

Altre  
visioni

168

Yves Lebreton

# Il Teatro Corporeo

*Principi, metodologia e pratica*

Traduzione dal francese all'italiano

Parte 1: *Principi* e parte 2: *Metodologia* a cura di Donata Feroldi.

Testo rivisto e corretto da Alessandra Serra e Roberta Gennari  
con il contributo dell'autore.

Parte 3: *La pratica* a cura di Mimosa Martini.

Testo rivisto e corretto da Roberta Gennari con il contributo dell'autore.

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2025

via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462835 – Fax 0571 462700

[www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)

[info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-489-9



## Premessa

Ad eccezione dei titoli delle sezioni e delle pubblicazioni citate, tutte le parole in corsivo presenti nel testo si riferiscono alla terminologia dell'autore. Tutte quelle tra virgolette sono espressioni o locuzioni prese in prestito da altri. I diagrammi che illustrano il testo sono stati realizzati dall'autore.

Dopo la pubblicazione di *Sorgenti. Nascita del Teatro Corporeo*<sup>1</sup> e di *Étienne Decroux. La Statuaria Mobile e le Azioni*<sup>2</sup>, questo libro viene a concludere la trilogia che l'autore ha voluto consacrare al *Teatro Corporeo*.

Il primo volume si proponeva di circoscrivere mediante una narrazione autobiografica, le fonti ispiratrici che hanno contribuito alla nascita del *Teatro Corporeo*, in particolare l'insegnamento di Étienne Decroux<sup>3</sup> e gli scritti visionari di Adolphe Appia<sup>4</sup>.

Il secondo volume era un omaggio al maestro incontestato del Mimo Corporeo che non ha mai cessato di operare per un teatro del corpo elaborando, parallelamente alle sue creazioni, una "disciplina" inedita e rigorosa che gli permetteva di rispondere alle esigenze del "teatro puro" al quale aspirava<sup>5</sup>.

Questo terzo e ultimo volume si focalizzerà sulle ricerche che l'autore ha condotto nel corso degli ultimi cinquant'anni per ricentrare l'arte del teatro sul primato del corpo grazie alle pratiche da lui create: il *Corpo Energia* e il *Corpo Vocale*.

<sup>1</sup> Titivillus, Corazzano, 2012.

<sup>2</sup> Titivillus, Corazzano, 2015.

<sup>3</sup> L'autore ha studiato il Mimo Corporeo alla Scuola di É. Decroux dal 1964 al 1968.

<sup>4</sup> A. Appia, *Œuvres complètes*, Tomi I, II, III, IV, a cura di Marie L. Bablet-Hahn, L'Âge d'Homme, Losanna, 1983, 1986, 1988, 1992.

<sup>5</sup> "Quando ho iniziato a fare teatro, mi sono detto: che cosa bisogna fare per avere un teatro puro?". Trad. it. da Étienne Decroux, *mime corporel*, a cura di P. Pézin, L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p. 136.

L'insieme delle idee sottese alla concezione del *Teatro Corporeo*<sup>6</sup> sono già state esposte a grandi linee nei primi due volumi. Ora si tratta di svilupparle all'interno di una prospettiva coerente in grado di rendere conto della globalità del progetto sia sul piano teorico che pratico.

