè: “... non è mai esistita... così come ce la vanno raccontando da sempre<sup>352</sup>.”

Quando si parla di Commedia dell'Arte, soprattutto all'italiana, si generano le più disparate ed errate interpretazioni. Uno dei fenomeni più diffusi, condannati sia dallo stesso Lecoq ma anche da Alessandra Galante Garrone, è stato per anni e continua ancora oggi a essere quello dello stage *una tantum*. Si propone infatti una sorta di trasferimento rapido e stilizzato di pose, movenze e preconcetti che non hanno nulla a che fare con la vera natura della Commedia. Così facendo, negli anni, la Commedia dell'Arte ha finito con impoverirsi.

Lecoq, si è imbattuto nella tradizione della Commedia dell'Arte durante il suo viaggio in Italia e più precisamente a Padova nel 1948, come lui stesso ricorda in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*:

Gradualmente l'Italia mi ha riportato con i piedi per terra, alla terra contadina, vicino alla vita delle persone, e mi ha fatto scoprire una commedia dell'arte che non era altro che una

---

<sup>352</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit.281, p. 7.

commedia umana, così tragico e comico convivono in questo paese così sensibile all'urgenza delle cose<sup>353</sup>.

Come racconta Giovanni Fusetti, riportando le parole confidategli da Lecoq: «“Sono nato due volte. La prima volta è stata a Parigi, alla mia nascita. La seconda volta è stata a Padova, quando sono nato a teatro”. Sapeva che ero di Padova, e fui estremamente onorato di quelle parole»<sup>354</sup>.

Padova era stata la patria della prima famiglia di comici, la *Fraternal Compagnia di Ser Maphio* (1545), e, come allora ancora durante gli anni italiani di Lecoq, conservava le tracce dell'esperienza del Ruzante, vero anticipatore della Commedia dell'Arte. Ma è soprattutto grazie ad Amleto Sartori che Lecoq ha avuto modo di respirare la vera essenza della Commedia, camminando tra le vie della città, entrando nelle sue botteghe per ritrovare quei volti “mascherati”. Come Lecoq racconta in *Il corpo poetico*:

Nei quartieri capii che cosa poteva essere un'autentica commedia dell'arte, quella nella quale i personaggi sono perennemente nell'urgenza di sopravvivere. Non si trattava di una commedia dell'arte libresca, bensì della commedia di Ruzante, radicata nella vita contadina, vicina alle origini<sup>355</sup>.

Fu proprio a partire dalla decisione di mettere in scena un testo del Ruzante, *La moscheta* che Lecoq ha messo a punto una ginnastica dell'Arlecchino [Fig. 36]. È stato Carlo Ludovici, infatti, attore della compagnia veneziana di Cesco Baseggio, a insegnargli le gestualità del personaggio che a sua volta gli erano state trasmesse da un vecchio Arlecchino. La sua devozione nei confronti della commedia la si evince anche dal logo della Scuola, con raffigurato un'Arlecchino, un omaggio allo strettissimo legame tra la Commedia e la sua pedagogia.

Le maschere della Commedia dell'Arte sono senza dubbio tra le più celebri nel mondo. I più, indipendentemente dalla provenienza geografica, saprebbero riconoscere un Arlecchino o un Pantalone. Ma non è sempre corretto legare la Commedia dell'Arte alla maschera; sarebbe più opportuno, come per tutte le altre

---

<sup>353</sup> «Peu à l'Italie me ramenait les pieds sur terre, sur la terre paysanne, près de la vie des gens, et me faisait découvrir une commedia dell'arte qui n'était autre que la comédie humaine si tragique et comique à la fois dans ce pays tellement sensible à l'urgence des choses». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p 109.

<sup>354</sup> «“I was born twice. The first time was in Paris, at my birth. The second time was in Padua, when I was born to theatre”. He knew I was from Padua, and I was extremely honored by those words». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.142.

<sup>355</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 27.

maschere, parlare di corpo in maschera. Infatti, le prime maschere che Lecoq ha fatto indossare agli allievi erano costruite da loro stessi e non dovevano avere per forza i tratti distintivi dei personaggi noti di Commedia. Solo dopo si lavorava con le maschere tradizionali, come egli stesso riporta:

Gli allievi possono benissimo recitare questo tema sia con le maschere tradizionali che con quelle che hanno costruito personalmente, ma ho constatato che sono più liberi di applicare i principi di questo gioco portando le loro maschere. Non appena si parla di Arlecchino o di Pantalone subentra la presunta traduzione, ingombrante!<sup>356</sup>

Le maschere di Commedia dell'Arte della Scuola erano un dono di Sartori. Infatti, quest'ultimo, dopo la prima collaborazione con il pedagogo francese per la maschera neutra, aveva realizzato anche le maschere per la produzione del Piccolo Teatro di Milano, *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni con la regia di Strehler. In quest'occasione Sartori era riuscito persino a convincere Marcello Moretti, l'Arlecchino che prima di allora si truccava il volto con del cerone nero così da non essere infastidito dalla maschera, a indossarne una. Gli altri personaggi indossavano sì delle maschere, ma realizzate con un cartone scadente. La maschera dell'Arlecchino è stata realizzata in cuoio, nel rispetto della tradizione della Commedia dell'Arte, anche se si trattava di una tecnica che Sartori ha dovuto apprendere da zero. Lecoq ne racconta la genesi in *Maschere e Mascheramenti*:

Mi ricordo di averlo accompagnato al Musèe de l'Opéra a Parigi a vedere delle antiche maschere di Zanni [...] Le osservò da vicino per scoprire com'erano costruite. Poco tempo dopo, la prima maschera di Arlecchino prendeva forma. Provai ad indossarla e a farla vivere, ma invano. Non funzionava. La vetrina dell'esposizione non era servita a mantenerla in vita. Conservo ancora questa maschera a casa mia appesa al muro del mio studio, la qual cosa è un d'esito molto triste per una maschera<sup>357</sup>.

Così Sartori ha continuato a lavorarci grazie anche alle indicazioni di Moretti optando poi per un cuoio più morbido ed elastico ma resistente, così da non permettere alla maschera di perdere la sua forma nel momento in cui veniva indossata per lungo tempo.

Il meccanismo della Commedia è comune a tutte le maschere espressive. Tutti i personaggi si dividono in due categorie: gli ingenui e i furbi. Arlecchino, Scapino per

---

<sup>356</sup> Ivi, p.151.

<sup>357</sup> D. Sartori, P. Piizzi, *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*, cit. 36, p.52.

Molière, è forse il personaggio più celebre: furbo e intelligente, l'archetipo del servitore. Pantalone poi è il suo contraltare, ricco mercante veneziano, che ingenuamente viene raggirato perché distratto dall'amore nei confronti di qualche giovane fanciulla. E, infine, Colombina, una servetta maliziosa; Pulcinella un po' pigro e opportunista e molte altre.

Il territorio della Commedia, inoltre, offre in ambito pedagogico moltissimi temi d'improvvisazione: *Arlecchino si gratta*, *Arlecchino mangia gli spaghetti*, *Pantalone conta il suo denaro*, *Qualcuno chiama qualcuno*. Tuttavia, Lecoq in *Il corpo poetico* ha sottolineato quanto il lavoro non possa avvenire solo attraverso momenti d'improvvisazione ma debba rispettare «il canovaccio, la storia, i punti di passaggio obbligati degli attori quando improvvisano insieme; dall'altra parte questa è la cosa più importante, deve insistere sul motore del gioco teatrale»<sup>358</sup>. Difatti nella Commedia dell'Arte d'improvvisato c'era ben poco e tutto era il risultato di una studiata e reiterata concatenazione di scene perfettamente collaudate. Dario Fo in *Manuale minimo dell'attore*:

A sentire questi magnifici sterminatori di guitti, i comici non possedevano nemmeno la tanto millantata irraggiungibile arte dell'inventare d'acchito, dinanzi al pubblico, situazioni e dialoghi di straordinaria freschezza e attualità. Al contrario, ci assicurano, tutto quell'improvvisare era truccato, frutto di una scaltra organizzazione predisposta con situazioni e dialoghi mandati a memoria in anticipo. Il che è assolutamente esatto. Ma il valore che gli si dà dipende da come lo si interpreta<sup>359</sup>.

La straordinarietà degli attori era quella di mescolare all'occorrenza, di rimediare con una sostituzione, di dare l'impressione di improvvisare ma niente succedeva per caso<sup>360</sup>. Lecoq in più occasioni ha citato l'episodio in cui Giorgio Strehler si era arrabbiato terribilmente di fronte a un'iniziativa degli attori di dilettersi in piccole improvvisazioni che avevano allungato di venti minuti, «Quanto si arrabbiai Strehler per quei venti minuti!»<sup>361</sup>, la durata dell'*Arlecchino* in occasione di una recita parigina.

I momenti più esaltanti sono i lazzi, il vero territorio di gioco della Commedia, durante i quali è l'umanità del personaggio a emergere e non la sua meccanicità. Anche

---

<sup>358</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 150.

<sup>359</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit.281, p. 8.

<sup>360</sup> Ivi, p. 9.

<sup>361</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 155.

l'uso degli oggetti, pochi ed essenziali, lascia spazio a un immaginario ricchissimo. Non si tratta di presenze gratuite ma necessari *motori* del racconto senza i quali l'azione non avanzerebbe. Ma cosa intende Lecoq per motore? È la modalità recitativa che prevede che ciascuno dei comici abbia ben chiaro, in quanto personaggio, il suo ruolo e il suo compito. Non c'è posto per eventuali fraintendimenti in quanto la Commedia si gioca su gamme molto alte e di conseguenza su situazioni portate all'estremo. Lecoq in *Il corpo poetico*: «Cerchiamo di spingere le situazioni oltre il reale, di inventare un gioco che non sia più riconoscibile nella vita, per constatare insieme che il teatro va già lontano. Il teatro prolunga la vita, trasponendola»<sup>362</sup>. Tutto accade secondo tempi e ritmi non quotidiani, con cambiamenti radicali e repentini di sentimenti. Il corpo è coinvolto nel movimento totalmente: Arlecchino salta in aria dalla gioia, si contorce dalla fame. È proprio per questo motivo che Lecoq ha messo a punto la ginnastica dell'Arlecchino. L'attore che lo interpreta deve essere in grado di rendere credibile anche una capriola o un salto mortale. Questo significa che è necessario trovare una carica emotiva straordinariamente alta e allo stesso tempo avere una perfetta padronanza della tecnica. Infatti, chi non possiede una buona preparazione fisica e vocale non riuscirebbe a sostenere la scena e cadrebbe inevitabilmente nell'eccessivo sforzo della voce, nel congelamento del movimento o nella meccanizzazione delle reazioni.

Tutti i personaggi di commedia si muovono sotto uno sfondo tragico, spinti da un'urgenza. Lecoq in *Il corpo poetico*:

Tutti i personaggi hanno paura di tutto: di farsi imbrogliare, di non farcela, di morire... È da questa profonda paura che nasce l'avarizia di Pantalone: mette da parte! Questo fondo tragico è un elemento essenziale, del quale Molière ha fatto tesoro nelle sue opere<sup>363</sup>.

I personaggi vivono intensamente e tragicamente la loro condizione. È di fatto da questo contrasto che nasce la risata del pubblico, come avviene nel territorio clownesco. Pertanto, Lecoq ha preferito chiamarla *commedia umana*, perché tratta lo sfoggio di grandi sentimenti che sono il vero impulso propulsore dei personaggi. I canovacci della commedia si reggono sui temi della fame, dell'amore, del denaro.

---

<sup>362</sup> Ivi, p. 57.

<sup>363</sup> Ivi, p. 149.



Pensiamo ad esempio all'antenato cinquecentesco della maschera di Arlecchino, lo Zanni, per il quale non si può non rifarsi alla celeberrima interpretazione di Dario Fo in *Mistero Buffo*. La fame lo divora al punto tale da cibarsi delle sue stesse budella. Il suo è un moto che parte da dentro, come afferma Giovanni Fusetti: «Un personaggio standard rappresenta un intero gruppo di individui che condividono le stesse pulsioni e urgenze fondamentali»<sup>364</sup>.

Questo ambito della ricerca è affine a quello delle *permanenze*. Giovanni Fusetti ha trovato, ad esempio, alcune risonanze tra le maschere della Comedia dell'arte e le teorie Junghiane: «Nell'analisi junghiana, gli archetipi sono funzioni della psiche: sono strutture psichiche arcaiche collettive, che abitano tutti gli esseri umani, come ruoli disponibili nel grande gioco della vita umana»<sup>365</sup>. Jung, infatti, ha utilizzato il termine *personas* rifacendosi all'idea della maschera come «segmento della psiche»<sup>366</sup>.

Anche le pose, i movimenti caratteristici delle maschere di Commedia non sono che una conseguenza delle loro angosce, delle loro gioie andando di pari passo con le emozioni. Se la paura è grande anche il movimento sarà grande e così via. È essenziale, infatti, nell'esplorazione delle maschere affidarsi al lavoro di *mimesis animale*. Tutte le maschere, ma in modo particolare quelle di Commedia sono zoomorfiche: Arlecchino è sicuramente una fusione di un felino e una scimmia, Pantalone potrebbe essere un volatile «un gallo, tacchino o gallina»<sup>367</sup>, Brighella un gatto e un cane insieme, Il dottore un maiale, Il Capitano è «risultato del connubio fra un cane bracco, un mastino napoletano e la faccia di un uomo»<sup>368</sup>. Le maschere di Commedia sono chiamate anche *maschere da cortile* perché richiamano le sembianze degli animali domestici o appunto gli animali da cortile. Questo lo si deve alla matrice popolare di questi personaggi, sono tipi della corte, appartenenti alle classi sociali più basse, al popolino o alla borghesia nascente di allora: servi, cameriere, artigiani, mercanti. Infatti, nella Commedia dell'Arte le classi più alte (cavalieri, dame, nobili) non

---

<sup>364</sup> « A stock character represents a whole group of individuals who share the same fundamental drives and urgencies». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 146.

<sup>365</sup>«In Jungian analysis, archetypes are functions of the psyche: they are collective archaic psychic structures, inhabiting all humans, like roles available in the big play of human life». (Trad. mia): Ivi, p. 148.

<sup>366</sup> «segments of the psyche». (Trad. mia): Ibidem.

<sup>367</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit.281, p. 28.

<sup>368</sup> Ivi, p. 27.

indossano maschere. Questa categorizzazione, che non investe solo le maschere di Commedia ma anche altre tradizioni di maschera, ha una matrice comune: il teatro romano e il teatro greco, che a sua volta trae origine dal teatro orientale<sup>369</sup>. Di queste ibridazioni portano ancora i segni le maschere di oggi. L'Arlecchino ha mantenuto infatti quel punto rosso al centro della fronte che è una traccia della tradizione orientale del terzo occhio che rimanda alla sua sfera diabolica, come afferma Dario Fo: «L'Arlecchino [...] è una sorta di fauno-demonio, tanto che nella protuberanza della sua maschera qualche studioso ha voluto vedere un residuo del corno spezzato del demonio in versione caprina»<sup>370</sup>.

Rispetto alle altre maschere neutra e larvali, nella maschera di Commedia gli studenti spesso inciampano sull'utilizzo della voce. Le altre maschere in questo frangente, toglievano dall'impiccio, ma la maschera di Commedia vive anche della sua vocalità. D'istinto molti finiscono col parlare sotto la maschera con la propria voce ma questo provocherebbe uno scollamento. La fisicità che le caratterizza deve investire inevitabilmente anche la vocalità, che si deve per forza camuffare, amplificare, teatralizzare, come afferma Lecoq in *Il corpo poetico*: «Con una mezza maschera, il testo stesso è mascherato»<sup>371</sup>. Inoltre, «la Commedia era una forma d'intrattenimento multilingue»<sup>372</sup> dato che ogni maschera ha una provenienza diversa: Pantalone è veneziano, Brighella bergamasco, Il Dottore bolognese, Pulcinella napoletano, Il Capitano spagnolo e così via. Anche se, nella seconda metà del '500 con l'arrivo delle truppe italiane in Francia, i comici, non conoscendo il francese, utilizzarono un impasto di lingue e dialetti dando origine al *grammelot*. Quest'ultimo è un altro territorio eccezionale di gioco in quanto concede all'attore di trovare in piena libertà l'autentica vocalità della maschera senza doversi concentrare su intonazioni o pause. È infatti una voce che si origina dalla parte base del ventre e spesso parla il linguaggio della fame, il dialetto. Almeno in una prima fase esplorativa si tende a esplorare la

---

<sup>369</sup> Per approfondire vedi Ivi, p. 28.

<sup>370</sup> Ivi, p. 30.

<sup>371</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 152.

<sup>372</sup> «Commedia was a multilinguistic form of entertainment». (Trad.mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.144.

propria voce bassa, quasi cavernicola. Solo dopo, ritrovato il corpo allargato della maschera con la sua vocalità, si può ricercare anche voci più leggere e raffinate.

La *commedia umana* di Lecoq si è dimostrata uno dei territori più efficaci pedagogicamente, il primo ponte verso i personaggi. Lavorando su caratteri chiari, con voci nitide e forti, tutti avranno modo di scambiarsi di ruolo, di essere Arlecchino prima, Il Dottore poi ecc. Perché Lecoq era convinto del fatto che non esistesse un solo Arlecchino o un solo Dottore, ma tanti. E il ruolo della Scuola non è stato, e non è ancora oggi, quello di imbrigliare l'allievo in uno stile in maschera ma di liberarlo dal fardello che questa si porta dietro. [Fig. 37]

#### 2.6.4 I buffoni

Quando Lecoq tentò di rispondere alla domanda sul perché esistono persone «che non credono a niente e ridono di tutto»<sup>373</sup> ha, senza prevederne l'esito, aperto la strada al vasto e misterioso territorio dei buffoni. Condusse questa parte della ricerca dal 1975 al 1980 insieme a Philippe Gaulier.

Si tratta di un percorso che Lecoq ha costruito pian piano anche a partire da alcune situazioni fallimentari. Marina Spreafico, ex allieva e docente presso il Teatro Arsenale di Milano ricorda in un'intervista in *Jacques Lecoq. Viaggio in Italia* di come è nata nella Scuola l'esperienza dei buffoni: «So che lui aveva iniziato a esplorare questo mondo del grottesco e del buffonesco dalla disperazione di quanto eravamo negati per la pantomima nella mia classe». Quella situazione di *impasse* stimolò Lecoq a trovare nuovi *escamotage*: «gli chiedevamo: “Ma come si fa a venirne fuori?”. Allora un giorno arriva e dice: “Domani venite nascosti!”»<sup>374</sup>. Spesso, infatti, gli allievi avevano difficoltà ad affrontare certe materie. A Lecoq, infatti, è servito trovare uno sprono ulteriore per l'allievo a liberarsi di eventuali paure e dubbi, che finivano col

---

<sup>373</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 157.

<sup>374</sup> F. Cappa, *Jacques Lecoq. Viaggio in Italia*, cit.9.

generare rigidità fisiche e blocchi psicologici, momenti di smarrimento fisiologici al percorso.

Il territorio dei buffoni si è scoperto nel tempo essere incontaminato e per questo preziosissimo. Si possono ritrovare, col senno di poi, forti connessioni con le atmosfere medioevali, con i mondi immaginari di Bosch, con il Carnevale pur non essendo mai consapevolmente presenti a Lecoq questi riferimenti<sup>375</sup>. Si tratta infatti di un'avventura a tutti gli effetti, che introdusse con una prima fase imitativa. L'imitazione storpiata, ingigantita della realtà la si vive quotidianamente soprattutto nell'ambiente scolastico. Quante volte gli alunni si fanno beffa di un compagno o del loro insegnante. Un difetto fisico lo s'ingigantisce, un episodio lo si imbelletta con l'immaginazione così da trasformarlo in qualcosa di più grande ed epico. La seconda fase invece ha previsto la parodizzazione delle idee. Lecoq racconta uno dei primi esercizi che aveva ideato ma che si è trovato costretto a modificare poi:

Chiedevo per esempio a qualcuno di fare al pubblico un discorso ragionevole, una conferenza scientifica o matematica, e contemporaneamente un altro personaggio aveva il compito di far ridere il pubblico imitando l'oratore. Così facendo ho notato che, se una persona vestita normalmente ne prende in giro un'altra vestita allo stesso modo, questo diventava presto insopportabile. Si arriva a un livello di cattiveria difficile da sostenere, e mi è sembrato indispensabile che colui che derideva non fosse identico a colui che veniva deriso. Doveva essere un altro<sup>376</sup>.

Lecoq ha così realizzato che, dando l'opportunità all'attore di scomparire dietro la propria maschera, avrebbe riportato l'esercizio nella dimensione del *jeu*. La maschera doveva essere, in questo caso, un costume vero e proprio che gli allievi dovevano inventarsi da sé. Lecoq ha richiesto come primo passaggio di disegnare l'immagine di un buffone, senza che l'allievo conoscesse ancora l'evoluzione dell'esercizio. Ha posto, a seguire, un dibattito nel quale si ragionava sulla visione della figura del buffone. Questi primi bozzetti non sarebbero stati destinati a diventare dei costumi veri e propri, ma, solo dopo questa fase progettuale e di dibattito, ciascuno avrebbe potuto cimentarsi nella realizzazione del proprio buffone. Infine, una volta pensato e poi

---

<sup>375</sup> «Non ho mai avuto in mente tali riferimenti all'inizio di quest'avventura», J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.167.

<sup>376</sup> Ivi, p.158.

realizzato il costume, si sarebbe dato il via alla ricerca del suo movimento [Fig. 39-40-41].

