

Il risveglio dei sensi nel corpo dell'attore. Uno sguardo al teatro fisico della Grecia contemporanea

di Elina Daraklitsa

elinadara@yahoo.gr

This study is a Modern Greek theatre exploration. New recreated, reformed theatre language forms, emphasizing actor's body fundamental potentials wake up in Modern Greek theatre wide range life, struggling efforts as a result of the financial yet social crisis to assign mostly art, with the global human need necessity part, the part of supporting. The best era Greek theatre experiences, as the dominate artist expression of Greeks, inside the spectrum of "physical" or "formal" theatre. The beginnings of this theatre are introduced by the Ancient Greek *mimic*, traveling to the *Commedia dell'Arte* renaissance. Even the 20th century when important artists dialed with actor's body forces, embedding new experienced theories.

Il teatro come mezzo di comunicazione estetica e artistica, nel suo lungo percorso a partire dal V secolo a.C., ha conosciuto diverse modalità espressive. La cultura di ogni nazione si caratterizza attraverso la polisemia. Tale concetto racchiude una molteplicità di significati: la religione, la civiltà, gli usi, i costumi, la storia, la politica, il progresso scientifico, l'evoluzione spirituale e artistica del microcosmo o del macrocosmo. Negli ultimi anni, la vita teatrale greca si è articolata secondo percorsi multiformi e poliedrici. Si è certamente verificata un'intensificazione degli sforzi di rinnovamento dei codici della teatralità e della glottologia teatrale con un'accentuazione dell'enfasi sul corpo dell'attore e sulle sue competenze cinesiologiche. La rinascita del teatro greco dei giorni nostri sembra dipendere almeno in parte dalle difficoltà createsi per effetto della recente crisi finanziaria che ha colpito i processi esistenti all'interno e all'esterno del sistema sociale. Fin dalle origini, il teatro fu per il popolo greco la sua espressione estetica primaria e oggi, mentre il Paese vive la decadenza dell'*ancien régime*, il teatro sta vivendo il suo periodo più fertile mediante il genere del *teatro fisico* (*physical theatre*) o *teatro corporeo* frequentato da diversi gruppi teatrali.

Il teatro fisico comprende per definizione tutto quanto concerne la natura (*physis*) del corpo umano, l'espressione fisica dell'attore che promana dalle membra e dagli organi di quest'ultimo. Ciò che lo contraddistingue rispetto agli altri generi teatrali è la minore importanza riservata all'aspetto verbale e la rilevanza dell'aspetto cinesiologico. Quest'ultimo, peraltro, non esclude necessariamente il primo: al contrario, lo include e lo presuppone. L'attore può essere una marionetta o una *supermarionetta*, un mimo, un danzatore, un acrobata, un giocoliere, un performer in grado di restare in equilibrio tra quanto non viene detto malgrado possa essere detto, quanto cela un lato ambiguo, semanticamente deviante, malgrado appaia incontrovertibile, quanto appaia oscuro malgrado alluda alla chiarezza e alla verità. L'approccio concettuale dell'espressione teatro "fisico" non può ridursi all'angusto ambito di una *nuova terminologia*. Essa piuttosto si estende fino a comprendere tutte le arti passibili di essere prodotte, create o ricreate dal corpo umano.

Alle radici storiche del *teatro fisico* si rintracciano il *mimo* dell'antica Grecia e il *mimo* romano, che sviluppa in seguito un terreno fertile nel teatro orientale e più precisamente nel *No* e nel *Kabuki*. Nel XVI secolo in Italia e in Europa la Commedia dell'Arte alimenta la riscoperta del corpo dell'attore, ma si devono attendere gli inizi del XX secolo per trovare i "grandi maestri" dell'arte teatrale impegnati a riscoprire e analizzare le tensioni del corpo umano sviluppando le loro teorie e la loro "prassi" pedagogica-teatrale. Sulle orme di grandi teorici quali Antonin Artaud, Vsevolod Èmil'evič *Mejerchol'd*, Jerzy Grotowski, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, François Delsarte, Jacques Copeau, Émile Jaques-Dalcroze, Étienne Decroux, Henryk Tomaszewski, Bertolt Brecht, Peter Brook si sviluppano le sperimentazioni della *cultura del corpo* (*Körperkultur*) delle compagnie teatrali greche con l'obiettivo di ricreare lo spazio drammaturgico e i simboli espressivi del *teatro fisico post-moderno*.