## PRINCIPI

<sup>6</sup> Nota autobiografica relativa al concetto di *Teatro Corporeo*: “[...] il termine “Mimo Astratto”, che avevo utilizzato finora per presentare il mio lavoro, non era più adeguato. Peraltro, questo termine non mi aveva mai veramente convinto. La nozione di astratto non poteva incidere più di tanto su quella di mimo, inevitabilmente legata all'imitazione e all'illusionismo gestuale. Avendo studiato con Étienne Decroux, maestro del più grande mimo planetario – Marcel Marceau – dovevo essere un mimo. Ero dunque costretto a trovare una nuova terminologia in grado di delimitare meglio la specificità della mia ricerca. Al fine di evitare qualsiasi malinteso, doveva tassativamente escludere la parola mimo e includere quella di teatro. I termini teatro gestuale e teatro non verbale che circolavano all'epoca non mi soddisfacevano [...] perché il progetto del Teatro Astratto che avevo in mente doveva integrare l'espressione vocale. L'unico concetto a cui aderivo pienamente era quello del Teatro Completo di Étienne Decroux. Quando affiancai mentalmente i denominativi Teatro Completo e Mimo Corporeo, mi parve possibile un connubio tra i due. Il Teatro Completo divenne il Teatro Corporeo. L'aggettivo corporeo giustificava il non ricorso all'espressione vocale mentre il sostantivo teatro lo conteneva virtualmente. Tra l'altro, quella nuova terminologia non escludeva nessuna alternativa. Poteva riguardare sia il teatro tragico che quello comico, sia quello astratto che quello narrativo. Non si riferiva a uno stile ma alla necessità di strutturare la totalità del linguaggio teatrale a partire dalla realtà corporea dell'attore. Nel 1973, il termine Teatro Corporeo era totalmente inusitato. D'ora in poi, tutte le mie creazioni sarebbero state presentate all'interno di quella cornice. I riferimenti al mimo furono sistematicamente cancellati dai miei comunicati stampa e programmi di sala. Arrivai persino a stipulare una clausola contrattuale che costringeva gli organizzatori a promuovere i miei spettacoli con l'esclusiva dicitura di Teatro Corporeo. Potevo sperare così di imporre un nuovo concetto teatrale in armonia con le mie aspirazioni artistiche. Non servì a nulla. La critica continuava a parlare del mimo Lebreton. La mia impotenza era totale ed è rimasta tale fino ad oggi, nonostante le mie dichiarazioni contro quest'arte mimica che mi si incolla alla pelle come la scabbia. Avrei forse dovuto nascondere i miei anni di formazione con Étienne Decroux? Per onestà morale e professionale mi sono sempre rifiutato di farlo esponendo senza ambiguità la mia filiazione al suo insegnamento”. Tratto da *Sorgenti*, cit., pp. 168-169.

Se occorresse una prova tangibile per dimostrare la paternità del termine *Teatro Corporeo*, un estratto dell'intervista rilasciata al giornalista H. O. Jørgensen potrebbe fornircela: “È così che da diversi anni rifiuto di presentare il mio lavoro sotto il nome di mimo o di mimo astratto per rivendicare quello di Teatro Corporeo”. Trad. It. Intervista pubblicata nel 1977 sulla rivista danese «Rampelyset», n. 125.

**Il teatro d'attore**

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il *Teatro Corporeo* non è un teatro basato esclusivamente sulle potenzialità espressive del corpo, ma un teatro i cui elementi costitutivi, dall'espressione vocale alla scrittura scenica, sono regolati dal corpo dell'attore in azione che, pertanto, s'impone come pietra angolare del suo linguaggio.

### *Il teatro d'attore*

Per secoli le Accademie delle Arti e delle Lettere hanno tentato di convincerci che l'autore – il drammaturgo – fosse il venerabile creatore di ogni opera teatrale. Ma cosa può creare o concepire se non un testo scritto in bella copia su un supporto cartaceo? Questo testo non è altro che letteratura<sup>1</sup>, mai l'opera in sé. Inoltre, nell'assenza di un'iniziazione al linguaggio del corpo, l'autore spesso scrive i propri dialoghi dimenticando che un semplice movimento può supplire a un'intera frase o esprimere un contenuto che le parole non sono in grado di veicolare. Sovraccarica così il testo di parole inutili, ridondanze emotive, tratti psicologici che appesantiscono e paralizzano l'interpretazione dell'attore.

Per quanto riuscita o imperfetta sia la scrittura drammaturgica, l'autore deve comunque sollecitare l'intervento dell'attore per trasporre il suo racconto in azioni. Lo stesso vale per il regista, lo scenografo e tutti gli artigiani e i tecnici di scena, dal costumista al macchinista passando per i "light e sound designer". Tutti hanno bisogno dell'attore per partecipare indirettamente all'opera teatrale; tutti lavorano per lui e in funzione di lui. Senza la sua presenza, l'arte drammatica è solo una chimera. L'unico teatro possibile è ed è sempre stato il teatro d'attore.