In parallelo a questo lavoro sui buffoni Lecoq propose anche una serie di improvvisazioni sull'infanzia, al fine di riscoprire la figura del bambino nella sua essenza. Uno dei temi d'improvvisazione è *I bambini giocano a fare i grandi*, da affrontare nelle diverse declinazioni come giocare a fare il papà, la mamma, la maestra, giocare a fare la guerra ecc. Infine, lo stesso tema viene proposto capovolto dove questa volta sono i grandi a giocare a fare i bambini.

Tornando alla creazione del proprio buffone agli allievi era concesso di utilizzare pance, gobbe, natiche così da potersi trasformare completamente<sup>377</sup>. Accadeva che i magri scomparivano dietro corpi grassi, i bassi diventavano alti, gli alti gobbi e così via. Questo lavoro creativo di costruzione manuale concedeva una ulteriore libertà. Anche i più timidi, i più riconoscibili, protetti dalle geometrie dei loro costumi, finivano con osare come non avevano mai fatto prima, «a impegnarsi veramente nella creazione»<sup>378</sup>. Lecoq in *Il corpo poetico*: «Raggiungevamo così il tradizionale “buffone del re” che, lontano dall’essere veramente matto, può dire tutta la verità»<sup>379</sup> e la cosa più straordinaria è che permetteva di affrontare dibattiti su temi scottanti di allora<sup>380</sup> che altrimenti sarebbero difficilmente entrati nella routine della Scuola: «I buffoni ci hanno fatto conoscere l’AIDS prima che si prendesse coscienza di questa malattia. Hanno potuto recitare la processione della “morte dell’amore” e, nella trasposizione buffonesca, farci accettare l’inaccettabile»<sup>381</sup>. Questi personaggi del mistero che “arrivavano da un altrove”, sulla linea verticale al confine tra inferno e paradiso<sup>382</sup>, hanno permesso a Lecoq e ai suoi studenti di ragionare sulla loro società, d’ingigantire grottescamente i sentimenti degli uomini fino a deriderne. Come fece

---

<sup>377</sup> Vedi racconto Bim Mason in *Bouffons and the grotesque* in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 158.

<sup>378</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 163.

<sup>379</sup> Ivi, p. 158.

<sup>380</sup> «Content was approached through devising around ritualistic sequences (such as encouraging the sun to rise) but also through exaggerating and inverting real-world fears: themes that everyone participates in but nobody wants to talk about, such as death (specifically hypothermia of the homeless and body-disposal methods) or sex (contraceptive methods) », M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 159.

<sup>381</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 158.

<sup>382</sup> «Lecoq emphasized that they operate on the ‘vertical’ line between Heaven and Hell», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 157.

Alfred Jarry con *Ubu Roi*. Un'opera che nasce dall'invenzione di uno Jarry, ancora in età scolare, come spettacolo di marionette con l'intento di sbeffeggiare il suo grasso insegnante di educazione fisica. Jarry diede vita a un testo al tempo stesso straordinario e crudele, arrivando perfino a prendersi gioco della morte.

Siamo nel territorio dell'assurdo entro il quale prendono vita anche le situazioni più impensabili. «Gli attori stessi non sanno quello che fanno, ma lo fanno!»<sup>383</sup> afferma Lecoq. Quello dei Buffoni è un vortice misterioso che Lecoq ha constatato essere potentissimo. Gli allievi nei panni del loro buffone, durante le improvvisazioni, finivano per allearsi in bande e c'era sempre un capo che dirigeva i lavori e permetteva di esplorare anche le diverse posizioni gerarchiche. «Una banda di buffoni ideale è composta da un gruppo di cinque persone, tra le quali può esistere una vera connivenza»<sup>384</sup>. Siamo così di fronte a un coro che è in grado di praticare le violenze più assurde, di sacrificare anche esseri innocenti. Questi cori hanno generato poi famiglie del mistero, del potere e della scienza. Ciascuna legata ai tre territori del mistero, del grottesco e del fantastico<sup>385</sup>. «Siamo nel puro regno della follia organizzata!»<sup>386</sup>

Nel paragrafo di *Il corpo poetico* che Lecoq ha intitolato *L'altro corpo* si trovano alcune considerazioni in merito alle macro categorie di buffoni che emergevano a seconda delle provenienze geografiche. Il territorio del buffonesco, si era reso conto, faceva emergere le differenze culturali degli studenti. Ogni porzione di mondo presente in quella Scuola finiva col restituire un proprio immaginario:

L'America del Sud ha espresso il suo carattere fantastico con i suoi animali volanti, i suoi uomini-animali. I francesi hanno ritrovato il loro spirito rabelaisiano di cuochi goderecci. I buffoni inglesi sono vicini alle figure di Hogarth. Gli spagnoli vivono la tragedia della festa. Gli italiani sono nel canto, nella danza e nella musica. I nordici sono più misteriosi, tra il giorno e la notte, nella follia del crepuscolo. La Germania ha portato i suoi grandi miti fantastici. Gli asiatici hanno fatto rivivere dragoni e diavoli<sup>387</sup>.

---

<sup>383</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 165.

<sup>384</sup> Ivi, p. 159.

<sup>385</sup> Ivi, p. 161.

<sup>386</sup> Ivi, p. 165.

<sup>387</sup> Ivi, p. 163.

La mancanza di riferimenti intellettuali ha permesso un' esplorazione più libera, anche se talvolta dispersiva. Bim Mason ricorda: «ci siamo sentiti un po' persi»<sup>388</sup>. Si è trattato della scoperta di un mondo che prima di allora a Lecoq era sconosciuto e che fino all'ultimo gli ha riservato sorprese e generato interrogativi:

I buffoni possono bastare da soli? Possono, da soli, costituire uno spettacolo? Oppure sono paralleli alla tragedia? Possono intervenire nella tragedia e, viceversa, fino a che punto la tragedia può intervenire nel territorio dei buffoni? Per tentare di rispondere a queste domande propongo di affrontare prima i buffoni e poi la tragedia, prima di tentare tutte le possibili commistioni. Ho un ricordo straordinario di una banda di buffoni che, come servitori, portavano sulle spalle un coro tragico, lo disponevano a terra di fronte al pubblico e poi sparivano. Il coro attaccava allora un testo della tragedia greca. Visione sublime!<sup>389</sup>

Questo smarrimento ha inevitabilmente investito gli stessi insegnanti, che hanno finito poi con il percorrere strade esplorative diverse. Philippe Gaulier, di cui ho accennato sopra, ha condotto un lavoro sui buffoni più ancorato alla realtà. Questi macrosistemi oppositivi, dell'oppressore e dell'oppresso, talvolta sembrano surreali e inimmaginabili. Ma la storia insegna come la realtà abbia finito più volte col superare la fantasia. Gaulier ha fatto pertanto riferimento ad alcuni periodi storici. Il medioevo, ad esempio, offre un ottimo spunto in quanto a personaggi e ambientazioni: il buffone, l'emarginato, lo storpio, la strega, il mendicante.<sup>390</sup> Queste categorie esistono ancora sotto i nostri occhi, rimangono una costante in tutte le epoche e secondo Gaulier permettono di attualizzare questa realtà buffonesca. Bim Mason in *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* afferma:

Gaulier is more interested in an individual's direct relationship with the audience and the harsh realities of the modern world, whereas Lecoq was more interested in group creation of theatrical images, by means of movement exploration, in order to create a theatre that was not restricted to present-day realities<sup>391</sup>.

---

<sup>388</sup> «we felt rather lost». (Trad.mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 161.

<sup>389</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 167.

<sup>390</sup> «The outcasts were hunchbacks, the legless, freaks, queers, prostitutes, Jews, witches, heretical priests, madmen, depressives, Down's Syndrome sufferers, cripples and so on». (Trad.mia): P. Gaulier, *The Tormentor*, Filmiko Edizioni, Parigi, 2007, p. 215 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 161.

<sup>391</sup> M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 161.

La complessità del buffone sta anche nella sua dicotomia. Claude Ivry lo ha definito, un clown tragico<sup>392</sup>. Difatti, come per il clown, questa maschera vive per sua natura nel paradosso<sup>393</sup>. Tant'è che, quello dei buffoni, lo si può intendere come un passaggio preliminare al lavoro del Clown che è, a mio avviso, il più complesso.

Nel mio percorso alla Scuola di Teatro di Bologna si è mantenuta questa ricerca nel mondo del *buffonesco* e anche nel mio caso e nella mia classe si è rivelato un territorio di scoperta straordinario. Lecoq ha definito quella dei buffoni una pedagogia della creazione. Ho visto i miei compagni trasformarsi e scomparire finalmente nei loro travestimenti. E per persone che lavorano fianco a fianco tutti i giorni per anni, e che conoscono l'uno dell'altro, ogni cosa, ogni fragilità, ogni tendenza, è qualcosa di straordinario.

### 2.6.5 La maschera del clown

L'École ha sviluppato negli anni la propria pedagogia, riproporzionando gli insegnamenti, modificandone i tragitti, a mano a mano, senza fissità, a seconda delle esigenze di ciascuna classe di allievi. Agli esordi era quello della maschera neutra l'insegnamento perno su cui si reggeva tutto il resto. Negli anni, tuttavia, le varietà comiche hanno acquisito un peso sempre maggiore, perché rivelatesi un territorio di prova efficacissimo e completo. Lecoq afferma in *Il corpo poetico*:

Costato oggi che gli allievi hanno sollecitato questo lavoro e che lo considerano sempre come uno dei tempi forti del viaggio pedagogico della Scuola. Senza dubbio i clown toccano una dimensione psicologica e teatrale molto profonda. Essi hanno acquistato la stessa importanza della maschera neutra, ma in direzione opposta. Tanto la maschera neutra è un elemento collettivo, un denominatore comune condivisibile da tutti, tanto il clown mette in evidenza l'individuo nella sua unicità<sup>394</sup>.

---

<sup>392</sup> «However, given that the bouffon is 'a tragic clown', as Claude Ivry put it, the style appropriately contains many paradoxes that the student must navigate without arriving at a definitive conclusion», Ivi, p. 159.

<sup>393</sup> «They are deformed, but they are not 'ill'; they are illogical and act crazy, but they are not mad. They are both cruel and tender with each other. They can be funny, but this is within a framework of deadly seriousness. They enjoy the lower bodily functions but avoid facile scatology. Although there is parody, it is not satire, there is no interpretation; the bouffons are not caricatures or 'types'. Neither are they just 'characters' (Lecoq: 'Go further!'): the bouffon believes in the game rather than 'acting'», Ibidem.

<sup>394</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 192.



Il percorso prevede che l'allievo si approcci al territorio della maschera gradualmente, dalla maschera di tutte le maschere, la neutra, alle grandi maschere larvali ma, via via che si prosegue, anche le dimensioni delle maschere diminuiscono fino ad arrivare alla maschera più piccola del mondo: il clown. Il naso rosso è forse la maschera più nota e di conseguenza anche la più inflazionata. L'idea che si ha del clown è spesso distorta, a causa delle ricostruzioni circensi più legate alla sua estetica che alla sua sostanza. Come ha asserito anche Alessandra Galante Garrone: «Fare qualche salto e qualche capriola non significa fare il clown»<sup>395</sup>.

Lecoq ha maturato a partire dagli anni Sessanta, quando questo insegnamento occupava solo il tempo di qualche giorno, l'idea di mantenerlo stabilmente e di porlo alla fine del percorso. Grazie anche a Pierre Byland, ex allievo della Scuola, che ha contribuito all'ingresso definitivo del naso rosso. «La Scuola finisce ridendo»<sup>396</sup> proprio perché si tratta di un territorio che contiene insieme tragedia e commedia, richiedendo il più alto livello di preparazione. Incorpora il risultato di due anni di studio corporale (acrobazia drammatica, giocoleria, combattimento anche con gli schiaffi ecc.) e vocale, mescolando poesia, musica, canto e danza.

Tutto ha avuto inizio quando Lecoq, in seguito a un esercizio dall'esito catastrofico che fece svolgere in classe, ha incominciato a interrogarsi su come il clown riuscisse a far ridere. «Un giorno chiesi agli allievi di mettersi in cerchio – ricordo della pista del circo – e di farci ridere. Uno dopo l'altro si sono messi alla prova con buffonate, capriole, giochi di parole, uno più fantasioso dell'altro ma invano!»<sup>397</sup>. Accadde che non appena, delusi e frustrati per il fallimento, gli allievi spogliatisi del loro "personaggio buffo" si rimisero seduti a terra sconfitti. E fu solo allora che arrivò la risata: «Avevamo trovato! Il clown non esiste al di fuori dell'attore che lo recita»<sup>398</sup>. Tutti noi siamo clown non appena sveliamo le nostre fragilità. Pertanto, non si tratta di recitare il personaggio o di ingigantire buffamente dei movimenti e delle emozioni, cosa che otterrebbe esattamente l'effetto contrario, ma di restituire la propria natura. È

---

<sup>395</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 84.

<sup>396</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 187.

<sup>397</sup> Ibidem.

<sup>398</sup> Ivi, p. 188.

una vera e propria operazione di svelamento, di messa a nudo ed è proprio per questo che non tutti sono disposti a farlo. Mettere in mostra i propri difetti e permettere ad altri di riderci sopra è una prova non facile. Lecoq afferma: «Meno si difende, meno cerca di recitare un personaggio, più si lascia sorprendere dalle proprie debolezze, più il suo clown appare con forza»<sup>399</sup>.

Si parte sempre con l'analizzare la propria andatura nella camminata e quella degli altri, per poi, individuate le tendenze, amplificarle: un esercizio propedeutico alla costruzione della propria camminata da clown. Sara Romersberger, ex allieva della scuola, riporta un episodio di quegli anni che l'ha riguardata:

[...] Lecoq turned toward me and said, 'Who wants to be Sara?' half of the class got up and started moving very quickly with jerky movements, speaking in gibberish with high-pitched voices. To me, they generally looked stupid. I was shocked and hurt because I thought I was considered adult and focused. I had no idea that I moved at 'warp speed' compared with most of the others in the class and that my quick, jerky movements and smile gave me the appearance of having a revolting, overly positive attitude. Devastated, I felt alone in the midst of a room full of laughing people. After a minute of self-pity, I got excited because I knew how to start to frame and embody my personal clown. The students were not trying to parody, ridicule, or insult me. My classmates were just re-creating, being what they saw. I now saw my clown walk – one I could push to extremes for comic value. In that moment of self-pity, I also remembered and registered how I felt. I now could honestly re-create this physical moment of personal fragility at will<sup>400</sup>.

Il lavoro del clown mira a enfatizzare le caratteristiche fisiche del singolo attore e a metterle in ridicolo: ad esempio, se si è dotati di gambe e braccia lunghe e magre, bisognerebbe scegliere degli indumenti più attillati e piccoli così da enfatizzarle ulteriormente. Non bisogna tuttavia cadere nella trappola di confondere se stessi con il proprio clown. L'attore deve sentirsi protetto dalla propria maschera e non identificarsi con essa. Anche per questo motivo questa maschera la si affronta per ultima, solo quando l'allievo è già sufficientemente allentato a questo tipo di lavoro. D'altronde nella tradizione circense è l'acrobata anziano a interpretare il clown, a sottolineare come questo ruolo richieda una certa maturità professionale.

Altro aspetto da allenare nel lavoro del clown è la sua visione del mondo. Quest'ultimo deve credere fino in fondo nelle proprie abilità, «chiedo ad ogni allievo

---

<sup>399</sup> Ibidem.

<sup>400</sup> M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 172.

di fare qualcosa che solo lui, nella classe, sa fare: una spaccata, girare le dita all'indietro, fischiare in un certo modo»<sup>401</sup>, è solo così che il fallimento, nella sua amara autenticità, accenderà la risata. Partendo dal presupposto che un clown non penserebbe o agirebbe mai come un individuo “normale”, il suo talento deve necessariamente prendere una deriva bizzarra ovvero un *exploit*, altrimenti si cadrebbe nel tragico. Quando un clown, intento a dare sfoggio della sua abilità, finisce per riscivolare all'indietro, quello sbilanciamento si potrà trasformare ad esempio in un salto mortale o una capriola. In occasione di una mia lezione di clownerie presso la Scuola di Teatro di Bologna, André Casaca, uno degli insegnanti di clownerie della Scuola, costringeva il nostro clown durante una sorta d'intervista a rispondere sempre di sì a ogni provocazione. Qualora ci fossimo trovati in una situazione imbarazzante dovevamo rimanerci e trovare motivazioni anche assurde pur di sostenere fino in fondo la nostra azione. Tutto era permesso, come aveva ribadito anche Alessandra Galante Garrone nella sua opera intitolata proprio *Alla ricerca del proprio clown*: «questo studio aiuterà l'attore a credere a ogni situazione senza accontentarsi delle apparenze o di una “buona trovata”»<sup>402</sup>.

Il percorso prevede una serie di fasi gradualità. La prima è un'improvvisazione che Lecoq ha denominato *La grande fesseria*: «Vi travestirete come per una festa, con dei cotillons. Viene portato un baule pieno di accessori, abiti di ogni tipo. Ognuno si mette una barba, un paio di baffi, un cappello e si diverte, in una dimensione di totale libertà»<sup>403</sup>. Questa prima consegna serve per liberare l'attore dai propri freni, sfogare le tensioni e preparare a riprendere confidenza con una dimensione più personale, dopo un lungo periodo di lavoro sui personaggi. Senza cadere nelle definizioni «il clown è questo» o «Il clown è quello»<sup>404</sup>, ci si dedica alla libera espressione del proprio istinto più infantile.

---

<sup>401</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 189.

<sup>402</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 86.

<sup>403</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 189.

<sup>404</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 86.

La prima vera prova ha questa consegna: *Qualcuno entra in scena e scopre il pubblico*<sup>405</sup>. Si tratta di una semplice camminata dal punto A al punto B, che però contiene in sé tutto il senso di questa maschera. Questa azione, apparentemente semplice, si rivela quasi sempre una vera e propria terapia d'urto. L'allievo infatti sarà preoccupato di dover far ridere per forza. In genere le risate arrivano molto tardi e quasi sempre in maniera inaspettata, il più delle volte quando, vinti dalla stanchezza, per così dire si molla gli ormeggi e si abbandona ogni smania di controllo. Solo allora quella piccola smorfia, quell'impercettibile spostamento dello sguardo, quel flebile sbuffo finirà col far ridere, stupendo il pubblico e anche se stessi. «Non si fa il clown davanti a un pubblico, ma con il pubblico»<sup>406</sup>. È un esercizio spesso duro e implacabile, che richiede molto tempo e confidenza.

Una volta imbastito il proprio *clown di base* si può poi accedere alla fase successiva: quella delle improvvisazioni collettive. Partendo dalle tre categorie di clown, Il Clown Bianco, L'Augusto e il secondo Augusto, si lavora le relazioni a partire dalle gerarchie. La fase successiva prevede l'esplorazione di temi quotidiani come *I clown cercano lavoro* o *I clown traslocano*. Si lavora alla creazione di gruppi familiari, di relazioni amicali o amorose e si esplora anche la sfera dei sentimenti. Come ama un clown, come gioca, come mangia, come dorme ecc. Infine, come tappa conclusiva, Lecoq ha previsto la restituzione di uno spettacolo finale scritto e provato con tutti i crismi. In questa occasione ciascuno è libero di sviluppare da solo o in *ensemble* le evoluzioni dei temi affrontati precedentemente in classe. Si lavora nei panni del proprio clown con o senza naso, da maschio o femmina a prescindere dalla propria sessualità, parlando o in silenzio [Fig. 42-43]. Quello degli *auto-cours*, delle *enquêtes* e *commandes*, come dirò nel prossimo capitolo, sono degli elementi basilari e distintivi del percorso pedagogico all'interno della Scuola. In questi spazi di libertà autogestita da allievi hanno modo di diventare attori-autori del loro teatro. Come ha raccontato anche Alessandra Galante Garrone:

[...] l'attore che studia il clown (e non "da" clown) dovrà inventare le sue entrées, recitarle, farne la regia, la musica, la coreografia, la scenografia, i costumi... Un lavoro

---

<sup>405</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 190.

<sup>406</sup> Ivi, p. 191.

globale, enorme e stimolante che metterà in primo piano lo sviluppo dell'immaginazione<sup>407</sup>.

La maschera neutra e il clown sono nel viaggio della Scuola l'una all'inizio e l'altra alla fine: in qualche modo «inquadrano l'avventura pedagogica della Scuola»<sup>408</sup>. Al termine di questa avventura mascherata «gli attori non conserveranno queste maschere. Si avventureranno nelle loro creazioni ma ne conserveranno la traccia e lo spirito. E avranno fatto esperienza fondamentale della creazione: la solitudine!»<sup>409</sup>.

---

<sup>407</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p. 86.

<sup>408</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 189.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

## CAPITOLO 3

### Un nuovo modello di attore

*L'attore che crea da sé è preparato per essere l'attore disponibile ad altri creatori?*

*Improvvisare il proprio testo è lo stesso cammino di quello di interpretare un testo stabilito? Non ci sono forse qui due attori, due Teatri, due Scuole?*

*Questi insegnamenti sono compatibili tra di loro?*

Jacques Lecoq<sup>410</sup>

Lecoq ha portato avanti a fatica una sua idea di teatro e di attore, in un più ampio contesto di ricerca pedagogica teatrale. I «teatri puri»<sup>411</sup>, come li definisce, sono quelli in cui il maestro diventa un guru e l'attore il suo replicante. Secondo Lecoq questo modello ha dato vita a costruzioni meccaniche e sclerotizzate di teatro e molto lontane dalla vita. L'avversione verso lo scavo psicologico e il meccanismo dell'immedesimazione dell'attore con il personaggio, e verso la formalizzazione estetizzante sono state, per Lecoq, un punto fermo nella costruzione del suo percorso di sperimentazione. Il suo teatro doveva allontanarsi dalle mode e mantenere un costante riferimento ai «fenomeni della vita in relazione con le leggi del Movimento che la reggono»<sup>412</sup>.