Il teatro corporeo implica un tipo di recitazione che, pur affondando le radici in forme teatrali precedenti o addirittura antiche, e in approcci teorici e registici del Novecento, in realtà ne differisce in molti punti. Non sarebbe azzardato affermare, anzi, che ne costituisce l'evoluzione. Del resto, il teatro

stesso è sinonimo di evoluzione in quanto racchiude un processo di *trasmutazione* e di *ri-generazione*.¹ Di solito l'interpretazione degli attori non sgorga dal sentimento per sfociare nel corpo, ma viene creata dal corpo per approdare al sentimento. In altre parole, ci troviamo di fronte al percorso inverso rispetto a quello teorizzato da Stanislavskij, basato su un sistema realistico di recitazione in cui tutto deve nascere da un'acuta percezione di dolore, di gioia, di esperienza traumatica e così via. Pertanto il movimento dall'ambiente esterno conduce a quello interno-sensitivo tracciando un percorso ciclico infinito. All'inizio a eccitarsi sono tutte le membra del corpo affinché in seguito tale eccitazione si riversi nel cratere del sentimento. Si tratta di un trincerarsi estrinseco dei sensi che ha indotto gli studiosi a parlare di un "teatro della forma". In questo senso il "teatro fisico" è considerato un teatro "formalistico" e "antinaturalistico", scritto in un linguaggio teatrale "postmoderno" che prende le distanze dal punto di partenza emotivo.

Il codice drammatico del teatro "fisico" emerge da alcune considerazioni teoriche. Tra la teoria e la prassi, tra l'essere spettatore e l'agire sulla scena vi sono alcune tappe intermedie, ossia un processo graduale di preparazione del *performer* che dall'esercitazione passa alla prova e da quest'ultima all'esibizione per giungere infine alla messa in scena vera e propria². L'atto teatrale scaturisce da esercizi fisici specifici e ripetuti, anche in modo meccanico, che consentono all'energia di propagarsi nel carattere unico di ciascuna rappresentazione, riflettendo il flusso irripetibile e speciale di ogni minuto della vita umana³.

All'inizio l'attore comprende la vita attraverso una *nuova recitazione*, il *corpo mimico*, come dice Jacques Lecoq. Il *corpo mimico* o umano è fatto della materia dell'universo e costituisce l'organo di trasmissione dell'idea concepita dal di-polo autore-regista. Il compito dell'attore non è preservare o

¹ J. Harasymowicz, «Tradition of physical exercises and martial arts in actors' education», *Atti del Convegno: From the Tradition and Concepts of Sports, Physical Education, Recreation and Movement Rehabilitation (1867–2009)*, Paweł Włodkowiec University College in Płock, Poland, 1/5/2011, vol. 7, p. 66.

² M. De Marinis, *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in «Annali Online di Ferrara», Facoltà di Lettere e Filosofia, vol. 1, 2007, pp. 262-272.

³ F. Taviani, *Grotowski post-domani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in «Teatro e Storia», Annale 1998-1999, nn. 20-21, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 391- 420.

ricreare sulla scena la realtà quotidiana, ma crearne una nuova, di natura artistica⁴. Ciascuna azione o movimento dell'attore produce una ripercussione sull'universo, e nel contempo ciascun movimento nell'universo è inciso profondamente nella nostra memoria cellulare. Va da sé che la persona umana è in grado di rappresentare tutti i movimenti e tutte le azioni della natura, all'inizio con il corpo e in seguito con la mente e con l'anima. Ogni movimento dell'attore può dare luogo a una storia, a un'idea, e sono i sensi stessi a diventare *dramatis personae*. In tal modo si sviluppa un canale estrinseco di armoniosa comunicazione fra i cinque sensi che talora si integrano, talaltra confliggono riversando la propria energia sugli spettatori. Il livello connettivo dei sensi funziona in modo autonomo e indipendente dal livello verbale.

Il movimento o anche il non-movimento è una delle componenti principali del teatro corporeo, così come l'incedere stilizzato, coordinato, non spontaneo. Si tratta di un teatro artificiale in cui il regista non insiste nel voler trascinare lo spettatore nelle sensazioni dell'attore, ma gli concede tutto lo spazio necessario per una riflessione personale capace di condurlo a sensazioni affatto individuali. I movimenti dell'attore nel teatro "formalistico" e "corporeo" non sono obbligati a esprimere un sentimento specifico. Essi conducono piuttosto a un viaggio immaginario della mente, alla creazione di immagini ricche di significati simbolici. L'azione rimpiazza il pensiero e in tal modo diventa la mente dell'attore. Il rapporto del cronotopo teatrale viene ridefinito dalla peculiare posizione del corpo, creando nuovi codici di comunicazione e di influenza sia con il pubblico sia con la scena stessa⁵.

Dal momento che, come abbiamo visto, il corpo dell'attore si configura come il mezzo per la creazione della *performance*, è da esso che derivano tutte le componenti (tecniche, materiali, sentimentali) di quest'ultima. Quando Vsevolod Mejerchol'd sognava la nascita di un "nuovo" teatro,

⁴ J. Lecoq, *Le corps poétique*, Edizioni Koan, Atene 2005.