<sup>1</sup> Non possiamo nemmeno paragonarlo allo spartito di un compositore poiché, a differenza del testo d'autore, questo definisce tutti i parametri d'esecuzione che il musicista dovrà rigorosamente rispettare: modo armonico, cadenza, altezza e durata di ogni nota, pause, attacchi, forte o piano, crescendo o decrescendo ecc. Tra l'altro, la musica non ha alcun bisogno di essere completata da una visualizzazione scenica. Al contrario, durante i concerti ci invita talvolta ad ascoltarla ad occhi chiusi per meglio coglierne la profondità.

### *L'attore corporeo*

Riconoscere la supremazia dell'attore tuttavia è solo una dichiarazione d'intenti se non si rimette in discussione il suo status. Qualsiasi rinnovamento dell'arte teatrale esige a monte un rinnovamento dell'arte dell'attore<sup>2</sup>.

Contaminati dalla logorrea del teatro letterario, abbiamo finto di ignorare che l'attore è, per definizione, colui che agisce e non colui che parla. Il Verbo onnipotente della tradizione giudaico-cristiana<sup>3</sup> al quale i drammaturghi fanno riferimento per imporre l'egemonia del parlato, indica sul piano grammaticale il fatto, ovvero, il fulcro dinamico del pensiero che solo l'azione fisica è in grado di tradurre. La stessa parola "teatro", che assimiliamo all'arte della declamazione, significa sul piano etimologico "il luogo in cui si guarda"<sup>4</sup>, non il luogo in cui si ascolta. Ancor più sorprendentemente, il dizionario francese *Le Petit Robert* ci informa che la parola "spettacolo" si riferisce a un "insieme di cose o di fatti che si offrono allo sguardo"<sup>5</sup>.

Ora, che cosa può offrire l'attore alla vista del pubblico se non i movimenti del proprio corpo?

Il predominio della dimensione visiva nell'ambito dell'arte teatrale tende a dimostrarci che il corpo ne è l'agente principale.

Una semplice analisi del linguaggio specifico all'attore lo conferma. Quest'ultimo, infatti, utilizza due mezzi espressivi che fonde o alterna nel corso della propria arte. Uno concerne le facoltà vocali, l'altro le facoltà corporee. Queste due modalità espressive che sembrano svilupparsi in maniera distinta e parallela non sono tuttavia paritetiche. Mentre il corpo è in grado di esprimersi senza l'ausilio della voce, la voce non può accedere alla sua espressività senza il gesto fonatorio sostenuto dal corpo.

Nell'ordine degli elementi costitutivi dell'arte teatrale, il corpo dell'attore è dunque al primo posto<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> In seguito alla chiusura del Teatro Studio di Stanislavskij la cui direzione era stata affidata a Mejerchol'd, quest'ultimo fa autocritica nei seguenti termini: "Quanto a me, una volta passata l'amarezza del fallimento, ne trassi la seguente lezione: bisogna anzitutto formare un nuovo attore e solo dopo imporgli nuovi compiti". V. Mejerchol'd, *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963, p. 47.

<sup>3</sup> "All'inizio era il Verbo", *Prologo del Vangelo di Giovanni*, 1-1.

<sup>4</sup> La parola greca "theatron" risulta dall'unione tra il verbo "theaomai", che significa "guardare, contemplare", e il suffisso "tron", che significa "luogo".

<sup>5</sup> Non abbiamo forse l'abitudine di dire che andiamo a vedere uno spettacolo? Se dovessimo imporre allo spettatore di scegliere tra ascoltare e guardare in occasione di una rappresentazione teatrale, egli privilegierebbe sicuramente il senso della vista rispetto all'udito.

<sup>6</sup> Si veda la sezione *L'essenza* in Étienne Decroux, cit., pp. 39-48.