Pertanto, la sua Scuola continua a essere una realtà mutevole: come puntualizza in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*: «La scuola si sposta, altrimenti muore»<sup>413</sup>. Ha definito questo aspetto pedagogico «pionieristico»<sup>414</sup>. In *Il corpo poetico*, Lecoq aggiunge inoltre: «Per questo bisogna che io resti, nello stesso tempo, esigente per quanto riguarda le permanenze, e attento alle evoluzioni proposte dai giovani allievi. Essere sempre in movimento!»<sup>415</sup>

---

<sup>410</sup> J. Lecoq, *Essere attore*, Dattiloscritto, Parigi, 11/06/1981, archivio privato in *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 217.

<sup>411</sup> «I teatri "puri" sono pericolosi. Che cosa sarebbe un "puro" melodramma o una tragedia "pura"? La purezza è la morte! Il caos è indispensabile alla creazione, ma un caos...organizzato, che permetta a ciascuno di ritrovare le proprie radici e scoprire i propri slanci», Ivi, p. 204.

<sup>412</sup> Ivi, p. 216.

<sup>413</sup> «L'écôle bouge, sinon alle meurt»<sup>413</sup>, J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p.120.

<sup>414</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 204.

<sup>415</sup> Ibidem.

Attraverso la sua pedagogia, Lecoq ha cercato di indentificare un modello di “attore-autore” in quanto, come precisa: «le nozioni di attore, autore, regista non possono più essere considerate in un insegnamento drammatico nel quale l'improvvisazione è la base del lavoro»<sup>416</sup>. Una volta padrone del proprio strumento, trovate le proprie radici, i propri slanci, incorporato «il mondo che lo circonda prima di dipingerlo»<sup>417</sup>, l'attore diventa difatti autore, capace di intuire e dare vita ai «teatri che verranno»<sup>418</sup>.

Come è riportato chiaramente sulla pagina web ufficiale dell'*École*:

L'objectif de l'école est la réalisation d'un jeune théâtre de création, porteur de langages où le jeu physique du comédien soit présent. L'acte de création est suscité de manière permanente, principalement à travers l'improvisation, première trace de toute écriture. L'école vise un théâtre d'art, mais la pédagogie du théâtre est plus vaste que le théâtre lui-même. Il ne s'agit pas seulement de former des comédiens, mais de préparer tous les artistes du théâtre : auteurs, metteurs en scène, scénographes et comédiens. Une des originalités de l'école est de donner une base, aussi large et permanente que possible, sachant qu'ensuite chacun choisira dans ces éléments son propre chemin<sup>419</sup>.

Lecoq è stato il primo a temere una qualsiasi declinazione stilistica del suo metodo. Di fatto, così come non esiste uno stile lecoquiano, non si può nemmeno parlare propriamente di un attore lecoquiano. Anzi è esattamente il contrario: l'attore dell'*École* è un attore permeato da linguaggi differenti e non da uno solo. Lecoq ha da subito preso le distanze dall'idea di formare attori in serie, tutti ugualmente impostati, tutti riconoscibili. Chamberlain e Yarrow affermano che «Non c'è ensemble con cui sia univocamente associato, nessun esecutore che sia il discepolo Lecoq per eccellenza [...] non esiste una forma pura di Lecoq»<sup>420</sup>. Lecoq non ha mai pensato di raggiungere una forma pura, né ha mai ceduto alla comodità di offrire ai propri allievi soluzioni predefinite da un manuale d'istruzioni. Gli allievi sono stati messi in condizione di esplorare, ciascuno con i propri mezzi, i materiali messi a disposizione dalla Scuola non per somigliarsi ma bensì per distinguersi gli uni dagli altri e lavorare senza seguire

---

<sup>416</sup> J. Lecoq, *Essere attore*, Dattiloscritto, Parigi, 11/06/1981, archivio privato in *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 217.

<sup>417</sup> Ivi, p. 205.

<sup>418</sup> Ivi, p. 204.

<sup>419</sup> <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pedagogie/>

<sup>420</sup> «There is no ensemble with whom he is uniquely associated, no performer who is the Lecoq disciple par excellence [...] there is no pure Lecoq form». (Trad. mia): F. Chamberlain, R. Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, cit.129, p. 22.

pedissequamente un modello. Come disse Lecoq a Nikole Pascetta, una sua allieva, durante una lezione: «incarna il fuoco. Il fuoco non è necessariamente fatto di fiamme rosse e scintille. Il fuoco è unico come la tua idea di fuoco e quindi come la tua interpretazione»<sup>421</sup>.

Il teatro di Lecoq è per sua natura permeabile alle trasformazioni e si basa su una pedagogia della scoperta e di conseguenza dell'imprevedibile. L'allievo resta in ascolto, pronto a nutrirsi di ogni stimolo e pertanto un attore dell'*École* è allenato a un teatro povero, ovvero che non necessita di grandi mezzi. Si parte dalla prima materia che si ha disposizione ovvero il proprio corpo in relazione a un determinato spazio e da questa "povertà" si impara veramente a fare i conti col proprio strumento, i suoi potenziali e i suoi limiti. La rigorosa preparazione tecnica, l'allenamento alla propriocezione, attraverso quella che anche Grotowski (la cui visione ha molti punti di contatto con quella di Lecoq) definiva "via negativa", i lavori di creazione autonoma sono i semi che garantiscono la fioritura del *jeu* e la qualità dello spettacolo e del corpo mimante.

Alford sostiene come quest'ultimo abbia suggerito ai futuri attori «un modo per scoprire modi diversi di guardare il mondo e scoprire come articolare il mio modo di guardare il mondo facendo teatro»<sup>422</sup>. La pratica della Scuola ha infatti mirato ad allenare nell'attore uno sguardo inedito sul mondo, a riconoscere i movimenti e le dinamiche nascosti sotto la superficie.

Inoltre, l'allievo dell'*École* è un attore-autore perché in grado di partecipare attivamente all'intero processo di creazione non solo in merito alla costruzione del proprio personaggio ma allo spettacolo nel suo complesso. Il percorso pedagogico prevede infatti un approccio multidisciplinare: l'attore è anche scenografo, costumista, regista, drammaturgo, architetto, musicista e così via. Quello dell'*École* è e vuole

---

<sup>421</sup> «Incarnes le feu. Le feu n'est pas nécessairement fait des flammes rouges et des étincelles. Le feu est aussi unique que l'idée que tu te fais du feu, et donc de ton interprétation». Discorso che Lecoq fece in classe nel Novembre del 1990 riportato da Nikole Pascetta, vedi N.L. Pascetta, *Making Meaning Through Movement A Theatre Pedagogy for English Language Learning in Refugee Youth Settlement, Interdisciplinary Studies*, Toronto: York University, 2009 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 251.

<sup>422</sup> «a way of discovering different ways of looking at the world and discovering how to articulate my way of looking at the world through making theatre». (Trad. mia): J. Alford, Intervista di Ayse Tashkiran, Londra, 4 September 2014 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 231.



essere un percorso totalizzante, in cui l'attore non è solamente un interprete, ma è soprattutto creatore del suo teatro. L'affermazione di Lecoq «Ti ho preparato per un teatro che non esiste. Esci e crealo»<sup>423</sup> va intesa, dunque, non tanto come un invito a liberarsi della regia, ma bensì come un riconoscimento del potere creativo dell'attore. Dalla sua prospettiva attore e regista lavorano insieme affiancandosi e non entrando in competizione.

A partire dagli anni '60 e '70 del Novecento, il teatro del gesto ha seguito molte strade alimentato dalle ricerche di gruppi e artisti attivi in contesti differenti e intrecciando spesso i loro percorsi con la danza contemporanea. La lezione di Lecoq è rimasta viva anche grazie alle trasformazioni apportate dai suoi allievi e collaboratori che hanno tenuto fede a uno dei principi cardine di questo approccio ovvero la conquista dell'autonomia dell'attore e la maturità creativa anche e soprattutto attraverso il lavoro collettivo.

### **3.1 *Auto-cours, enquêtes e commandes***

Attraverso la “via negativa” l'allievo ha modo di allenarsi fin da subito all'ascolto e alla propriocezione perché non essendoci un maestro che ti fornisce una soluzione immediata e dicendoti cosa devi fare o come devi muoverti, l'allievo deve sforzarsi di essere creativo. In modo particolare nella dimensione corale è ancora più necessario sapersi dirigere in autonomia. Il lavoro di *ensemble* è uno dei più preziosi tra gli insegnamenti della Scuola. È un gioco condiviso per stuzzicare l'immaginario collettivo, una condizione che Lecoq ha esplorato in prima persona durante le sue esperienze giovanili e che ha continuato a coltivare attraverso la sua pedagogia sotto più forme.

In modo particolare questa spinta all'autonomia nella Scuola si è accentuata a seguito degli eventi del '68, che hanno inevitabilmente portato Lecoq a concepire nuovi modi

---

<sup>423</sup> «I have prepared you for a theatre that does not exist». (Trad. mia): F. Chamberlain, R. Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, cit. 129, p. 57 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit. 10, p. 337.

di affrontare l'insegnamento. Riporto in seguito due preziose testimonianze circa quel periodo. L'attrice Celia Gore-Booth, ex allieva, racconta come gli studenti premessero per ottenere spazi dove autogestirsi e creare teatro senza la presenza dei docenti:

Even the pupils in his school were affected by '68 and like a lot of students at that time they turned over the whole school and they refused to work. And they said to Lecoq, we don't want to work, we want to teach ourselves. And Lecoq, who's the constant responder and observer, said: every day for an hour you will teach yourselves. And it was called *auto-cours*<sup>424</sup>.

Anche il racconto di Schürch, in un'intervista che risale al 2002, rimarca quanto questo sentimento abbia investito la Scuola e anche lo stesso Lecoq, sempre in prima linea durante i picchetti:

The spring of '68 had a great impact on the school. We were questioning every- thing [...] *Why do you teach this? What does it mean? Why do you think we should learn this?* We took advantage of the situation to look for new ways of addressing problems [...] We were engaged in many activities during that time – also pushed and supported by Lecoq – like going to entertain factory pickets. We supported them morally with entertainment<sup>425</sup>.

Da quel momento Lecoq poté cogliere il potenziale di quell'ora di autonomia, decidendo prima di prorogarla poi di mantenerla come elemento fisso all'interno della sua pedagogia, in quanto, come riportato in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, questi eventi «hanno confermato la vocazione della scuola e la base del suo lavoro, sia in termini di ricerca che di formazione» e al tempo stesso «dato alla scuola un'altra dimensione»<sup>426</sup>.

I cosiddetti *auto-cours* si sono rivelati tra gli strumenti più efficaci e distintivi della Scuola. Lecoq li ha definiti così in *Il corpo poetico*:

---

<sup>424</sup> S. McBurney, *The Celebration of Lying*, in David Tushingham (ed.) *Live: Food for the Soul*, Methuen, Londra, 1994, p.19 in S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 60.

<sup>425</sup> Schürch, Bernie and Frassetto, Floriana, Unpublished interview with author, Biel, Svizzera, 22 giugno 2002 in S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p. 114.

<sup>426</sup> «[...] non seulement l'école allait se trouver confirmée dans sa vocation et dans son travail de fond, de recherche et de formation, mais les événements en eux-mêmes, qui eurent un pouvoir de provocation, allaient lui donner une autre dimension». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p.117.

Chiamiamo auto-corsi delle sedute quotidiane di un'ora e mezza, durante le quali gli allievi, senza l'ausilio degli insegnanti, lavorano in piccoli gruppi alla realizzazione di un tema che propongo e che sarà poi presentato alla fine della settimana, davanti a tutta la scuola. È il loro teatro<sup>427</sup>.

Lecoq concesse ai propri allievi questi momenti di creazione autonoma per dare loro la possibilità di approfondire i temi d'improvvisazione che a mano a mano venivano introdotti durante l'anno. Come tema d'apertura proponeva una semplice traccia: *Un luogo, un avvenimento!* In gruppi di cinque o sette devono cimentarsi nell'interpretazione della consegna, che è la fase che occupa più tempo. «Davanti ad una consegna così elementare spesso sono spersi»<sup>428</sup>, domandano cosa debbono fare, quanto debba durare e imparano a fare i conti con dinamiche e tempistiche del lavorare in *ensemble*.

Il tema successivo era, invece, il seguente: *Reinterpretare la vita di una piazza di un paese francese o di una piccola cittadina, dal risveglio del mattino fino alla notte*. In questo secondo caso si tratta di una consegna già più elaborata, a cui vengono concessi quindici giorni di lavorazione, in quanto richiede di attivare il *rejeu* di situazioni quotidiane in chiave teatrale. Bisogna concentrare molte azioni in un tempo dato, e coordinarle. «Risultano allora evidenti i grandi temi forti della vita collettiva»<sup>429</sup>, il momento in cui la città prende vita o quando tutti mangiano, fino al momento più solitario della sera. Improvvisazione a cui Toby Sedgwick si è ispirato per la creazione della sezione iniziale della cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Londra del 2012. La scena si chiamava "Green and Pleasant Land" ed era una riproduzione della Gran Bretagna rurale<sup>430</sup>. Il terzo tema era generalmente quello dell'*Esodo*. Che è strettamente collegato al lavoro della maschera neutra e gemellare alle improvvisazioni dell'*Addio*. Spesso gli studenti lo lavorano senza maschera negli auto-corsi e lo presentano con la maschera nel momento della restituzione. Anche in questo caso il tema offre moltissime possibili declinazioni e permette di portare l'immaginario anche a situazioni che li riguardano e che sentono vicine.

---

<sup>427</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 127.

<sup>428</sup> Ibidem.

<sup>429</sup> Ivi, p.128.

<sup>430</sup> Vedi nota 16 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 231.

L'auto-corso è senz'altro anche una simulazione del lavoro professionale. Ciascun allievo infatti ha un'attitudine e una precisa inclinazione: c'è chi ha un buon occhio registico, chi è più esperto di musica, chi di danza, chi di drammaturgia e chi semplicemente è più a suo agio a essere diretto. Tutte queste attitudini hanno modo di coordinarsi insieme per esplorare la natura del lavoro collettivo di creazione.

Inizialmente questi momenti di autonomia vengono sempre accolti dagli allievi con grande entusiasmo, ma col passare del tempo finiscono con l'accorgersi della difficoltà che comporta la libertà creativa e la gestione del collettivo. In *Il corpo poetico*, Lecoq racconta che mentre all'inizio del primo anno gli allievi di solito non si conoscono, col passare del tempo, i rapporti tra loro si trasformano e nascono i primi conflitti<sup>431</sup>. Se alla fine di uno *stage* solitamente ci si abbraccia sperando di rincontrarsi presto<sup>432</sup>, alla Scuola questo non sempre succede, anzi, ma è proprio da questa situazione di contrasto che si sviluppa la creatività. Questo tipo di lavoro è indispensabile al teatro: ci si scopre innanzitutto come artista insieme agli altri, s'impara a gestire le differenze di visioni e a trovare dei compromessi e soprattutto a fidarsi dell'altro. È un processo che richiede molto tempo e che spesso migliora nel tempo, quando ci s'impara a conoscere: c'è sempre uno che vuole decidere e imporre le proprie idee sugli altri, soprattutto in un ambiente di attori, o chi vuole lavorare da solista o solo con determinate persone. Tuttavia, nel momento della restituzione di fronte al pubblico si scoprono molte cose: in primis che, se non risolte, le tensioni diventano leggibili in scena attraverso i disequilibri. C'è chi è troppo presente o scollegato rispetto al gruppo e invece di emergere, agli occhi del pubblico che non sa, risulta l'unico fuori luogo. Oppure una cosa che sembrava scoordinata alle prove, da fuori risulta invece inaspettatamente potente. Insomma, questo tipo di esercizio è fondamentale nel percorso di un attore per allenarsi a vivere la scena affrontando le situazioni più disparate<sup>433</sup>.

Il territorio degli auto-corsi, infine, verso l'ultima parte dell'anno lascia spazio a delle vere e proprie inchieste e comande (*enquêtes e commandes*). Si tratta di un periodo di ricerca, in genere di quattro settimane, in cui l'allievo si trova a vivere la quotidianità

---

<sup>431</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.129.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> S. Murray racconta la sua visita presso la scuola nel 2002 a cui assiste a una restituzione degli auto-corsi vedi S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p.61.

di un ambiente esterno alla scuola. Molto spesso nei temi d'improvvisazione si affrontano degli stati d'animo specifici dell'individuo o delle condizioni o ambienti: così grazie alle inchieste e le comande si ha modo di introiettarli sperimentandoli in prima persona, come racconta Lecoq: «Alcuni allievi sono rimasti diverse settimane all'Ospedale dell'Hôtel-Dieu a Parigi, hanno dato da mangiare ai malati e hanno assistito i medici. Altri si sono integrati nella vita di una caserma dei pompieri...»<sup>434</sup>. Questo lavoro d'indagine è finalizzato alla realizzazione di uno spettacolo, aperto al pubblico, di breve durata in cui dovranno restituire la loro esperienza utilizzando i territori drammatici che hanno esplorato a Scuola.

Lo strumento dell'autogestione rimane spesso per gli studenti uno dei più preziosi insegnamenti della Scuola, anche se certamente al di fuori di essa, nei contesti lavorativi, non sempre sarà possibile replicare quelle identiche condizioni. Le mura di scuola sono come una schermatura per gli allievi che possono sentirsi liberi di sperimentare e anche di fallire senza conseguenze, ma sono pur sempre un esercizio utilissimo di democrazia. Come afferma Jones rispetto alla sua esperienza da allievo:

At the School auto-cours promoted group collaboration. Yes it was often “survival of the fittest”, of “the best idea” but these were also experiments in autonomy, of actors writing and directing themselves. The weekly assignments tested the limits of democracy in the creative process<sup>435</sup>.

### 3.2 Laboratorio LEM

Nel 1968 Lecoq venne invitato dall'architetto Jacques Bosson a insegnare presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi. Questa fu la sua prima esperienza di docenza nel campo delle discipline architettoniche, che poi proseguì fino al 1987 presso l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette di cui Bosson era il direttore. Quest'ultimo si occupò di indagare i meccanismi delle strutture

---

<sup>434</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.129.

<sup>435</sup> T. Jones, *Lecoq and Film* [intervista con M. Evans], 10 Settembre 2014 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 405.

mobili e questa ricerca diede vita a una serie di collaborazioni con professionisti e realtà dell'ambito teatrale come quella con l'École Charles-Dullin dal 1974.

Il LEM (Laboratorio di studio del Movimento) nacque nel 1976 come naturale estensione del percorso biennale della Scuola di Lecoq a Parigi. Si tratta di un laboratorio di scenografia sperimentale della durata di un anno (e dal 2002 esteso a due anni), che Lecoq ha gestito insieme all'architetto Krikor Belekian (rimasto in carica come docente fino al 2011). Oggi il LEM continua la sua attività sotto la direzione di Pascale Lecoq, architetta e scenografa, e insieme all'architetto e artista Emmanuelle Bouyer. Il corso nacque con l'intenzione di estenderlo alla formazione attoriale di allievi con background differenti ovvero pittori, scenografi, architetti, registi ecc. Non si trattava per Lecoq di trasformare gli architetti o gli scenografi in attori semmai di estendere lo studio della natura mimodinamica anche alle altre realtà disciplinari.

Il LEM offre due percorsi<sup>436</sup>, che Lecoq in *Il corpo poetico* descrive così: «un'attività di movimento che mette in gioco il corpo mimante e un'attività di creazione attraverso la realizzazione di costruzioni scenografiche»<sup>437</sup>. Per Lecoq a teatro è essenziale *in primis* indagare il rapporto tra corpo e spazio, in quanto quest'ultimo si modifica a seconda di come il corpo si muove al suo interno e viceversa. In secondo luogo, andare ancora più a fondo nella ricerca delle leggi dello spazio e del movimento in quanto il movimento è, citando le parole di Lecoq, non solo «uno spostamento di linee» ma anche un generatore di «pressioni e tensioni nello spazio» cosicché le forze, giocando l'una contro l'altra, danno «allo spazio una consistenza viva e vibrante»<sup>438</sup>. Inoltre, è essenziale per Lecoq interrogarsi su chi è il tipo di abitante di questo spazio<sup>439</sup>.

---

<sup>436</sup> Sulla pagina web ufficiale della Scuola sono riportati i seguenti insegnamenti: *l'état du calme ou le neutre, l'équilibre des forces, l'économie des actions physiques, les transferts et les expérimentations*. Vedi: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/le-lem-presentation/>

<sup>437</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p. 197.

<sup>438</sup> «Le mouvement n'est pas seulement un déplacement de lignes, il propose à l'espace del poussées et des tensions. Des forces jouent ainsi l'une contre l'autre, l'une avec l'autre, donnant une consistance vivante et vibrante à l'espace». (Trad. mia): J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p.103.

<sup>439</sup> Lecoq si rifà alle riflessioni filosofiche di Maurice Merleau-Ponty che parla di "spazio abitato" ovvero uno spazio che assume una forma geometrica solo a partire dalla nostra esperienza dinamica. Vedi. M. Merleau-Ponty, *Nature. Course Note from the Collège de France*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, p.27.

A quanto pare il solo biennio non bastava a esaurire questa indagine che in realtà, come era inevitabile, non sarebbe mai cessata.

Lecoq sostenne l'idea secondo cui non solo il lavoro dell'attore ma anche le altre professioni artistiche si fondono sul mimismo. Si può dire che anche il pittore, lo scenografo e l'architetto creino lo spazio mimando. Secondo Lecoq:

[...] in tutte le arti c'è un mimo nascosto. Ogni vero artista è un mimo. [...] Questa è la ragione per la quale mi è stato possibile passare dall'insegnamento del teatro a quello dell'architettura, inventando gli "architetti-mimi"<sup>440</sup>.

L'architettura, ad esempio, può essere definita come un'estensione del nostro corpo, come risposta di quest'ultimo al mondo e come sostiene Laura Gioeni come «la soglia tra il nostro corpo e il mondo»<sup>441</sup>. A teatro ogni corpo in movimento è un'architettura: basti pensare al coro tragico che Lecoq intende come «corpo collettivo»<sup>442</sup>, un'architettura organica con al centro un nucleo, che ne regola il respiro, ma che, se portata alla sua massima estensione, si disgrega in singole unità. Infatti, come afferma Lecoq: «oltre una certa distanza, il coro non esiste più, si spacca. Ecco di nuovo una soglia di rottura, cari architetti!»<sup>443</sup>

Durante il laboratorio si ripropone il lavoro sul neutro: «Cominciamo col proporre una sensibilizzazione del corpo agli spazi al quale appartiene, dapprima in stato di neutralità, poi in espressione drammatica»<sup>444</sup>. Il rigioco permette di partire dalla restituzione mimetica di uno spazio per poi arrivare a lavorare ai cosiddetti *mimages* (essenziali per estrarre la dinamica del movimento) e infine maturare «lo sguardo del corpo»<sup>445</sup>. Il corpo riflette all'interno l'ambiente esterno che lo circonda restituendo uno stato dinamico: infatti accade che il movimento si diversifichi a seconda dello spazio che si attraversa ed è per questo che l'attore deve allenare la sua sensibilità.

---

<sup>440</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.44.

<sup>441</sup> «Architecture is the threshold between our body and the world». (Trad. mia): Laura Gioeni in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 289.

<sup>442</sup> J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale*, cit.1, p.172.

<sup>443</sup> Ivi, p.174

<sup>444</sup> Ivi, p.198.

<sup>445</sup> Ibidem.

Il fine ultimo di questa esplorazione è la realizzazione di una costruzione (fatta di materiali semplici come la carta, la plastica il legno ecc.). Lecoq le chiama “strutture portatili” perché, in quanto indossabili, sono una sorta di progressione astratta della maschera. Vengono costruite attraverso un assemblaggio di forme che con la loro geometria sono in grado di ritmare lo spazio e che vivono grazie al movimento. Il ruolo utilitaristico del singolo oggetto che le compongono, nell’insieme, finisce per scomparire assumendo un nuovo significato. Questa ricerca si avvicina a quella scenografica. Difatti non si tratta per Lecoq di intendere una struttura come un attrezzo e lo spazio come “commento” scenografico ma come l’incarnazione plastica del dramma stesso ovvero, nel caso del lavoro dello scenografo, di creare una scenografia non per se stesso ma per l’attore e il suo *jeu*.<sup>446</sup> Pascale sostiene che questo lavoro faccia la differenza nella formazione degli architetti e degli scenografi, che non sono allenati come gli attori al lavoro corporeo, perché abituati a pensare allo spazio a partire dalla testa: «per noi la cosa più importante è che tu pensi con tutto il tuo corpo»<sup>447</sup>.

La pagina web ufficiale della Scuola riporta come «Il viaggio LEM» sia un percorso non spiegabile con spiegazioni scritte, dato che ogni classe è «una vera e propria organizzazione di urgenza»<sup>448</sup>. Nel corso degli anni il principale percorso biennale e quello parallelo del LEM hanno finito con l’influenzarsi a vicenda. Il laboratorio ha maturato nuove direzioni di ricerca fino a occupare uno spazio sempre più grande all’interno della pedagogia di Lecoq, come testimonia la figlia Pascale: «alla fine della sua vita il sogno di mio padre era scrivere un libro su LEM. Verso la fine, è stato il fondamento della scuola, la sua essenza»<sup>449</sup>.

L’attore inglese Andy Crook, ex allievo, reputa che le ricadute della sua ricerca nell’ambito dell’architettura e del design siano l’aspetto più avanguardistico e interessante del suo lavoro<sup>450</sup>. Certamente se si considera la più recente evoluzione del

---

<sup>446</sup> Per approfondire vedi J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, cit.25, p.121.

<sup>447</sup> «Sometimes both architects and theatre students only think about space from the head. For us, the more important thing is that you think with your whole body». (Trad. mia): Pascale Lecoq in S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p.91.

<sup>448</sup> <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/le-lem-presentation/>

<sup>449</sup> «at the end of his life my father’s dream was to write a book about LEM. Towards the end, it was the foundation of the school – the essence of the school». (Trad. mia): P. Lecoq, (2001) Unpublished interview with author, Parigi, 26 Ottobre 2001 in S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, p.91.

<sup>450</sup> «I think where his heart really lay was in architecture and design. In those areas I felt he was much more ‘cutting edge’». (Trad. mia): A. Crook, Unpublished interview with author, Dublino, 3 Maggio 2002 in Ibidem.



teatro in favore dell'ibridazione dei linguaggi, questa ultima declinazione della sua ricerca pedagogica è quella che più è riuscita a integrarsi nelle realtà produttive internazionali nate a partire dagli anni '70. Lecoq era infatti consapevole del potenziale della sua ricerca e della necessità di portare il teatro a ricercare nuove forme espressive, senza necessariamente cancellare il passato. Questa mescolanza, tanto cara a Lecoq, nella sua confusione di linguaggi ha generato, anche a partire dalla sua Scuola, esiti di straordinaria levatura.

### 3.3. Gli allievi nel mondo

Sono tantissimi gli artisti che si sono formati presso la sua Scuola di Parigi. Rick Kemp ha parlato nel 2016 di oltre 5000 studenti, a partire dal 1956, provenienti da 84 paesi differenti<sup>451</sup>. Nel sito ufficiale dell'*École*, nella sezione *alumni*, è presente una mappa virtuale<sup>452</sup> dove è possibile rintracciare quelli attualmente “attivi” nel mondo: già dal quantitativo di spunte blu sparse su di essa si evince come il suo lavoro abbia raggiunto ogni continente.

Alcuni allievi ancora oggi portano avanti la pedagogia di Lecoq insegnando a loro volta in altre scuole in giro per il mondo, altri hanno fondato loro compagnie, altri ancora hanno raggiunto una certa notorietà come attori o come registi, altri come direttori di teatri, altri ancora come scenografi o architetti. Ci sono state addirittura ricadute delle sue scoperte nell'ambito della ricerca scientifica, negli studi legati alle neuroscienze e alla psicomotricità.<sup>453</sup>

Lo stesso Lecoq, nel quarto e ultimo capitolo intitolato *Aperture de Il corpo poetico*, si è dedicato a elencare i nomi dei gruppi più celebri che hanno fatto loro la matrice collettiva, maturata durante gli anni della Scuola, dando origine ex novo a celebri realtà

---

<sup>451</sup> «The school estimates that over 5,000 students from at least eighty-four different countries have attended since its opening in 1956 [...]», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 303.

<sup>452</sup> <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/network-alumni/?lang=en>

<sup>453</sup> Ha avuto anche ricadute nell'ambito degli studi cognitivi e delle neuroscienze. Per approfondire vedi Rick Kemp *In Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us about Performance* (2013), che indaga nel lavoro di Lecoq i cosiddetti “schemi cognitivi incarnati”.

professionali. Tra questi cita i *Mummenschanz*<sup>454</sup>, gruppo fondato nel 1977 da Bernie Schürch, Floriana Frassetto e Andres Bossard, che ha fatto largo uso del mimo, di coreografie con tanto di maschere e strutture portatili<sup>455</sup>; i *Footsbarn Travelling Theatre*<sup>456</sup>, compagnia inglese nata nel 1971 che ha portato avanti una ricerca sul teatro itinerante di stampo popolare; i *Moving Picture Mime Show*<sup>457</sup>, altro gruppo inglese nato nel 1977 che ha utilizzato nei loro spettacoli le cosiddette *bande mimée*; il *Théâtre de la Jacquerie*, compagnia francese che ha esplorato il territorio del grottesco; il *Nada Théâtre*, altra compagnia francese che ha lavorato alla costruzione delle metafore poetiche attraverso l'uso degli oggetti; il *Théâtre de Complicité*<sup>458</sup>, celebre compagnia inglese fondata nel 1983 da Simon McBurney, Annabel Arden e Marcello Magni che ha fatto largo uso delle tecnologie video e della musica; il *Théâtre de la Jeune Lune*, compagnia americana che ha operato dal 1978 al 2008 con ben 5 direttori artistici ex allievi: Dominique Serrand, Vincent Gracieux, Barbra Berlovitz, Robert Rosen e Steven Epp (due francesi e tre americani). Questi, peraltro, hanno contribuito alla diffusione del metodo lecoquiano nell'ambiente teatrale statunitense, che è una realtà fondata all'opposto su un eccesso di individualismo<sup>459</sup>. Il *Magnet Theatre*<sup>460</sup> compagnia di teatro fisico con sede a Cape Town e il *Théâtre du Soleil*<sup>461</sup>, che è senza ombra di dubbio una delle realtà teatrali più longeve la cui ricerca incarna a pieno gli insegnamenti di Lecoq.

Ariadne Mnouchkine, la sua fondatrice, era impegnata negli stessi anni in cui era allieva presso l'*École* nella creazione del suo celebre spettacolo *La Cuisine* (1967) di Arnold Wesker: frequentava la scuola di giorno e lavorava allo spettacolo di sera<sup>462</sup>. L'impegno con la compagnia l'aveva quindi costretta a mollare le lezioni al termine del primo anno. La celebre sede del suo teatro, un'ex fabbrica di munizioni nota come *La Cartoucherie* e situata in una zona periferica di Parigi, offre un vero e proprio

---

<sup>454</sup> <https://www.mummenschanz.com>

<sup>455</sup> Per approfondire vedi S. Murray, *Jacques Lecoq*, cit.46, pp.110-126.

<sup>456</sup> <https://www.footsbarn.com>

<sup>457</sup> <https://mimelondon.com>

<sup>458</sup> <http://www.complicite.org/index.php>

<sup>459</sup> «In America the training is so much about the individual», D. Godsey, *Lecoq and UMO* [Intervista con S. Thompson], 7 Maggio 2001 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 355.

<sup>460</sup> <https://magnettheatre.co.za/>

<sup>461</sup> <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>

<sup>462</sup> G. Freixe, *La Filiation: Copeau-Lecoq-Mnouchkine*, Editions l'Entretemps, Lavérune, 2014, p.151 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 307.

spazio partecipato. Il pubblico può mangiare, assistere agli spettacoli e dare anche uno sguardo al dietro le quinte mentre gli attori si truccano e si preparano. Si tratta di una realtà unica e dalla forte impronta comunitaria: vi sono moltissimi volontari provenienti da tutto il mondo che offrono i loro servizi in cucina o in sartoria così da poter assistere al contempo alla vita creativa del teatro. La stessa Mnouchkine è solita presentarsi all'ingresso a staccare i biglietti e salutare il pubblico prima degli spettacoli. Il suo è un teatro impegnato, che ha toccato, nei lunghi anni della sua storia e continua ancora oggi, eventi storicamente e socialmente rilevanti e di stampo fortemente popolare che prevede molto spesso l'uso di maschere: dalla maschera neutra<sup>463</sup> alle maschere di carattere, di commedia e del teatro orientale come quello Nō, Kathakali o balinese<sup>464</sup>. Inoltre, si è rifatto spesso al mondo del cinema, della clownerie e del teatro dei burattini. Gli attori, come nella realtà dell'*École*, provengono da ogni parte del mondo e godono quasi sempre di straordinarie abilità tecniche e atletiche. La recitazione è spesso agita su gamme alte sia sul piano fisico che emozionale e strettamente focalizzata sul rapporto diretto con il pubblico come avviene nel lavoro in maschera<sup>465</sup>, come lei stessa ha raccontato in *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*:

Abbiamo bisogno di orecchie per dire un testo: è il corpo che ascolta, il corpo che soffre, è il corpo che si sottomette prima di agire. Queste sono le leggi universali del teatro, ma pochi ce le ricordano e Lecoq era una di queste. Queste leggi esistono, non le ha inventate lui<sup>466</sup>.

Inoltre, si tratta di un teatro fortemente nutrito del territorio dell'immaginario in cui la realtà è trasposta poeticamente in scena attraverso delle metafore poetiche. Come lei stessa afferma in *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*: «Quando avanziamo nel lavoro

---

<sup>463</sup> «The training in neutral mask was the point of origin for Mnouchkine in her work on 'base states' and 'sub-states' of passions for the characters of Richard II», B. Singleton, (2010) "*Ariane Mnouchkine: Activism, Formalism, Cosmopolitanism*", *Contemporary European Theatre Directors*, Ed. M.M. Delgado e D. Rebellato, Routledge, Londra & New York, 2010, p. 40 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.269.

<sup>464</sup> Per approfondire vedi Jean-François Dusigne, *Le Théâtre du Soleil. Des traditions orientales à la modernité occidentale*, Canopé editions, Dicembre, 2003.

<sup>465</sup> «In rehearsal, every time the actors found themselves talking to each other, it didn't work. I said to them, 'Tell it to the audience' [...] I'm convinced that Shakespeare's text must be spoken in this way. As soon as you begin to modulate, to refine, to make it subtle, you water it down», D. Williams, *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, Routledge, Londra & New York, 1999, p. 94 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.271.

<sup>466</sup> J. Roy, J. Carasso, *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*, cit.138.

di trasposizione, “ricadiamo” nella vita, ricadiamo nell'essenziale della vita: all'improvviso essa diventa più reale del reale»<sup>467</sup>.

Il suo è un teatro esteticamente impattante e che vede generalmente tantissimi attori in scena agire in spazi molto ampi e spogli. I costumi hanno poi un ruolo fondamentale, insieme al trucco. Mnouchkine, oltre a questa impronta comunitaria, ha mutuato nel suo teatro altri elementi da Lecoq come il lavoro d'improvvisazione<sup>468</sup>; il *rejeu* e il *jeu*; gli auto-corsi (li ha adoperati ad esempio per la creazione delle scene corali della presa della Bastiglia in 1789); *les enquetes* (per *la Cuisine* gran parte degli attori hanno lavorato nella ristorazione come camerieri, cuochi e lavapiatti, per poter introiettare i movimenti e i ritmi); l'uso della mimesis animale (in *Macbeth* (2014) Serge Nicolai ha lavorato sul corpo della scimmia<sup>469</sup>).

Passando ora all'ambito cinematografico non si può non citare ex allievi come Judie Taymor (anno 1969-70) o Geoffrey Rusch (biennio 1975-77). Judie Taymor ha definito la sua esperienza presso la Scuola «trasformativa»<sup>470</sup>. In un'intervista del 1988 ha ricordato quanto l'esperienza della Scuola fosse stata per lei indispensabile: «Le cose che ho imparato quando ero alla scuola di mimo di Lecoq a Parigi all'età di 16 anni [...] sono rimaste con me»<sup>471</sup>.

Ha costruito la sua carriera alternando lavori al cinema e a teatro. Talvolta è riuscita a ibridarli insieme come in *Titus Andronicus* (versione cinematografica del suo omonimo spettacolo del 1994) o *A Midsummer Night's Dream* (2014) che trasferiscono la sua cifra teatrale sul grande schermo. I suoi lavori cinematografici sono intrisi di immagini visive, movimenti coreografici e gestuali, richiedendo la presenza di attori fisicamente preparati. Il suo lavoro di direzione degli attori parte

---

<sup>467</sup> «Quand on avance dans le travail de transposition, on 'retombe' dans la vie, on retombe dans l'essentiel de la vie: tout d'un coup, cela deviant plus vrai que le vrai». (Trad. mia): M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, nota 4, p. 271.

<sup>468</sup> A proposito Helen Richardson racconta di come «In the workshops, few of the improvisations get past the first thirty seconds before Mnouchkine utters a resounding “Stop!”» in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.314.

<sup>469</sup> Ivi, p. 309.

<sup>470</sup> «was more transformation than anything», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p.399.

<sup>471</sup> «The things that I learned when I was in Lecoq's mime school in Paris at age 16 which had to do with mask work, and then the ideographing work with Herbert Blau have stayed with me». (Trad. mia) R. Schechner, J. Taymor, *From Jacques Lecoq to “The Lion King”: An Interview*, in “TDR” (1988), Vol. 43, No. 3, Puppets, Masks, and Performing Objects, Autunno 1999, p. 36.

dalla ricerca del *fondo poetico comune* a tutti gli interpreti, prima ancora di approcciarsi alla recitazione, come lei stessa ha raccontato riguardo, ad esempio, alla preparazione di *Titus Andronicus*:

When I did *Titus Andronicus*, for the first four or five days I didn't have the actors work on characters. I say, "Okay, let's really look at the themes of the piece, and whether it's violence, racism, blah, blah, blah." And then in an extremely abstract way, I have the actors create ideographs. What I find from those things, whether it's for them or for me, is a visual style for the show that I can use and work in. It also helps them understand. And, it brings the actors together without too much competition: who's the star, who's this, who's that? Instead, all of a sudden we're all saying, "Why are we doing this piece?" In *Titus* it got out some pretty intense concepts<sup>472</sup>.

Una delle sue cifre distintive è stata tra l'altro il largo uso di pupazzi e burattini, come ha raccontato in un'intervista a Richard Schechner, in cui ha rivelato di averli scoperti proprio durante gli anni della Scuola grazie a Renée Citron, insegnante dal 1969 al 1967 «che [...] mi ha introdotto al teatro di figura [...]»<sup>473</sup>. Il pupazzo utilizzato come ulteriore estensione del corpo dell'attore lo si può ritrovare in moltissimi dei suoi lavori teatrali più celebri come *The Tempest* (1986) o *The Lion King* (1997). Taymor, in quest'ultimo lavoro, per realizzare i costumi e i pupazzi dei diversi animali della savana, ha lavorato a partire dalle tecniche del teatro dei burattini. Ha deciso però di sbarazzarsi di teli neri e mascheramenti che vanno a coprire il burattinaio, dichiarando il meccanismo artigianale, come lei stessa racconta:

But let's just get rid of the masking. Because when you get rid of the masking, then even though the mechanics are apparent, the whole effect is more magical. And this is where theatre has a power over film and television. This is absolutely where its magic works. It's not because it's an illusion and we don't know how it's done. It's because we know exactly how it's done<sup>474</sup>.

In questo modo, svelando il trucco, si finisce da spettatore a godere insieme del burattino e del suo burattinaio senza riuscire a distinguere i confini fra l'uno e l'altro. Altro aspetto che lega la sua ricerca a quella di Lecoq è la predilezione per i testi classici, che sono in grado di trattare i grandi sentimenti dell'uomo, sviscerando i

---

<sup>472</sup> Ivi, p.38.

<sup>473</sup> «who [...] introduced me to puppetry [...]». (Trad. mia): Ivi, p.37.

<sup>474</sup> Ivi, p.42.

grandi temi sociali e umani cosicché il materiale possa risuonare nell'immaginario del pubblico indistintamente dalle loro diversità.

Il fatto che, oltretutto, attori come Geoffrey Rush abbiano dichiarato di affidarsi al metodo anche nel lavoro cinematografico smentisce l'opinione diffusa che vede la recitazione lecoquiana forzosamente teatralizzata a causa della ricerca delle *Permanenze* e del lavoro fisico su gamme alte. L'esercizio a favore dell'esterno non nega l'attraversamento delle gamme più piccole. Rush ha raccontato di come ogni dimensione psicologica dei suoi personaggi parta sempre da una base fisica:

These were all strong images of identification with the intrinsic task based on movement within a character [...] to find the non-psychological dimensions from a pragmatic physical basis that helped shape the characters' identities<sup>475</sup>.

Il movimento dalla sua massima estensione si deve interiorizzare, e questo permette di declinare la recitazione ai diversi stili in cui l'attore ha modo d'imbattersi durante la sua carriera. In questo caso specifico la recitazione davanti a una cinepresa che lavora su tracce talvolta infinitesimali, su respiri, smorfie, sguardi ecc. Come afferma López: «Trasformare la natura che vedi e sperimenti col tuo corpo, e lì continua a muoversi al suo interno per quanto piccola e ridotta in scala»<sup>476</sup>. Rush ha inoltre sottolineato più volte l'importanza degli oggetti nella costruzione di un carattere: citando a questo proposito l'esempio di un cappello indossato in diverse occasioni dai suoi personaggi: Hector Barbossa, nel film *Pirati dei Caraibi* (2003, 2006, 2007, 2011, 2017) e poi ancora da Philip Henslowe in *Shakespeare in Love* (1998). Anche rispetto all'esperienza degli auto-corsi Rush ha raccontato come nel film *Il discorso del re* (2010), a causa del ridotto periodo di riprese di sole quattro settimane, è stato costretto a ripescare il lavoro autonomo che aveva svolto durante gli anni della scuola: «Quel tipo di processo di auto-corso è entrato in quel film»<sup>477</sup>.

---

<sup>475</sup> G. Rush, *Email personale a M. Evans*, 27 Febbraio 2015 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 400.

<sup>476</sup> «To transform the nature you see and experience into your body, and there it continues to move inside your body however small and reduced in scale». (Trad. mia): S. López, *Lecoq and Film* [Intervista con M. Evans], 13 Febbraio 2015 in *Ibidem*.

<sup>477</sup> «That kind of auto-cours process sort of entered into that film». (Trad. mia): Ivi, p.405.