### *L'attore-creatore*

Se l'attore corporeo è essenziale all'arte teatrale, se ne è il cuore pulsante, indispensabile e insostituibile, è da lui allora che deve scaturire la forza creatrice che porta alla realizzazione di un'opera. Di conseguenza, la sacrosanta triade drammaturgo-regista-interprete che fa dell'attore il portavoce dell'autore sotto le direttive del regista, dev'essere invertita per non dire rovesciata. Assumendo contemporaneamente la scrittura e la regia della finzione teatrale, l'attore diviene creatore, un artista a pieno titolo al pari del pittore che genera al contempo l'ideazione e la realizzazione della propria opera.

Gli autori più illustri della nostra tradizione teatrale sono lì a ricordarcelo. Molière e Shakespeare furono attori prima di essere drammaturghi<sup>7</sup>. Certo, scrivevano i loro testi seduti allo scrittorio, ma svolgevano quel compito a partire dalla propria esperienza della scena e in stretta collaborazione con i componenti della loro compagnia.

D'altronde, a differenza della grande maggioranza delle compagnie teatrali che tuttora continuano ad adattare al gusto odierno opere del passato – il famoso repertorio che ingombra i nostri palcoscenici – essi inventavano il teatro del loro tempo<sup>8</sup>. Una tale esemplarità rappresenta una reale sfida per l'attore. Imbalsamato nel ruolo d'interprete, ha sempre subordinato la propria creatività a quella dell'autore e del regista. Senza dubbio, rifugiarsi sotto le loro ali protettive è molto più rassicurante che creare a proprio nome. È per tanto a quest'esigenza che l'attore deve rispondere se vuole elevarsi al rango di creatore. Solo il suo immaginario potrà aprirgli le porte della creazione. È lì, nel chiaroscuro della sua interiorità, in questa vasta foresta dormiente dove si mescolano sogni e realtà, intuizioni e reminiscenze che si trova la fonte del suo *slancio creatore*. Questo mare interiore dai mille volti, lo chiameremo *Energia*<sup>9</sup>. Sarebbe tuttavia errato presumere che la metamorfosi dall'*attore-interprete* all'*attore-creatore* possa avvenire per effetto di un'ispirazione improvvisa e miracolosa. Essa presuppone una lunga preparazione e implica ovvia-

<sup>7</sup> Così come ogni coreografo è anzitutto un danzatore e ogni compositore un musicista che oltre a padroneggiare la tecnica di uno strumento, conosce alla perfezione le risorse di tutti gli strumenti dell'orchestra. Sono praticanti della loro arte prima di essere ideatori. Perché il drammaturgo e il regista dovrebbero esentarsi da questa regola fondamentale? Si veda la *Note 18: Maestro creatore e praticante* in *Sorgenti*, cit., pp. 335-336.

<sup>8</sup> È sorprendente osservare quanto più avanguardiste fossero le società dei nostri lontani antenati rispetto alla nostra. Dal XVI al XVIII secolo non si presentavano nei teatri e nelle sale da concerto opere redivive risalenti al Medioevo o all'Antichità, ma creazioni veramente contemporanee.

<sup>9</sup> Si veda la sezione *L'Energia* in *Sorgenti*, cit. pp. 42-43.



mente una rifondazione totale dei nostri metodi d'insegnamento. Oltre a dover essere ripensata in funzione del primato del corpo<sup>10</sup>, la formazione dell'attore dovrebbe offrire agli studenti più creativi la possibilità di sviluppare il proprio talento nell'ambito della scrittura drammaturgica, della regia e della scenografia<sup>11</sup>. Ciò consentirebbe di operare una distinzione tra *attori-interpreti* e *attori-creatori* preparando così una nuova generazione di drammaturghi, registi e scenografi profondamente ancorati nel mestiere dell'attore. Molti saranno i chiamati, pochi gli eletti<sup>12</sup>.

Le produzioni teatrali non potranno che guadagnarne in qualità.