Un altro ambiente in cui gli insegnamenti di Lecoq hanno avuto ricadute importanti è stato quello del *Nouveau Cirque*. Carlo Mazzone-Clementi, assistente di Lecoq e co fondatore nel 1974 dell'Art School of Mime in California, ha affermato come il lavoro dell'attore della commedia sia estremamente legato a quello del circo<sup>478</sup>. Lecoq tra gli insegnamenti della sua Scuola ha incluso moltissimi elementi ginnici e acrobatici, dovuti al suo passato nella ginnastica sportiva, inoltre il lavoro sul clown e sui buffoni ha senz'altro creato un legame profondo con la pratica circense. Anche nel lavoro spaziale sui personaggi, attraverso la dinamica corale, duale, ecc ha fornito numerosi spunti ai numeri circensi dei clown o degli acrobati, fornendo loro, oltre al movimento ginnico meccanico, un'annessa giustificazione drammatica. Questo aspetto è stato assorbito nelle pratiche circensi contemporanee, anche se ha provocato qualche divergenza e spaccatura, proprio per elevare il puro gesto atletico a gesto poetico e, così facendo, dare di conseguenza maggiore libertà all'acrobata. La tecnica non deve mai essere fine a se stessa ma sempre giustificata da un impulso emotivo. Bea Pemberton ha per esempio introdotto il concetto di "quadridimensionalità"<sup>479</sup> ed è una ricerca che è sfociata poi nella creazione del LEM dove gli attrezzi circensi (il trapezio, gli anelli, i tessuti, le clave, il palo, il cerchio ecc) sono diventati un'estensione artistica del movimento e non un mero attrezzo ginnico. Mitch Mitchelson in *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* cita Bim Mason, direttore artistico di Circomedia, che ha ribadito come Lecoq offrisse «un modo per garantire che gli artisti circensi evitino la bolla dell'introversione»<sup>480</sup> in favore di un lavoro d'insieme e non solo individuale. Sempre di più la Scuola negli anni ha lavorato in questa direzione così da espandere la ricerca di linguaggi che non richiedessero modi e stili espressivi tradizionali e formali. Il circo è stato uno di questi: una ricchissima possibilità di tradurre i sentimenti e le emozioni umane in immagini e architetture fisiche dell'interiorità. «In un certo senso,

---

<sup>478</sup> «Commedia And The Actor' that 'commedia is the sister of circus», J. Schechter, *Popular Theatre: A Sourcebook*, Routledge, Londra & New York, 2003, p. 88 in M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 237.

<sup>479</sup> «Bea Pemberton calls the four-dimensionality of circus language. A dramatic context for these circus skills that literally inhabit horizontal and vertical space can bring alive this four-dimensionality of circus», M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, cit.10, p. 238.

<sup>480</sup> «a way of ensuring that circus artists avoid the bubble of introversion». (Trad. mia): Ivi, p. 239.

Lecoq ha tolto il clown dal circo e il circo contemporaneo ha rimesso il clown al suo posto»<sup>481</sup>.

Tuttavia, è in modo particolare nelle nuove realtà scolastiche fondate dai suoi allievi che Lecoq ha lasciato maggiore traccia. L'eco delle sue scoperte fuori dalla Scuola ha contribuito, più di qualsiasi cosa, alla diffusione della sua pedagogia. In un primo momento si è trattato di un timido approdo all'interno di quelle realtà formative che incentravano il loro insegnamento esclusivamente sulla dimensione fisica e del movimento. Già a partire dalla fine degli anni '50 infatti molti artisti avevano captato l'efficacia di tale approccio. Come nel caso di Claude Chagrin, il quale trovandosi a dirigere la sezione movimento del *National Theatre*, aveva deciso di attingere alle nuove realtà mimiche di importazione francesi, comprese le pratiche dell'*École*. Nell'ultima produzione sotto la sua direzione *Equus* (1973) aveva messo in scena, ad esempio, un coro di cavalli umanizzati a partire dalla pratica della mimesis animale e lo studio della coralità tragica. Lo stesso aveva fatto il *Globe* che aveva attivato un *Master of Movement* e il *National Theatre* di Scozia inserendo sezioni di movimento. Sempre di più la richiesta di percorsi professionalizzanti ha lasciato spazio agli insegnamenti di Lecoq. Mark Evans e Rick Kemp in *The Routledge Companion of Jacques Lecoq* hanno raccolto un significativo numero di testimonianze circa la diaspora dei precetti di Lecoq nelle realtà scolastiche e professionali in giro per il mondo e in modo particolare di quelle di ambiente anglosassone.

In Gran Bretagna, ad esempio, nonostante vigesse ancora una forte tradizione testuale e uno stretto legame con le metodologie di Stanislavskij, grazie al lavoro di molti ex-allievi inglesi dell'*École*, hanno potuto integrare gli insegnamenti di Lecoq in molti programmi universitari e scuole di teatro. Uno di questi è stato Simon Murray, direttore del teatro del *Dartington College of Arts* a Falmouth dal 2004 al 2008, grande studioso della pedagogia lecoquiana. Più di tutti è stato quello che, enfatizzando di Lecoq il suo approccio multidisciplinare, «era più Bauhaus che campo

---

<sup>481</sup> «In a sense, Lecoq took the clown out of the circus and contemporary circus put the clown back». (Trad. mia): Ivi, p. 242.



d'addestramento»<sup>482</sup>, ha spinto in questa direzione: prima introducendo i concetti basilari della pedagogia nei suoi corsi di teatro e poi attraverso la sua opera dedicata al pedagogo parigino, *Jacques Lecoq* (2003). Anche il *BA Acting* di Glasgow ha incluso nel suo curriculum una parte considerevole dei suoi insegnamenti, grazie al lavoro di due ex allievi, Joyce Deans e Mark Saunders. Lo stesso è avvenuto all'interno del dipartimento di movimento presso la *Royal Conservatoire of Scotland* grazie a Lindsay MacDougall e Benedicte Seierup e nei corsi di recitazione della *Ba Acting Collaborative and Devised Theatre* (CDT) al Central, gestiti da Catherine Alexander.

L'insegnamento così com'era stato concepito da Lecoq attraverso la cosiddetta *via negativa* non è stato però abbracciato da tutti. «Ha insegnato la sopravvivenza creativa, ma c'era anche crudeltà, dice Joyce Deans»<sup>483</sup>. La maggior parte degli studenti, poi diventati docenti a loro volta, hanno avuto difficoltà nel replicarla: a detta di Wladimir Mirodan «Lincoln e Lefton, ad esempio, hanno sentito fin dai primi giorni il bisogno di spiegare e consigliare»<sup>484</sup>. Ciascuno ha sviluppato le proprie ricerche lungo itinerari diversi ma a partire da un equipaggiamento comune.

Così è nata anche in Italia una realtà, che Lecoq cita anche nel suo *Il Corpo Poetico*, che negli anni ha mantenuto viva la sua pedagogia ed è la Scuola di Teatro di Bologna.

### **3.4 Un'esperienza presso la Scuola di Teatro di Bologna.**

In ambito italiano gli insegnamenti di Lecoq sono stati in parte presi in carico da alcuni insegnanti che rivestono ruoli centrali nella formazione delle nostre realtà formative rivolte agli attori. Cito, ad esempio, la Scuola Teatro Arsenale con Marina Spreafico e Kuniaki Ida, La Scuola del Piccolo Teatro di Milano che negli anni ha mantenuto le tracce, anche se in maniera non ufficiosa, dell'operato del pedagogo

---

<sup>482</sup> «[...] was more Bauhaus than boot camp», Ivi, p. 213.

<sup>483</sup> «It taught creative survival, yet there was also cruelty in it, says Joyce Deans». (Trad. mia): Ivi, p. 214.

<sup>484</sup> «Lincoln and Lefton, for example, felt from the earliest days the need to explain and advise». (Trad. mia): Ibidem.

francese. Ma c'è un luogo che più di tutti ha custodito la sua pedagogia e si trova a Bologna: la Scuola di Teatro di Bologna, oggi Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone, che io stessa ho avuto modo di frequentare dal 2015 al 2018.

Nel mio precedente percorso universitario triennale presso lo IUAV di Venezia avevo avuto occasione d'imbattermi nelle opere di molti degli allievi più celebri di Lecoq e di venire a conoscenza degli insegnamenti della sua scuola, anche se in modo molto sommario. Ma solo una volta approdata a Bologna ho avuto modo di fare viva esperienza della sua poetica, attraverso la pratica quotidiana durata tre anni. Questi mi hanno regalato un prezioso percorso di crescita e di scoperta straordinari.

Le tracce degli insegnamenti di Alessandra Galante Garrone che dal suo ritratto, esposto lungo il corridoio della Scuola in via degli Ortolani 12 è capace ancora ti scrutarti, rivivono in ogni angolo della Scuola e nei racconti degli insegnanti e dei suoi alunni. A Bologna Garrone è una figura che ancora oggi viene ricordata con grande riconoscenza come punto di riferimento per la città. Un ricordo che è stato tenuto vivo con cura anche grazie all'attività del marito Vittorio Franceschi e del figlio Matteo. Molti allievi italiani e stranieri, lungo questi quarantasei anni, hanno scelto La Scuola di Bologna spinti dai motivi più disparati ma per la maggior parte perché è stata la prima realtà italiana custode degli insegnamenti di Lecoq, come ha raccontato Mario Cavallero, ex garroniano, nella sua lettera a Garrone pubblicata, insieme a quelle di moltissimi altri allievi, in *Alla ricerca del proprio clown*:

Dovevo aggiungere una Scuola al mio talento messo alla prova in Piazza. La Scuola del Maestro Jacques Lecoq! Non c'erano soldi per andare a Parigi, ma dal Teatro di Rifredi, allora ospitante "L'humor side", vengo a sapere dell'esistenza di una Scuola a Bologna diretta da Alessandra Galante Garrone, ex allieva di Lecoq, con insegnanti provenienti dalla Scuola del Maestro<sup>485</sup>.

Da qui la Scuola è nata ufficialmente nel 1977, ospitata nella sua sede storica in Via D'Azeglio 41/a, sotto la sede del Teatro La Soffitta, cuore storico di Bologna, quando la sua fondatrice aveva appena venticinque anni. Siamo nel pieno del vorticoso

---

<sup>485</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p.179.

fermento culturale e delle incessanti proteste studentesche che stavano investendo le piazze (Piazza Verdi, Piazza San Francesco, Piazza Maggiore) e le vie (Via del Pratello, Via Mascarella) della città. Basti pensare ai gravi scontri avvenuti l'11 marzo del 1973 tra forze dell'ordine e gli esponenti della CL, culminati con l'uccisione di Francesco Lorusso. La città stava vivendo una nuova ondata di cambiamento: Radio Alice, emittente locale, annunciava i tantissimi eventi nei suoi programmi. Era, inoltre, da poco nato il Dams, cresceva la notorietà di nuove band bolognesi come i "Bologna Rock", si formavano i primi collettivi femministi e omosessuali, brulicavano molte realtà teatrali popolari e studentesche, nascevano i primi esperimenti di video-making. La Scuola in quegli anni è stata, nel crocevia caotico di nuove realtà in ascesa, un nido a cui far ritorno, «un punto fermo e un appuntamento quotidiano con l'apprendimento da "Maestri" prestigiosi»<sup>486</sup>.

Alessandra Galante Garrone ha avviato la sua carriera con la danza, frequentando i corsi di classico e moderno a Torino sotto la direzione di Susanna Egri. Dopo aver fondato un primo gruppo di canto popolare I Cantimbanchi, solo due anni dopo ha sposato Vittorio Franceschi, attore e drammaturgo. Questi primi anni (1963-1966) ha lavorato come attrice per alcune produzioni dello stabile del Friuli-Venezia Giulia (*Aulularia* e *Gorizia 1916*) e anche come cantante presso il Teatrino di Piazza Marsala a Genova. Solo un anno più tardi, nel 1967, ha intrapreso i suoi studi presso l'allora "Scuola di Teatro, mimo e movimento" di Jacques Lecoq a Parigi. Il suo percorso biennale presso l'*École* si è concluso nel 1969 confermando la sua propensione all'insegnamento [Fig. 44-45]. Nel 1968 è entrata a far parte di Nuova Scena<sup>487</sup>, Associazione fondata dal marito insieme a Dario Fo, Franca Rame, Nanni Ricordi e Nuccio Ambrosino. Da quel momento, con il suo ritorno in Italia, ha preso parte a moltissimi dei loro spettacoli fino al 1976. Quest'ultimo, anno della svolta, ha dato inizio al suo lungo percorso come insegnante: prima con diversi seminari<sup>488</sup> in varie città d'Italia, tra cui Bologna, sede di Nuova scena, che dopo essersi strutturata come

---

<sup>486</sup> Ivi, p.182.

<sup>487</sup> Rimando eventuali approfondimenti e documenti d'archivio al sito:

<http://www.archivio.francarame.it/Home.aspx>

<sup>488</sup> In *Alla ricerca del proprio clown* A. G. Garrone ripercorre le attività che proponeva nei dieci giorni del suo seminario dal titolo *Il clown come possibilità espressiva in una dimensione popolare*. Vedi pp. 83-134.

cooperativa, sarebbe diventata a tutti gli effetti parte integrante della realtà teatrale emiliana.

Nel 1977 ha fondato i primi corsi biennali e ha iniziato la sua collaborazione con l'ATER (Associazione Teatrale Emilia-Romagna), dal 2020 Ater Fondazione. Il 1980 è stato l'anno della pubblicazione di *Alla ricerca del proprio clown*, la sua unica opera scritta nella quale, riproponendo una serie di interviste, ha maturato importanti riflessioni in merito alla necessità di una pedagogia nell'ambito della formazione attoriale, sviscerando anche la ricerca che lei stessa svolgeva nei suoi seminari sul clown.

Un anno dopo ha lasciato Nuova Scena e si è dedicata all'organizzazione del 1° Convegno Internazionale delle Scuole di Teatro, insieme all'ATER-ERT e al Comune di Rimini. Nel 1984 la Scuola è diventata infine un'Associazione e ha modo di vantare svariate collaborazioni con le più importanti realtà teatrali e formative di allora tra cui in primis l'*École* parigina. Nel 1989 è stata nominata Presidente Nazionale dell'Associazione delle Scuole di Teatro Italiane (A.S.T.T), facendo sì che la Scuola di Teatro di Bologna diventasse una tra le eccellenze nell'ambito della formazione attoriale in Italia e in Europa [Fig. 46-47-48-49-50]. Tant'è che nel 1998 la Scuola ha ottenuto anche il riconoscimento come Centro Accreditato per la Formazione Professionale Superiore della Regione Emilia-Romagna dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Negli anni 2000 la Scuola ha infine inaugurato un nuovo percorso didattico dedicato al *Nouveau Cirque*, in parallelo a quello di prosa, e ha cambiato sede trasferendosi dalla storica via D'Azeglio, prima in via Leopardi 6, poi presso il Teatro San Leonardo nel 2004. Un teatro all'interno dell'ex chiesa di San Leonardo, che ancora oggi ospita i lavori degli allievi. Il 24 marzo di quello stesso anno Garrone è scomparsa prematuramente. Oggi la Scuola ha sede dal 2008 in Via degli Ortolani 12, e continua la sua avventura sotto la direzione di Claudia Busi, ex allieva della Scuola, e Vittorio Franceschi.

La Scuola offre attualmente tre differenti percorsi: un corso propedeutico con lezioni serali della durata di sei mesi, un corso biennale "Corso superiore per attore di prosa" che è aperto a circa a una trentina di studenti italiani e stranieri, e dal 2016 un terzo

anno integrativo, un Percorso di Alta Formazione per attori dal titolo *Intersezioni e nuovi linguaggi: teatro, musica, circo*. Gli insegnamenti per quanto riguarda il biennio si dividono in diverse aree disciplinari: in primis si lavora sul corpo scenico attraverso l'analisi e la tecnica dei movimenti, lo studio del mimo e della pantomima, della danza e della coralità; in contemporanea ci dedica allo studio della parola attraverso lo studio dell'impostazione vocale, della dizione e della fonetica, della recitazione e del canto. Altra materia principe è l'Improvvisazione di cui si acquisiscono le tecniche attraverso l'esplorazione dello spazio scenico e l'uso delle maschere teatrali. Infine, si lavora sulla *Mise en espace* attraverso lo studio della partitura scenica e le ore autonome di creazione. Il cosiddetto terzo anno si articola in altrettante discipline: Teatro (che comprende materie come *Recitazione, Tecnica Vocale, Corpo Scenico, Lavoro sul personaggi*), approfondisce la dimensione corale attraverso lo studio del coro neutro e del coro contemporaneo e il lavoro d'improvvisazione; Musica (nella quale si esplorano le tecniche vocali attraverso il canto, il recitativo, il recitar cantando e il lavoro sullo spartito); Circo, che comprende le materie di *Acrobazia drammatica e Tecnica aerea* (tessuti, cerchio, trapezio); Danza e Maschere<sup>489</sup>.

Al termine del primo anno del biennio c'è una prima scrematura, sono molti gli allievi che autonomamente decidono di non continuare o altrimenti è il consiglio dei docenti a valutare il percorso dell'allievo fino a quel momento. Garrone a lato di ogni nome degli allievi alle audizioni era solita trascrivere o meno la parola "sensibile" per indicare chi fosse predisposto a questo tipo di lavoro. Alla fine del percorso biennale è previsto un esame finale (in cui presentare un monologo, un dialogo, una poesia, un pezzo di movimento e una canzone) seguito dalla consegna dei diplomi. L'ingresso al terzo anno invece è aperto anche a studenti provenienti da altre scuole, l'ammissione è preceduta, come per il biennio, da una serie di prove d'ammissione e l'accesso è riservato a un numero di poco più di una decina di studenti.

---

<sup>489</sup> La lista degli insegnamenti è stata presa dal sito ufficiale della scuola nella sezione "Corsi" che riporto: <https://www.scuoladiteatrodibologna.it/corsi.html>

Gli insegnamenti della Scuola riprendono l'imbastitura di quelli dell'*École*, anche se Garrone ha voluto precisare come abbia cercato di renderla "sua"<sup>490</sup> attraverso una sua personale riscoperta, «cercando di non codificare nulla, ma di mantenermi sempre pronta a riscoprire i movimenti, le "regole del gioco", a reinventare – proprio insieme agli allievi – le improvvisazioni»<sup>491</sup>. D'altronde, continua, «Io posso insegnare quello che ho provato, sentito, imparato personalmente» ma «ogni movimento, ogni improvvisazione non può [...] limitarsi ad essere "una trasmigrazione di nozioni"»<sup>492</sup>.

Il lavoro più impegnativo e rigoroso investe soprattutto il primo anno. I trenta studenti vengono separati in due classi A e B, che seguiranno durante il biennio due percorsi paralleli, anche se talvolta diversificati in alcuni aspetti a seconda della natura e delle esigenze di ciascuna classe. Non si è mai realmente saputo il criterio con il quale, dopo le selezioni, vengono formate le classi, ma ho notato come ci sia sempre una classe più fisica e una più verbosa.

La preparazione tecnica occupa tutto il primo anno. Generalmente poi nella seconda parte del primo anno incominciano le ore di creazione ovvero gli auto-corsi. L'insegnamento di *Tecniche del movimento*, che era tenuta prima dalla fondatrice e oggi da Busi, è dedicata all'educazione del gesto, allo studio della respirazione con esercizi di contrazione e decontrazione, all'esplorazione dello spazio attraverso le direzioni, le camminate, le corse, agli sbilanciamenti del peso, all'osservazione, al lavoro sulla concentrazione e sull'immaginazione, all'esplorazione dei verbi. Gli esercizi che vengono riproposti sono i medesimi che Lecoq ha pensato per il suo primo anno, molti dei quali sono presi dalla sua sequenza dei *Venti Movimenti*; Garrone ha fatto riferimento anche al *Prontuario* (1877) di Alamanno Morelli, il quale aveva tentato in maniera dogmatica di individuare delle pose sceniche che rappresentassero sentimenti ed emozioni. Per lei è stato uno spunto per l'esplorazione del territorio melodrammatico.

---

<sup>490</sup>«Parlo prima di tutto di me, di me allieva, delle difficoltà che ho incontrato alla Scuola di Jacques Lecoq, delle crisi del primo anno di studio, delle delusioni, delle esaltazioni e di quanto mi è rimasto – oggi – di quella esperienza, di come sono riuscita a renderla "mia" [...]», G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p.16.

<sup>491</sup> Ibidem.

<sup>492</sup> Ibidem.

La lezione generalmente si divide in due momenti: un primo momento di esplorazione fisica senza la maschera e un secondo nel quale ci si dedica alle improvvisazioni in maschera. Durante il biennio si ha modo di fare esperienza della maschera neutra (durante tutto il primo anno), delle maschere larvali, delle maschere di commedia, dei buffoni e del clown in quest'ordine [Fig. 51]. La maschera neutra è senz'altro il territorio che occupa più spazio perché, come per Lecoq, serve a ricercare le *Permanenze* attraverso gli elementi naturali e poi gli elementi più astratti del *Fondo Poetico comune*. Senza dare alcuna spiegazione Garrone, e così ha fatto nel mio caso Busi, annunciava il tema dell'improvvisazione e, una volta appoggiate le due maschere neutre a terra (maschile e femminile) di fronte alla sua sedia, chiedeva di andare: «Chi va?». Seguivano minuti di silenzio, perché quasi sempre nessuno osava rompere il ghiaccio, ci si guardava per capire se almeno qualcuno avesse capito cosa avremmo dovuto fare. Alla parola “fuoco” solo i più coraggiosi si buttavano imitando la fiamma per poi beccarsi, una volta stremati e con il volto paonazzo, un bel “no”. Ma è solo grazie a questo salto nel buio nel *jeu*, che si chiariva di fallimento in fallimento il senso. Una volta un mio compagno di classe poco avvezzo a buttarsi, mancando solo il suo turno, si alzò svogliatamente, prese la maschera e prima di indossarla annunciò il suo tema: «l'orso». Infine, si girò di schiena e una volta indossata la maschera si voltò a pubblico. Vedemmo veramente un orso che in tutta la sua enorme stazza si reggeva in uno slancio solo sulle zampe posteriori. Fu una sorpresa per tutti e anche per lui. Non appena terminato l'esercizio, che sarà durato appena cinque secondi, si tolse la maschera e Busi intonò: «Bene. Sì. Molto bene». Tra i compagni ci guardammo increduli. Questa è la maschera neutra, una sintesi poetica e un po' misteriosa che porta l'attore a scomparire in favore del gioco teatrale. E quando questa magia accade tutto si fa chiaro.

Il primo anno è il più duro perché poni le basi per il lavoro futuro con i territori drammatici (che sono i medesimi impostati da Lecoq), che vengono affrontati, a seconda del percorso di ciascuna classe, a partire dalla seconda parte del primo anno proseguendo fino alla fine del secondo. I territori drammatici vengono trattati con le maschere e poi tecnicamente attraverso lo studio dei testi. La difficoltà sta, una volta trovato ad esempio il corpo della tragedia, darle una voce credibile. Lo stesso vale per

la commedia, in cui si lavora sulla mimesis animale. Ogni docente, che talvolta sono ex garroniani e talvolta esterni, affronta con la classe un territorio drammatico, ma si tratta di un' esplorazione sempre nuova e adeguata alle necessità della classe. Nel mio caso abbiamo lavorato su *La trilogia della villeggiatura* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni; sui grandi dialoghi di Shakespeare attraverso il lavoro di triangolazione dello spazio, sulla Grande Tragedia portando in scena l'*Elettra* sia di Sofocle che di Euripide con la regia di Walter Pagliaro; abbiamo svolto un seminario con le maschere con Mario Gonzales in cui tutti avevano modo di lavorare su tutti i tipi di maschere attraverso un esercizio corale molto rigoroso e geometricamente impostato su uno spazio circolare entro il quale le maschere devono limitarsi ad agire: è stato uno dei lavori più utili ed efficaci che ha portato enormi benefici a noi studenti e risolto tante dinamiche che ci tenevano imbrigliati. Abbiamo affrontato la poesia con Vittorio Franceschi; la creazione delle metafore poetiche e delle immagini con Cesar Brie; il teatro dell'assurdo con Lorenzo Salveti; approfondito il lavoro corale con Emma Dante e Manuela Lo Sicco. Solo per citarne alcuni. Ogni anno e ogni classe ha un percorso a sé ma pur sempre radicato nella pedagogia.

La Scuola inoltre offre agli studenti moltissime occasioni per cimentarsi in contesti lavorativi professionali: da moltissimi anni infatti esiste una stretta collaborazione tra la Scuola e l'attività stagionale del Teatro Comunale di Bologna per le produzioni liriche e con il Comune di Bologna che richiede attori per letture, eventi, spettacoli ecc. Ciascun allievo ha modo di mettersi in gioco più volte e in differenti contesti produttivi. Ma l'aspetto che più lega profondamente l'*École* parigina a quella bolognese sono le ore di "creazione" che ripropongono la pratica degli *auto-cours* dell'*enquêtes et commandes*. Garrone ha impostato questo spazio di creazione autogestita sul modello francese: due ore di lezione a settimana o più a seconda delle necessità didattiche. I temi prima affrontanti a lezione diventano oggetto del lavoro di creazione: si tratta di improvvisazioni a tema o a libera discrezione degli allievi. Il risultato viene presentato nelle "Serate", che devono avere una durata massima di un'ora e mezza, talune per un pubblico di allievi, talaltre aperte al pubblico.



Il lavoro sul clown è infine l'elemento più identificativo dell'identità garroniana. Quando Garrone ha frequentato l'*École* ha dato vita a Ciao, il suo clown. «Mi ricordo di Alessandra Galante Garrone, allieva alla mia Scuola di Mimo e di Teatro, alla ricerca del proprio clown»<sup>493</sup> ha scritto Lecoq nella Presentazione in *Alla ricerca del proprio clown*. Garrone ha fatto rivivere Ciao nelle sue esperienze teatrali con Nuova Scena e poi lo ha portato con sé nei suoi seminari [Fig. 52]. Un suo allievo, durante uno di questi, gli ha domandato se dopo dieci/quindici giorni di lavoro seminariale sarebbe diventato un clown. La sua risposta è stata: «il circo è l'unica scuola che ti possa avvicinare al mestiere del clown»<sup>494</sup>. Garrone dalla sua esperienza parigina aveva compreso quanto il clown, come le altre maschere, servisse all'attore come strumento di crescita e come esercizio propedeutico al lavoro in scena. La materia clownesca nella Scuola era destinata ai futuri attori e non di certo ai futuri clown. Negli anni il momento della maschera del clown è uno dei più attesi dagli allievi. È previsto come insegnamento verso la fine del secondo anno a coronamento del percorso in quanto richiede una certa padronanza della tecnica e una certa dimestichezza con il *jeu*.

La Scuola di Alessandra Galante Garrone la si può definire come una realtà atipica nel panorama italiano che, anche a discapito della propria fama, ha mantenuto un profilo discreto senza lasciarsi modificare dalle mode del momento. Rispetto ad altre realtà di formazione, dai nomi più altisonanti, questa scuola ha da sempre proposto un'alternativa alla schiavitù dello spietato meccanismo competitivo che è diventata routine per la maggior parte degli attori di oggi. Ha di fatto mirato a formare l'attore, come a sua volta ha fatto Lecoq, come artefice e creatore del tuo teatro. Da brava allieva dell'*École*, Garrone ha agito coraggiosamente, nei suoi quasi trent'anni d'insegnamento, resistendo alla tentazione di un pragmatismo spiccio in favore invece di una ricerca più radicale e profonda. «Insegnare è sempre stato (e sarà sempre...) un mestiere difficile»<sup>495</sup> ha affermato quest'ultima. Ha ritenuto fosse necessario andare a recuperare l'artigianalità del mestiere e «unire quindi – nell'insegnamento –

---

<sup>493</sup> Ivi, p.143.

<sup>494</sup> Ivi, p. 84.

<sup>495</sup> Ivi, p.148.

l'attenzione dell'artigiano all'abilità dell'acrobata perché Arte e Mestiere non si separino mai»<sup>496</sup>.

Questa sua convinzione si è più che mai rafforzata grazie agli insegnamenti di Lecoq, che quest'ultima ha definito:

Non un maestro-santone, non un “guru”, non un maestro-manipolatore (come da troppi anni tanti giovani che desiderano avvicinarsi al Teatro hanno invece la sfortuna di incontrare)<sup>497</sup>.

Per cui anch'ella ha cercato di imbastire la sua figura di insegnante e direttrice seguendo l'esempio del suo maestro. Come lei stessa ha raccontato nel suo libro:

La pedagogia di Lecoq non ha portato alla formazione di tanti “piccoli Lecoq” ma di artisti assolutamente diversi fra loro: noi ex-allievi di generazioni diverse riconosciamo come un “sentire” comune. Lecoq mi ha insegnato ad imparare dagli allievi, a rimettere sempre tutto in discussione e a non perdere mai il senso dell'umorismo che è indispensabile per insegnare, per recitare e anche per vivere<sup>498</sup>.

Garrone è riuscita più di tanti altri pedagoghi a mantenere, attraverso la “via negativa”, quel giusto equilibrio tra maestra e allievo: «Io non intervengo sulle idee degli allievi [...] Io cerco di stimolare negli allievi [...] il loro spirito critico, perché possano “distinguere” e non accettare mai passivamente quanto viene loro proposto (sia come insegnamento, sia come spettacolo)»<sup>499</sup>.

In “Necessità di una didattica”<sup>500</sup>, estratto di un foglio illustrativo della sua Scuola, Garrone ha proposto una lucida analisi delle tendenze del suo tempo, che lei ha definito come spinte allo «spontaneismo» e all'«auto-pedagogia»<sup>501</sup>. Sono due prospettive ritenute come condizioni sufficienti alla professione dell'attore, ma niente di tutto ciò è più lontano dall'approccio di Lecoq e della sua allieva, che ha costruito la sua pedagogia all'insegna di una necessaria «cultura dello studio»<sup>502</sup>. Il suo è un invito

---

<sup>496</sup> Ibidem.

<sup>497</sup> Ivi, p.143.

<sup>498</sup> Ivi, p.144.

<sup>499</sup> Ivi, p.20.

<sup>500</sup> *Dépliants* ripubblicato in *Alla ricerca del proprio clown* e nella pagina ufficiale della Scuola <https://www.scuoladiteatrodibologna.it/storia.html>

<sup>501</sup> G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, cit.77, p.145.

<sup>502</sup> Ivi, p.147.

accorato alla negazione di quella spinta al rinnovamento, per lei senz'altro inevitabile e necessaria, priva però di una solida preparazione corporale e vocale: «molto più produttivo fare innesti nuovi sul vecchio tronco, che da cinquantamila anni ci nutre e continua a dare frutti»<sup>503</sup>. In molti contesti formativi vige più l'idea che il talento sia una condizione di per sé sufficiente all'artista, ma per Alessandra Galante Garrone si tratta di un «equivoco dannoso»<sup>504</sup>, che ha finito per impoverire la realtà teatrale del nostro paese. Ancora oggi, precisa, l'Italia stenta a proporre attori importanti a livello europeo<sup>505</sup>.

Pur risalendo a una ventina di anni fa', questa riflessione rispecchia ancora la realtà italiana di oggi.

Tra le tante personalità del suo tempo Lecoq, e così lungo la sua scia anche Alessandra Galante Garrone, sono stati senz'altro tra i più ferventi sostenitori del potere degli attori-autori.

---

<sup>503</sup> Ivi, p.145.

<sup>504</sup> Ivi, p.146.

<sup>505</sup> Ibidem.

## Lettera alla Scuola

Quando mi capita di incontrare qualche ex allievo la frase di rito è:  
«Godetevi gli anni della scuola! Ogni mattina ti svegli e hai la certezza che farai teatro». Il dopo spaventa.

Mancherà soprattutto il lavoro con la maschera, la sensazione di essere protetti e in balia di un rito a tratti magico, l'illusione di poter contenere il mondo e di essere altro da sé.

Due anni in cui mi sono persa e a tratti ritrovata ... diversa.

Due anni volati tra crisi e piccoli sì.

La scuola non mi ha chiarito le idee: ha rimescolato le mie convinzioni e aumentato le mie incertezze, ma mi ha insegnato che mi è concesso perdersi, accettando i limiti, concedendomi il piacere di sbagliare.

Non ho ancora imparato, ma ce la sto mettendo tutta.

Immagino un tipo qualunque che, da fuori, osserva: dei giovani, ogni giorno, per due anni, si ritrovano in un'aula per fare teatro.

Marziani, folli o privilegiati?

Trovo sia un'immagine commuovente in una realtà come la nostra che ha dimenticato la cura.

«Osservate le persone che fanno le cose con cura. Gli attori non sono che artigiani!».

È stato come stendere una pennellata ogni giorno, per due anni. Il risultato è un buon bozzetto. La scuola ti dà gli strumenti per continuare a dipingere, un giorno si spera che il bozzetto diventi un'opera d'arte.

Credo che i bravi attori debbano essere prima di tutto persone generose.

Ci è stato detto che siamo un gruppo di solisti ... ma giuro che non ho mai gioito tanto se non assistendo alla crescita dei miei compagni, con la speranza di essere, anch'io, parte di quella trasformazione.

Ho capito che s'impara osservando.

Quando in una delle ultime lezioni ci è stato detto «Circondatevi di bellezza!» mi è venuta in mente una frase dall'*Idiota* di Dostoevskij:

«Quale bellezza salverà il mondo?»

Ecco, la risposta è per me tra le più banali. Il teatro educa a riconoscere, a riconoscerla ... la bellezza.

Gli attori hanno l'onere e l'onore di accompagnare chi è meno "allenato".

Ho ritrovato in vecchi appunti questa frase di David Mamet: «L'artista che lavora per il teatro assolve nella società alla stessa funzione cui assolvono i sogni nella vita del subconscio - la vita inconscia dell'individuo. Siamo destinati a provvedere ai sogni del corpo sociale, siamo i fabbricanti di sogni della società».

Spero di diventare un fabbricante di sogni.

Non ci si accontenta ... si punta alla luna!

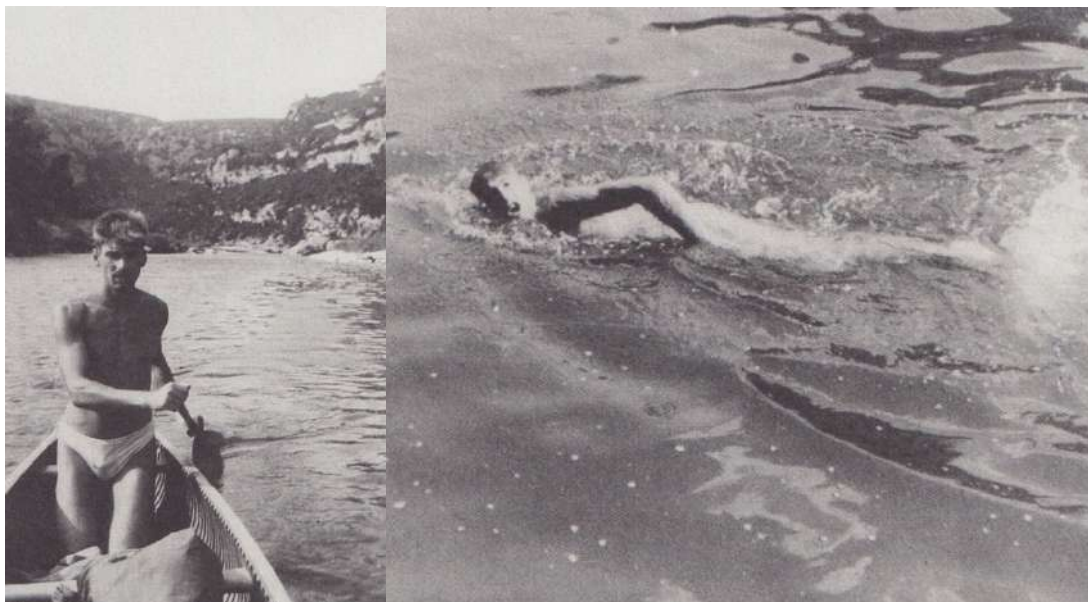
Ilaria Mustardino,

Bologna, Estate 2017.

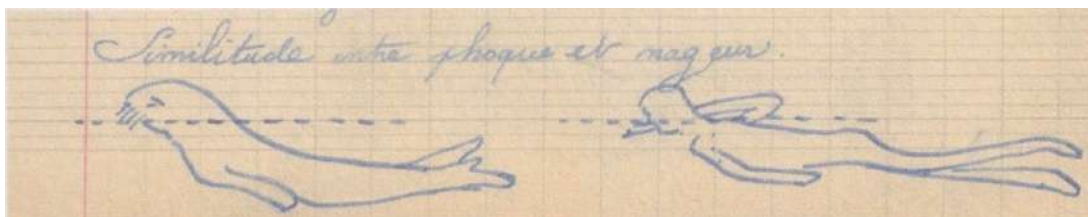
[Fig. 53-54-55-56-57-58]

## APPENDICE ICONOGRAFICA

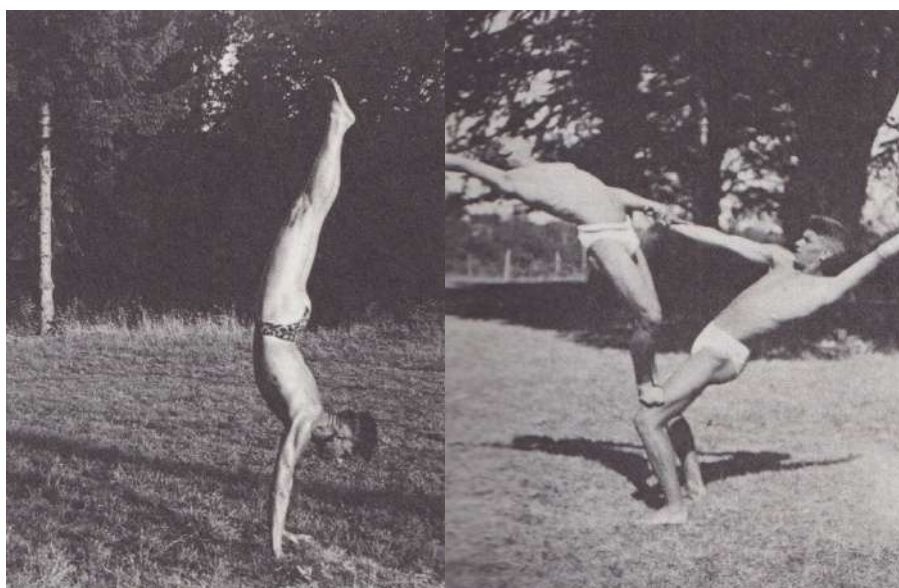
### Dallo sport al teatro



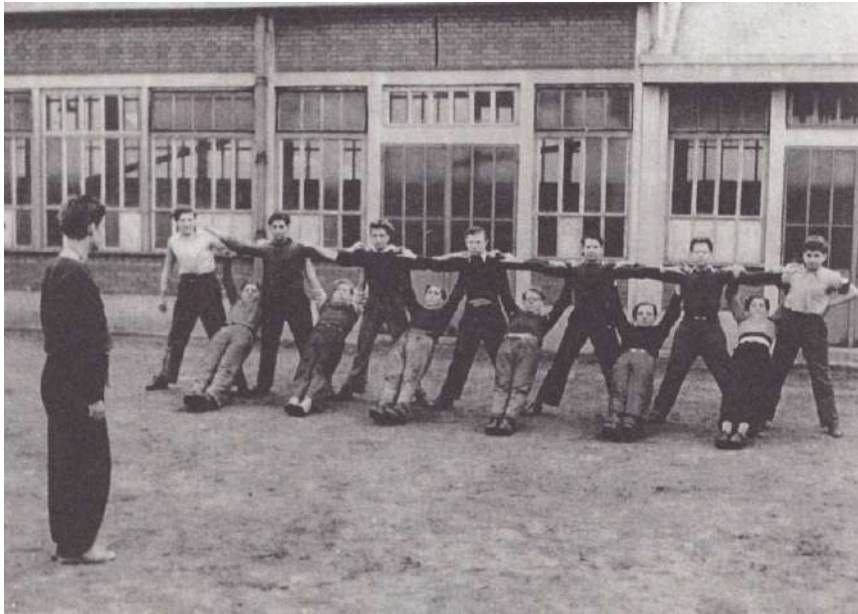
**Fig. 1** Jacques Lecoq impegnato a nuotare, disciplina in cui eccelle maggiormente.



**Fig. 2** Estratto dal suo taccuino in cui riproduce la somiglianza tra la foca e il nuotatore dal Trattato di ginnastica di J. G. Thulin.



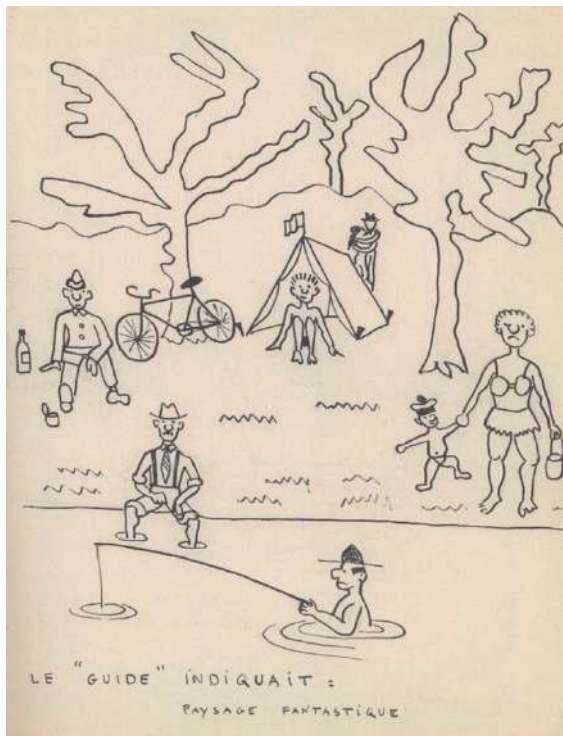
**Fig. 3** Jacques Lecoq, esercizi dimostrativi sull'equilibrio ginnico, 1942.



**Fig. 4** Jacques Lecoq in veste d'istruttore presso il centro di educazione fisica a La Ferté-Milon, 1941.



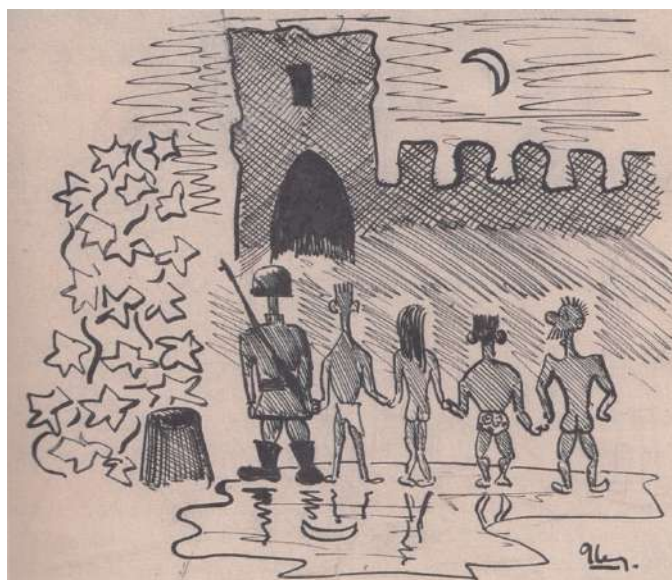
**Fig. 5** Disegno di Jacques Lecoq in cui si ritrae con Gabriel Cousin davanti a Notre-Dame de Paris.