### L'arborescenza teatrale

Tali considerazioni modificano radicalmente il nostro modo di concepire la pratica teatrale. Nel momento in cui l'attore trascende il ruolo d'interprete per diventare l'artefice della creazione, tutte le componenti dell'arte drammatica vengono poste, di fatto, sotto la sua direzione. Egli non è più un collaboratore che partecipa alla realizzazione di un progetto comune, ma il nucleo generatore di una vasta *arborescenza* che si dirama nella materia teatrale a partire dallo *slancio creatore*<sup>13</sup> che gli è proprio.

Chiameremo questo nucleo: *Corpo Energia*.

il corpo  
energia

In virtù della subordinazione della voce al corpo, l'espansione dello *slancio creatore* verso l'espressione vocale rappresenta la prima ramificazione di questa *arborescenza*. La chiameremo *Corpo Vocale*. Il *Corpo Energia* e il *Corpo Vocale* unificati costituiscono la sfera espressiva dell'attore.

il corpo  
vocale  
il corpo  
energia

<sup>10</sup> "Quando [il teatro naturalista] crea una scuola, dimentica che la cultura fisica dovrebbe essere la principale materia di insegnamento". V. Mejerchol'd, *Le théâtre théâtral*, cit. p. 24.

<sup>11</sup> Questa tesi sarà sviluppata nel capitolo dedicato alla formazione, pp. 117-128

<sup>12</sup> "Molti sono chiamati ma pochi gli eletti", *Vangelo secondo Matteo*, 22-14.

<sup>13</sup> In quanto tale, va notato che l'*attore-creatore* può assumere o meno il ruolo d'attore. Se vi rinuncia, sarà allora il drammaturgo, il regista e lo scenografo dell'opera che immagina.

Oltre questa sfera, l'attore può fare appello a vari elementi che partecipano indirettamente all'espandersi del suo *slancio creatore*. Questi elementi, detti *ausiliari*, costituiscono complessivamente la seconda, la terza, la quarta e la quinta ramificazione dell'*arborescenza*.

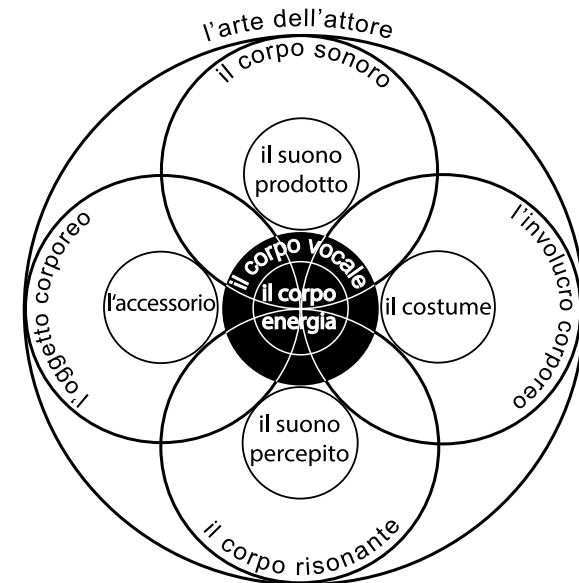
Il costume di scena o *Involucro Corporeo* che consente all'attore di trasfigurare la propria immagine.

L'accessorio o *Oggetto Corporeo* che permette all'attore di interagire con gli elementi e i materiali che entrano a far parte della sua azione.

I suoni prodotti o *Corpo Sonoro* che consente all'attore di costruire una partitura sonora a partire dai rumori generati dalla sua azione.

I suoni percepiti o *Corpo Risonante* che permette all'attore di sviluppare la propria reattività ai suoni e rumori che percepisce durante l'azione.

Questi quattro *elementi ausiliari* associati al *Corpo Energia* e al *Corpo Vocale* sono i registri di cui l'attore dispone per concretizzare la propria arte.



Ma lo spettro del *Teatro Corporeo* non si limita all'arte dell'attore. Dopo aver fecondato il corpo e la voce, dopo essersi ramificato dall'*Involucro Corporeo* al *Corpo Risonante*, lo *slancio creatore* prosegue la sua espansione investendo lo spazio scenico e lo spazio teatrale: la sesta e la settima ramificazione dell'*arborescenza*.