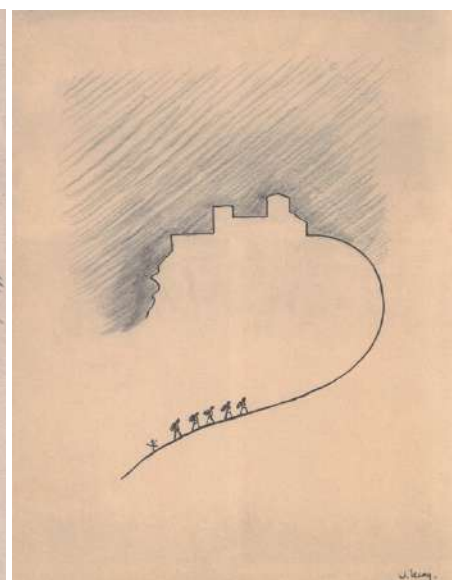
**Fig. 6** Disegno di Jacques Lecoq, vita quotidiana di un escursionista.



**Fig. 7** Schizzo di Jacques Lecoq che riporta la scritta "lasciatemi qui, nudo, dentro questa radura".



**Fig. 8** Allegoria, gruppo *Aurochs* catturato dai tedeschi.



**Fig. 9** Schizzo di Jacques Lecoq, ritorno da un'escursione a La Torre dei Cani, 1946.



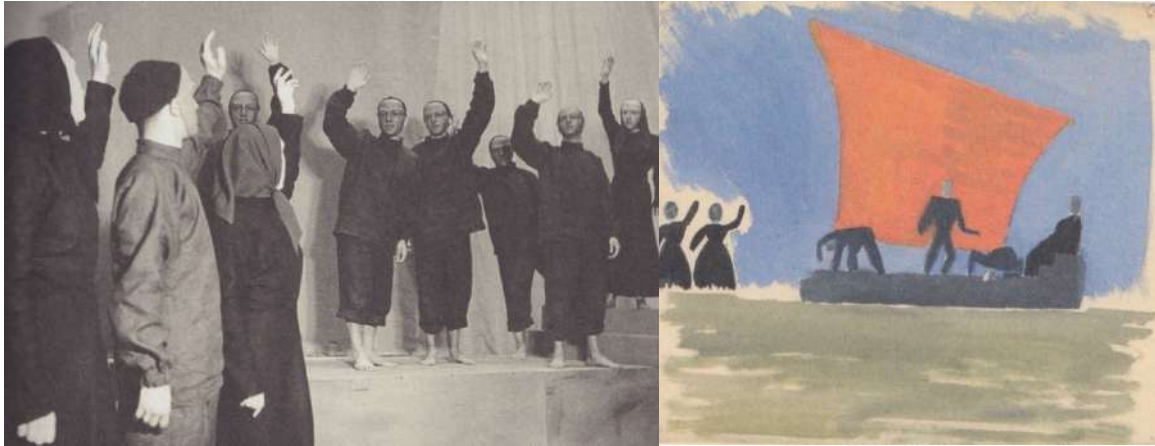
(da sinistra a destra) **Fig. 10** Jacques Lecoq, Jean Dasté e la Compagnia Comédiens de Grenoble in tournée; **Fig. 11** Jacques Lecoq e la Compagnia con lo spettacolo *Rétable des merveilles*; **Fig. 12** Jacques Lecoq nei panni di Lèandre in l'*Étourdi* di Molière.



**Fig. 13** Coro in maschera in *Noè* di André Obey, 1946.



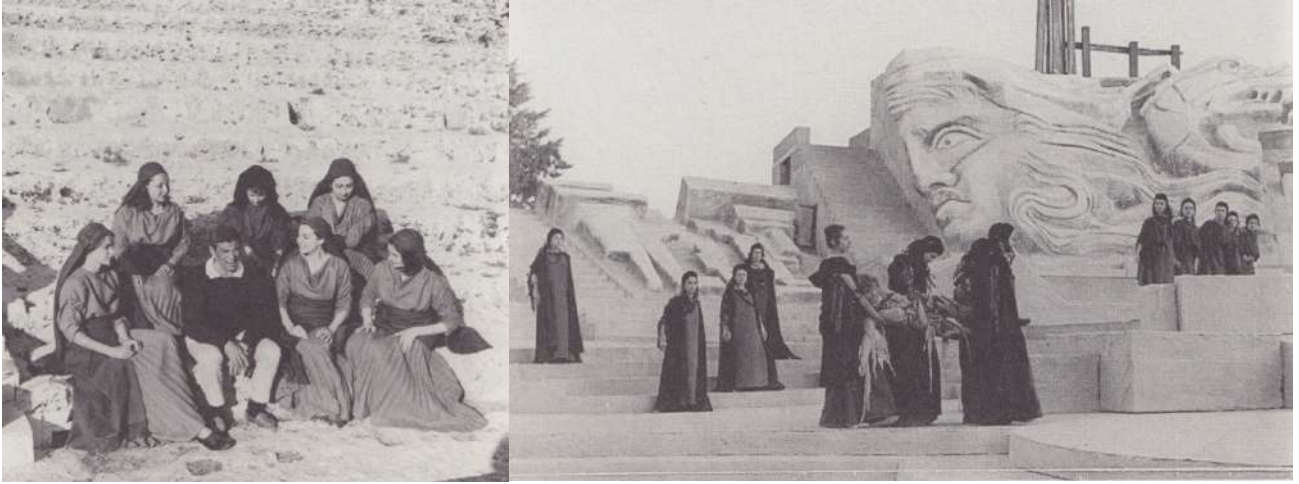
## L'esperienza italiana



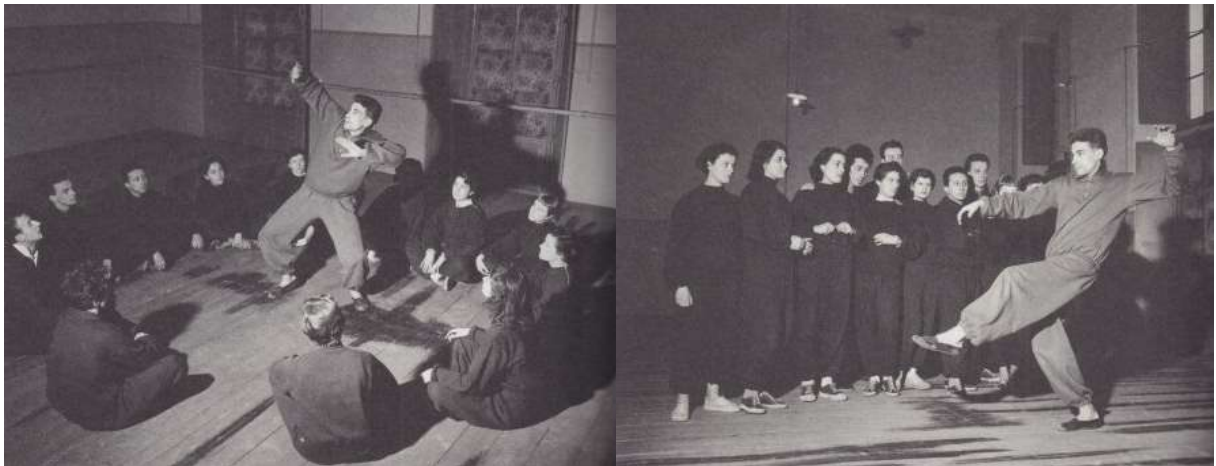
(da sinistra a destra) **Fig. 14** Pantomina *Porto di mare* al Teatro Verdi di Padova, 1950; **Fig. 15** Disegno scenografia *Porto di mare* di Jacques Lecoq, 1950.



(sinistra) **Fig. 16** Locandina Teatro del Ridotto di Venezia, 1951; (in alto) **Fig. 17** Jacques Lecoq nel ruolo dell'Uomo in *Fan Fan Bar* (Prod. RAI, 1953); (in basso) **Fig. 18** Bozzetti costumi *Fan Fan Bar* di Jacques Lecoq, 1951.

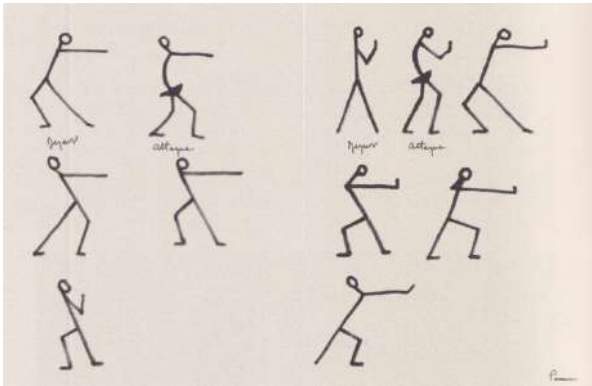


(da sinistra a destra) **Fig. 19** Jacques Lecoq tra le donne del coro in *Ecuba*; **Fig. 20** *Ecuba* al teatro greco di Siracusa.

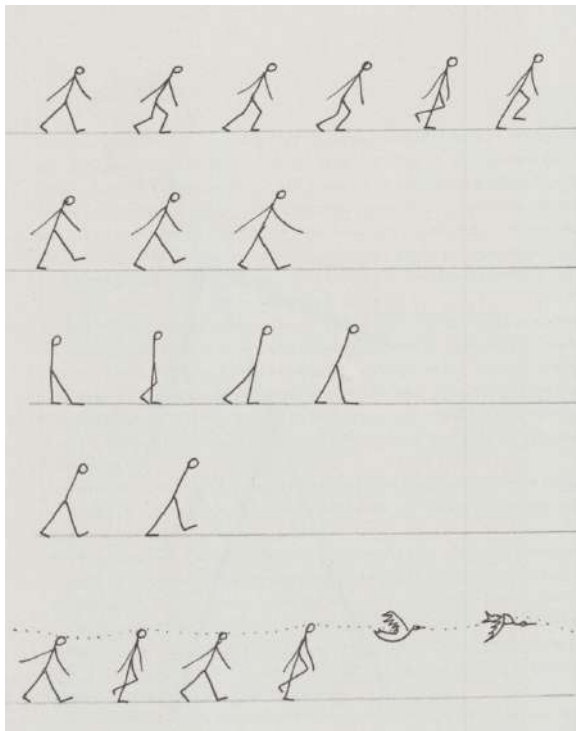


**Fig. 21-22** Jacques Lecoq con gli allievi della Scuola del Piccolo Teatro di Milano.

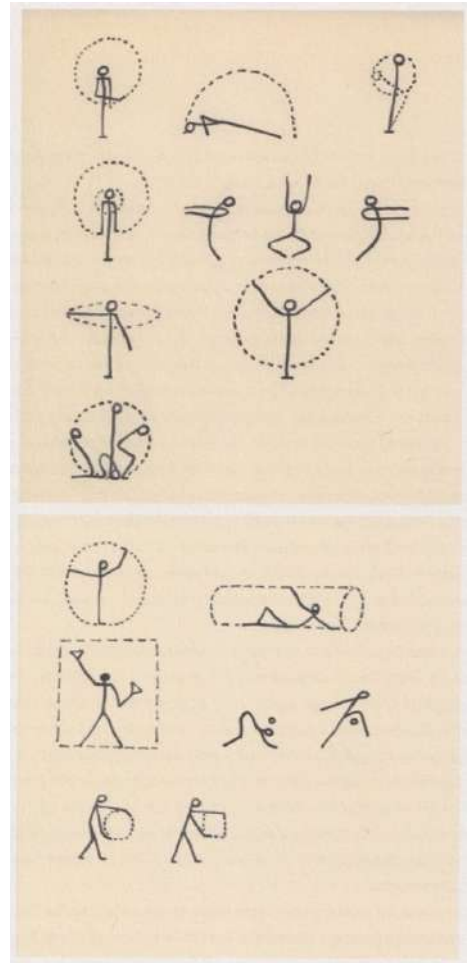
## Dal gesto alla parola



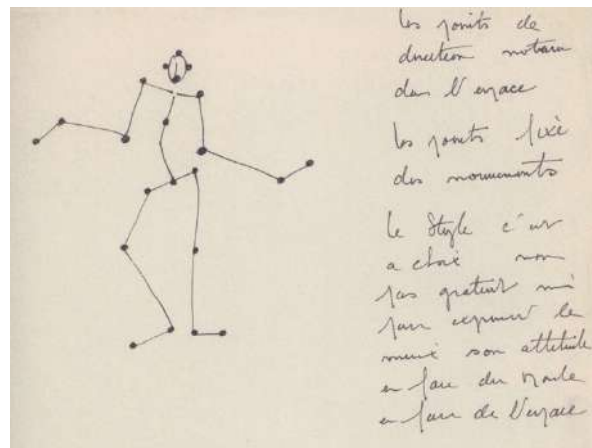
**Fig. 23** Schizzo di Jacques Lecoq sul *tirer-pousser*.



**Fig. 24** Schizzo di Jacques Lecoq, analisi delle andature.

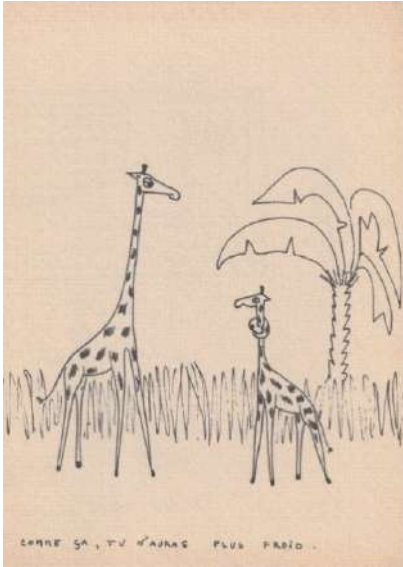


**Fig. 25** Schizzo di Jacques Lecoq, l'uomo e la sua bolla.

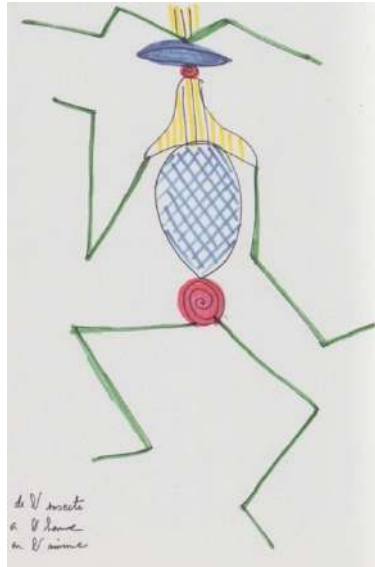


**Fig. 26** Schizzo di Jacques Lecoq, il corpo e i suoi punti fermi del movimento.

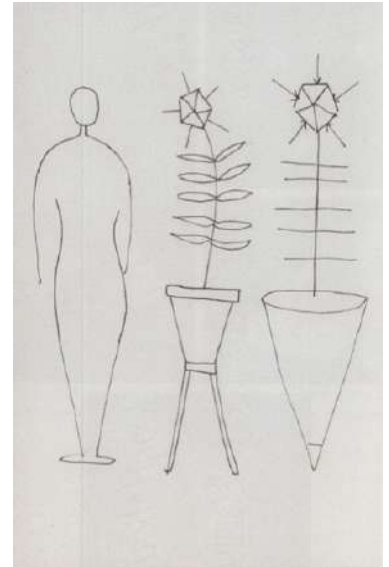
## La ricerca delle permanenze



**Fig. 27** Disegno Jacques Lecoq, Serie animali "Le zebre".



**Fig. 28** Disegno di Jacques Lecoq, dall'insetto all'uomo e



**Fig. 29** Schizzo di Jacques Lecoq, pedagogia dai cristalli ai sentimenti.



**Fig. 30** Ballet Théâtre Contemporain de Nancy in *Renard* di Stravinskij, Regia di Jacques Lecoq, 1972.



**Fig. 31** Cristalli e pietre dalla collezione personale di Jacques Lecoq.

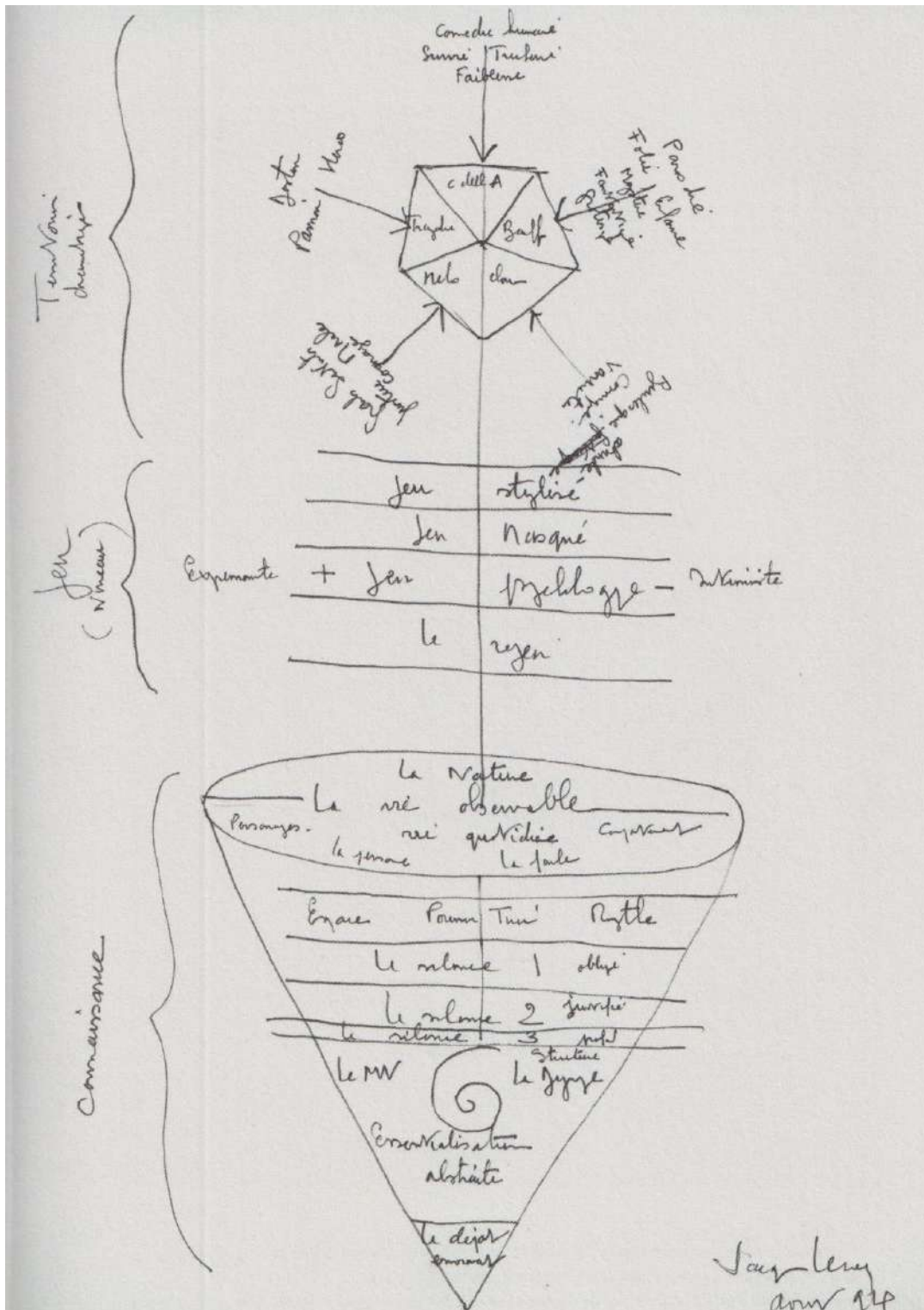
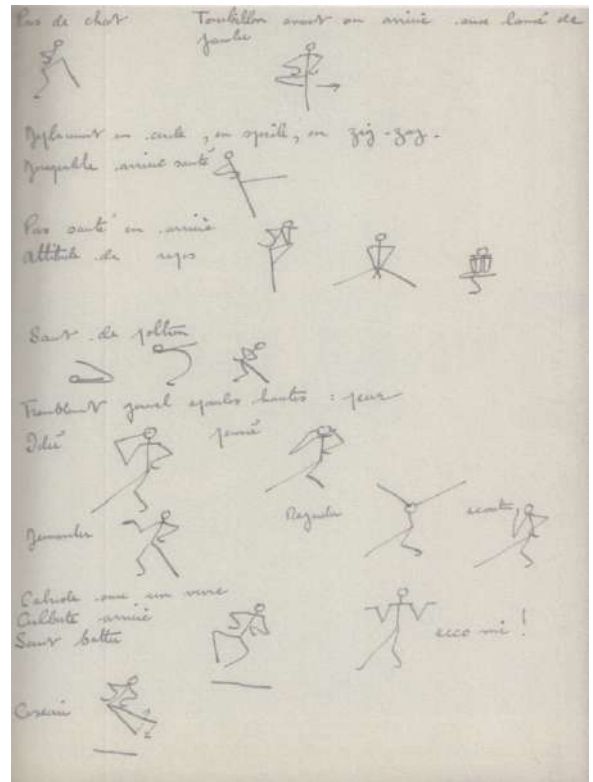


Fig. 32 Schizzo di Jacques Lecoq sulla sua pedagogia.

**Tutto il teatro è maschera**



(In alto da sinistra a destra) **Fig. 33** Amleto Sartori nel suo studio a Padova; **Fig. 34** Jacques Lecoq e Amleto Sartori, Padova, 1949. (In basso) **Fig. 35** Matrice lignea maschera neutra scolpita da Sartori, 1950.



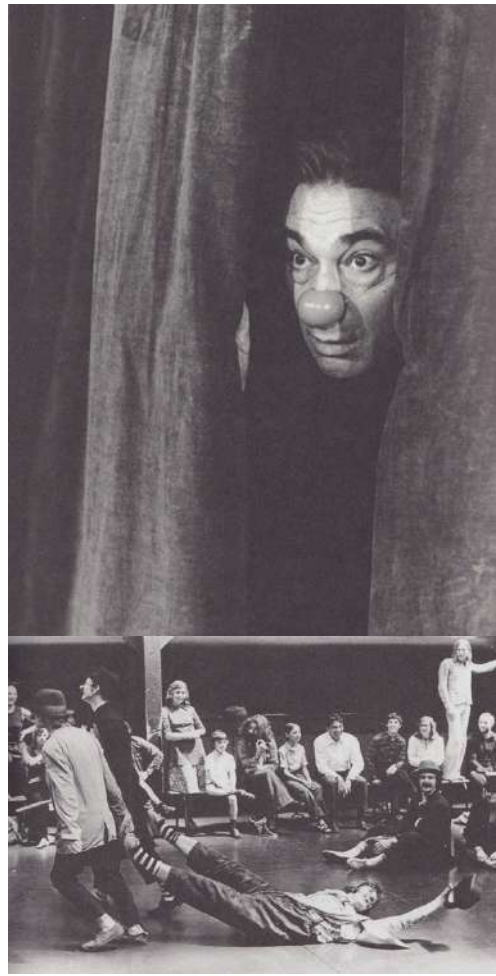
**Fig. 36** Schizzo di Jacques Lecoq, studio movimenti dell'Arlecchino.



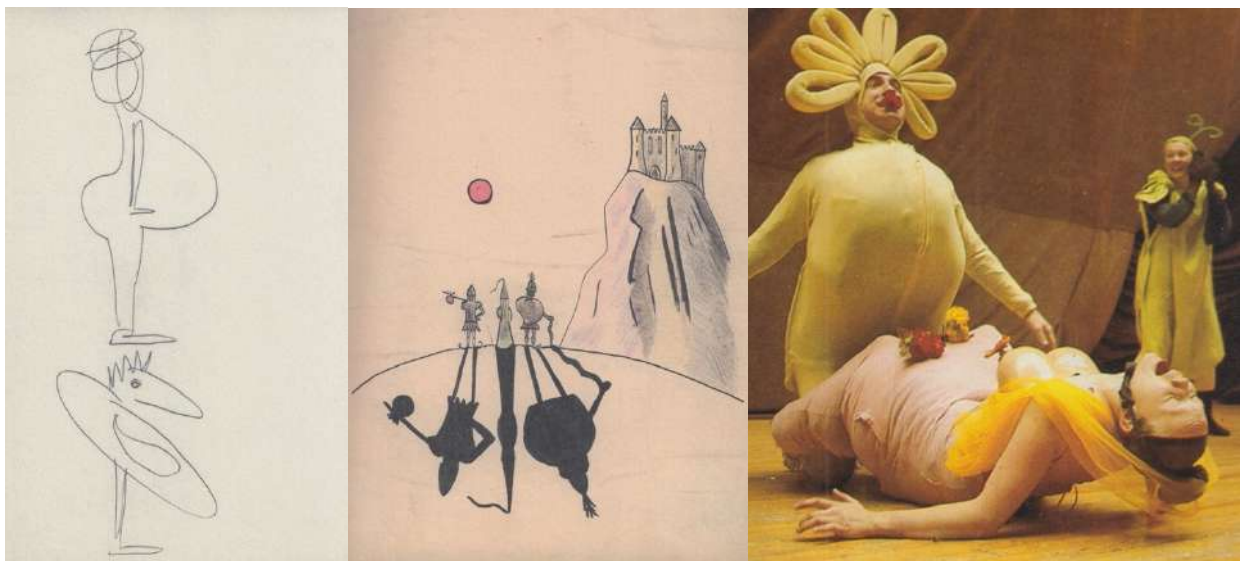
(a sinistra) **Fig. 37** Mario Gonzales indossa la maschera di pantalone in *L'Age d'or* per il Théâtre du Soleil, 1976. (Collezione Jacques Lecoq)



**Fig. 38** Lezione con le maschere larvali.



*(in alto)* **Fig. 42** Jacques Lecoq con il naso da clown; *(in basso)* **Fig. 43** Allievi del secondo anno durante una lezione di clown.



*(da sinistra a destra)* **Fig. 39** Schizzo Jacques Lecoq per un costume da buffone; **Fig. 40** Disegno di Jacques Lecoq dove s'intravedono i futuri buffoni, Germania, 1948; **Fig. 41** I buffoni. (Foto di Richard Lecoq)

## Un'esperienza presso la Scuola di Teatro di Bologna



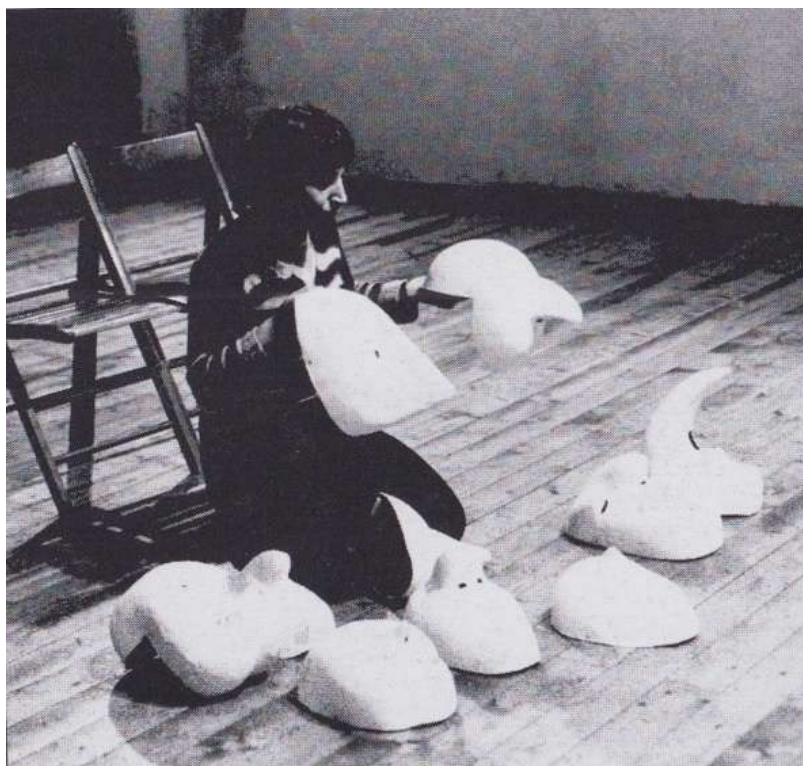
**Fig. 44-45** Alessandra Galante Garrone allieva presso l'École di Jacques Lecoq, 1968. (Foto *Andrée Bodiensky*)



(*In alto, da sinistra a destra*) **Fig. 46** Alessandra Galante Garrone con Jacques Lecoq e Vittorio Franceschi, Seminario sulla Commedia dell'arte, Scuola di Teatro di Bologna, 1978; **Fig. 47** Alessandra Galante Garrone e Jacques Lecoq, Seminario sulla Commedia dell'arte, Scuola di Teatro di Bologna, 1978.

(*In basso, da sinistra a destra*) **Fig. 48** Pierre Byland, Alessandra Galante Garrone e Benno Besson, Lezione d'improvvisazione presso la Scuola, 1980; **Fig. 49** Vittorio Gassman, Alessandra Galante Garrone, Jacques Lecoq, Convegno Internazionale delle Scuole di Teatro, Riccione, 1981; **Fig. 50** Jacques Lecoq e Alessandra Galante Garrone, Convegno Internazionale delle Scuole di Teatro, Riccione, 1981.





**Fig. 51** Alessandra Galante Garrone presenta in classe le maschere larvali, 1979.



**Fig. 52** Alessandra Galante Garrone nei panni del suo clown "Ciao" in *Un sogno di sinistra* di Vittorio Franceschi, Nuova Scena, 1969.



(da sinistra a destra) **Fig. 53** Lezione di maschera neutra, Scuola di teatro di Bologna, 2018; **Fig. 54** Note di Regia per *Cuori a Gas*, Lorenzo Salvetti, Scuola di teatro di Bologna, 2018.  
 (da sinistra a destra) **Fig. 55** Lezione di maschere con Mario Gonzales, Scuola di Teatro di Bologna, S2018; **Fig. 56** Restituzione *Elettra* di Euripide con la Regia di Walter Pagliaro, Scuola di Teatro di Bologna, 2017.  
 (da sinistra a destra) **Fig. 57** Studio su *Opera da tre soldi* di Bertold Brecht, Teatro San Leonardo, 2018; **Fig. 58** Lezione di movimento, Scuola di Teatro di Bologna, 2017.

## BIBLIGRAFIA

### Bibliografia generale:

F. Angelini, *Teatro e spettacolo del primo Novecento* (1988), Biblioteca Universale Laterza, 1993.

A. Artaud, *The Theatre and Its Double*, tr. en. della I ed. fr. (1938) M. C. Richards, Grove Press New York, 1958.

G. Bachelard, *L'air et les songes*, J. Corti, Parigi, 1943.

J. L. Barrault, *Riflessioni sul teatro* (1951), tr. it. G. Natoli, Sansoni-Firenze, 1954.

A. Berthoz, *L'expression corporelle des emotions: Hommage à Jacques Lecoq. Physiologie de la perception et de l'action*, [http://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL17162\\_berthozres0405.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL17162_berthozres0405.pdf) (undated).

O. G. Brockett, *Storia del teatro* (1988), tr. it di A. De Lorenzis, Marsilio Editori, Venezia, 2012.

L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, Mimesis Journal Books, Torino, 2022.

R. Caillois, *Man, Play, and Games*, Free Press of Glencoe, New York, 1961.

R. Caillois, *Le mimétisme animal*, Hachette, Parigi, 1963.

R. Caillois, *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Gallimard, Parigi, 1967.

F. Chamberlain, R. Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, Routledge, Londra, 2002.

- J. Copeau, *Les registres du Vieux-Colombier* (Registres, VI), Gallimard, Parigi, 1974.
- J. Copeau, *Texts on Theatre*, ed. e tr. en. di J. Rudlin, H. Paul, Routledge, Londra, 1990.
- E. Decroux, *Parole sul mimo. Il grande classico del teatro gestuale contemporaneo*, Dino Audino editore, 2018.
- M. De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del Battello, Porretta Terme, 1997.
- M. De Marinis, *Mimo e mimi. Parole e immagini di un genere teatrale del Novecento*, La casa Uscher, Firenze, 1980.
- J-F. Dusigne, *Le Théâtre du Soleil. Des traditions orientales à la modernité occidentale*, Canopé editions, Dicembre 2003.
- M. Evans, *Movement Training for the Modern Actor*, Routledge, Londra, Routledge, 2009.
- M. Evens, R. Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, Routledge Taylor & Francis Group, Londra, 2016.
- M. Felner, *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*, Associated University Presses, Londra, 1985.
- D. Fo, *Manuale minimo dell'attore* (1987), Einaudi. Stile libero, Torino, 1997.
- D. Fo, *The Tricks of the Trade*, Methuen. Marinai, Londra, 1991.

J. Foley Sherman, ' *The Practice of Astonishment: Devising, Phenomenology, and Jacques Lecoq* ', Theatre Topics, 2010.

G. Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, Pendragon, Bologna, 2004.

S. Gobbi, *L'azione efficace. Quanti neuroni in scena*, Armando, Roma, 2011.

M. Gordon, *Il Sistema di Stanislavskij. Esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actor Studio* (1987), tr. it. di G. Buonanno, Marsilio Editori, Venezia, 1992.

J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (1968), Routledge, New York, 2002.

A. Halprin, *Moving Toward Life*, University Press of New England, Hanover, 1995.

A. Halprin, *Dance as a Healing Art: Returning to Health with Movement and a Imagery*, LifeRhythm Books, 2000.

A. Hodge, *Twentieth Century. Actor Training*, Routledge, Londra, 2000.

M. Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, Parigi, 1974.

R. Kemp, *In Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us about Performance*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2013.

T. Leabhart, *Modern and Postmodern Mime*, Basingstoke: Macmillan, 1989.

T. Leabhart, *Étienne Decroux*, Routledge, Londra, 2019.

J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Bordas, Parigi, 1987.

J. Lecoq, *Il corpo poetico, un insegnamento della creazione teatrale (1997)*, tr. it. di F. Locatelli, a cura di M. Spreafico, Arsenali edizioni, Milano, 2021.

P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Actes Sud, 2016.

É. J. Marey, *La Machine Animale : Locomotion Terrestre et Aérienne*, Librairie Gémier Baillière, Parigi, 1873.

V. E. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993.

M. Merleau-Ponty, *Nature. Course Note from the Collège de France*, Evanston, Northwestern University Press, 2003.

M. Monetta, G. Rocca, *Mimo e maschera. Teoria, tecnica e pedagogia teatrale tra mimo corporeo e commedia dell'arte*, Dino Audino editore, 2016.

J. Moore, *Georges Ivanovitch Guardjiev. Anatomia di un mito (1991)*, Trad. it. A. Lucietto, S. Peterlini, Vicenza, Edizioni Il Punto d'Incontro, 1993, p. 414.

M. Morse, *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*, MIT Press, 2016.

M. Murphy, *Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition and Life*, Palgrave Macmillan, 2018.

S. Murray, *Jacques Lecoq (2003)*, Routledge, Londra, 2005.

F. Perelli, *I maestri della ricerca teatrale: Il Living, Grotowski, Barba, Brook*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

- F. Perelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Bari-Roma, 2016.
- T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche con una prefazione e il saggio "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo" di Jerzy Grotowski*, Ubulibri, Milano, 1993.
- F. Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- D. Sartori, P. Piizzi, *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*, Il Poligrafo casa editrice s.r.l., Padova, 1996.
- J. Snow, *Movement training for actors*, Methuen Drama, Londra, 2013.
- K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- M. T. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, New York, 1993.
- V. O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni: il metodo delle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1991.
- G. Wittmann, U. Schorn, R. Land, *Anna Halprin. Dance. Process. Form*, Jessica Kingsley Publisher, 2014.
- P. Zarrilli, *Acting (Re)Considered*, Routledge, New York, Londra, 1995.
- L. Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Giulio Einaudi editore, 1990.

### **Articoli e Saggi:**

R. Abirached, M. Bourhis, *Jacques Lecoq, les lois du mouvement*, in “Revue d'études théâtrales. Grotowski. Lecoq. Ecrire le réel, Registres/4”, Parigi, novembre 1999, pp. 19- 34.

J. Aden, *De la langue en mouvement à la parole vivante: théâtre et didactique des langues*, in “Langages”, No. 192, Le vécu corporel dans la pratique d'une langue, Dicembre 2013, pp. 101-110.

I. Bargna, *L'entre-deux della maschera come luogo di trans-formazione* in “La Ricerca Folklorica No. 49, Luoghi dei vivi, luoghi dei morti. Spazi e politiche della morte, Apr. 2004, pp. 143-152.

F. Camilleri, “*Yours Neutrally, Habitational Action ?*: Performance between Theatre and Dance”, in “New theatre quarterly”, Vol.29 (3), 08-2013, pp. 247-263.

M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca delle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento* in *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi Teatrale*, Bologna, 1984, a. 12, n. 19 (1997), pp. 161-182.

M. De Marinis, *Jacques Lecoq: il mimo e la pedagogia teatrale* in “Mimo e teatro nel Novecento”, La Casa Usher, Firenze, 1993, pp. 255-286.

M. De Marinis, *Dell'attore e di altri animali* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, Mimesis Journal Books, Torino, 2022, pp. 117-126.

Sears A. Eldredge, Hollis W. Huston, *Actor Training in the Neutral Mask*, in “The Drama Review: TDR”, Dec., 1978, Vol. 22, No. 4, Workshop Issue, pp. 19-28.

L. Everett, *Moving Bodies: Jacques Lecoq and Drama Education in Australia*, in “NJ: Drama Australia journal”, 01-01-2007, Vol.31 (2), pp.73-82.



- M. Evans, *The influence of sports on Jacques Lecoq's actor training*, in “Theatre, dance and performance training”, 01-07-2012, Vol.3 (2), pp. 163-177.
- E. Kirkkopelto, *The Most Mimetic Animal: An Attempt to Deconstruct the Actor's Body in Encounters in Performance and Philosophy*. Theatre, Performativity and the Practice of Theory, Laura Cull & Alice Lagaay (eds.), 2014, pp. 121-144.
- J. Koss, *On the Limits of Empathy*, in "The Art Bulletin", Mar., 2006, Vol. 88, No. 1, pp. 139–158.
- R. Marchesini, *Zoomimesis: imparare dalle altre specie* in L. Budriesi, *Animal Performance Studies*, Mimesis Journal Books, Torino, 2022, pp. 41-52.
- M. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant* in “*Bulletin de psychologie*”, Vol. 18 No. 236, 1964, pp. 295-336.
- M. Murphy, *Enacting the Consequences of the Lecoq Pedagogy's Aesthetic Cognitive Foundation*, in “Theatre survey”, 09-2017, Vol.58 (3), pp. 326-351.
- M. Piroto, *Simone Forti tra 1968 e 1979: uno “stato di enchantment”* in “Il Castello di Elsinore: quadrimestrale di teatro”, Rosenberg & Sellier, Torino [poi] Costa & Nolan, Genova, 1988, Vol. 26, No. 68, 2013, pp. 35-56.
- J. Potter, *Ecole Jacques Lecoq*, in “Total Theatre. The magazine for mime, physical and visual theatre”, No. 2, Estate 1989.
- B. Rolfe, *The Mime of Jacques Lecoq*, in “The Drama Review: TDR”, Mar., 1972, Vol. 16, No. 1, pp. 34-38.
- R. Schechner, J. Taymor, *From Jacques Lecoq to “The Lion King”: An Interview*, in “TDR” (1988-), Vol. 43, No. 3, Puppets, Masks, and Performing Objects, Autumn 1999, pp. 36-55.

I. Scheffler, *Jacques Lecoq e a antropologia do gesto de Marcel Jousse*, in “PÓS:Revista do Programma de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG”, Vol. 9, No.17, Maggio 2019.

I. Scheffler, *Education for the Dramatic Play (EPJD): a French theater school*, in “Revista Brasileira de Estudos da Presença”, 01-03-2020, Vol.10 (2), pp. 1-32.

J. F. Sherman, *The Practice of Astonishment: Devising, Phenomenology, and Jacques Lecoq*, in “Theatre Topics”, Vol. 20, No. 2, Settembre 2010, pp. 89-99.

R. Simonini, *Anna Halprin Reveals Our Universal Connection to the Natural World*, in “Frieze” rivista online, 7 Luglio 2016;  
<https://www.frieze.com/article/anna-halprin-reveals-our-universal-connection-natural-world>

D. Tunstall, *Shakespeare and the Lecoq Tradition*, in “Shakespeare Bulletin”, Vol. 30, No. 4, 2012, pp. 469-484.

A. Wain, *Myth, archetype and the neutral mask: Actor training and transformation in light of the work of Joseph Campbell and Stanislav Grof*, in “International Journal of Transpersonal Studies”, Vol. 24, No.1, pp. 37-47.

### **Videografia:**

F. Cappa, *Jacques Lecoq. Viaggio in Italia*, Italia, Rai, 2021.  
<https://www.raiplay.it/video/2021/12/Jacques-Lecoq-Viaggio-in-Italia-8f22b602-6a25-45ef-b5e2-a981faaaace8.html>

Istituto Luce, *Sani da legare* (1955),  
<https://video.repubblica.it/luce/ricorrenze/istituto-luce-dario-fo-sani-da-legare-1955/233272/232842>

Istituto Luce, Dito nell'occhio (1954),

<https://video.repubblica.it/luce/ricorrenze/istituto-luce-dario-fo-e-la-rivista-un-dito-nell-occhio-1954/233272/232841>

J. Lecoq au Festival de Wilhemsblad, 1971, <https://vimeo.com/20490775>

J. Lecoq, *Dogana Express* (1954), <https://www.youtube.com/watch?v=5dnjla0KyjM>

J. Lecoq, *Folie restaurant* (1955), <https://www.youtube.com/watch?v=g2ScBML8ISI>

P. Lecoq, *Autour de Jacques Lecoq*, [https://youtu.be/RrzNku\\_VU2o](https://youtu.be/RrzNku_VU2o)

*Les Enfants du Paradis*, diretto da Marcel Carné, US, Pathé, 1945, DVD.

J. Roy, J. Carasso, *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*, DVD. La Sept ARTE, Online Productions, ANRAT, 1999. PART 1: <https://youtu.be/FrPFQsML3sM> ; PART 2: <https://youtu.be/Rr36lO8ECuA>; PART 3: [https://youtu.be/UUc4kYJ1\\_E8](https://youtu.be/UUc4kYJ1_E8); PART 4: <https://youtu.be/1LhPoYq8U7M>

### **Sitografia:**

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

<https://www.scuoladiteatrodibologna.it/index.html>

<http://www.archivio.francarama.it>.

<https://video.repubblica.it/luce/ricorrenze/istituto-luce-dario-fo-sani-da-legare-1955/233272/232842>

<https://video.repubblica.it/luce/ricorrenze/istituto-luce-dario-fo-e-la-rivista-un-dito-nell-occhio-1954/233272/232841>

[https://www.bta.it/txt/a0/07/BTA-Bollettino\\_Telematico\\_dell%27Arte-Testi-bta00790.pdf](https://www.bta.it/txt/a0/07/BTA-Bollettino_Telematico_dell%27Arte-Testi-bta00790.pdf)

<http://ciadosbondres.com.br>

<https://www.mummenschanz.com>

<https://www.footsbarn.com>

<https://mimelondon.com>

<http://www.complicite.org/index.php>

<https://magnettheatre.co.za/>

<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>

<https://www.youtube.com/watch?v=kdnSs1txjWE&t=755s>

<https://www.annahalprin.org/>