⁵ D. Seragnoli, *Il corpo ritrovato*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci, Roma 2006, p. 227.

diverso da quello “vecchio” di Kostantin Stanislavskij⁶, si riferiva appunto a questo tipo di teatro, stilizzato e convenzionale, in cui la plasticità del corpo dell'attore si pone quale forza centripeta di tutta l'azione teatrale⁷. L'attore, con il suo corpo, non è obbligato a seguire il ritmo delle parole del testo. Il sincronismo tra espressione fonetica e corporea ha già cominciato a venir meno.

Tornando al momento della nascita del teatro “corporeo” – e non solo – nella Grecia antica, si può osservare che i drammaturghi dell'epoca, e in particolare Euripide, Eschilo e Sofocle, avevano anche il compito di insegnare agli attori come interpretare i testi. In altre parole, gli autori del teatro antico erano anche, per usare il termine moderno, *registi* delle loro opere. Nel ruolo di registi suggerivano agli attori una *mimica d'intensa espressività* e movimenti pomposi. Era un modo per somatizzare all'estremo i sentimenti degli attori, che a causa della presenza della maschera, divenivano evidenti e comprensibili agli spettatori soltanto se sottolineati da un rilevante elemento cinesicologico. L'enfasi a cui i registi contemporanei sono soliti ricorrere nell'interpretazione delle tragedie antiche, dal punto di vista della dizione e dell'estensione vocale degli attori, rappresenta un'esperienza sostanzialmente ignota nell'antichità, come confermano le raffigurazioni vascolari giunte fino a noi.

Inoltre, sia nel coro della tragedia e della commedia antiche, sia nel teatro asiatico, la cinesica, la prossemica (che fissa la distanza spaziale che i corpi degli attori sono tenuti a osservare sia fra di loro sia rispetto agli oggetti scenici) e la mimica (che riguarda le espressioni del viso) rivestono un ruolo importantissimo⁸.

Il *mimo*, nato anch'esso nel V secolo a.C., è uno dei prodromi dell'antica commedia greca. Si tratta di un genere letterario che ha favorito lo sviluppo di una serie di rappresentazioni teatrali basate sull'improvvisazione. Nel corso di tali rappresentazioni venivano proposte imitazioni comiche di scene

⁶ K. Stanislavskij, *Il vocabolario del teatro*, Traduzione di N. Chatzopoulos, Edizioni Nefeli, Atene 2000, p. 626.

⁷ N. Savarese, E. Barba, *A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer*, Routledge, USA-Canada 2006, p. 174.

⁸ D. Tsatsoulis, *Aspetti semiotici del fenomeno teatrale*, Edizioni Ellinika Grammata, Atene 2008, p. 37.

della vita quotidiana; l'oralità era subordinata all'espressione corporea. Il rappresentante principale del genere fu un contemporaneo di Euripide, Sofrone, autore di mimi in prosa e in versi liberi. Nel *teatro dei mimi* non c'erano personaggi stereotipati se si esclude il tipo del *moròs*, che aveva la testa rasata. Spesso i mimi indossavano una corta tunica e un drappo intorno ai fianchi, mentre altre volte utilizzavano il *falòs*. I *mimi* latini indossavano una veste variopinta formata da toppe di tessuto cucite tra loro (*centunculus*), e recitavano a piedi nudi (*planipedes*) o calzando sandali per favorire la libertà dei movimenti⁹. Grazie alla loro straordinaria intensità, i codici teatrali del mimo si sono preservati lungo i secoli e ci sono giunti pressoché invariati attraverso il teatro medievale¹⁰, il teatro rinascimentale e la *Commedia dell'arte* fino al Novecento, quando trovano espressione nel teatro "fisico".

Anche Antonin Artaud ha posto il corpo al vertice dei valori dell'azione teatrale¹¹. Nel *Teatro della crudeltà* (*Théâtre de la cruauté*), egli condensa le norme di un rinnovato universo teatrale. *Il teatro della crudeltà* propone addirittura la morte dell'attore, unico modo per farlo risorgere in altre condizioni, in un corpo nuovo ed eventualmente con organi nuovi¹², per propugnare la guarigione dal precedente contagio, quello dei costumi di un teatro ormai obsoleto, fondato sulla dittatura del testo. La *crudeltà* si rivela pertanto come necessità e inesorabilità rispetto alla parola, come nudità rispetto al sogno. L'autore è assente, in quanto le parole manifestano la necrosi dell'espressione psichica. La scrittura teatrale si rigenera in un linguaggio che comprende la ricostruzione complessiva mediante l'intrusione dei *simboli geroglifici*. I simboli sono in grado di tradurre l'espressione

⁹ B.G. Mandilaras, *I mimi di Ironde*, Edizioni Kardamitsa, Atene 1986. M.W. Dickie, *Mimes, taumaturgy and theatre*, "Classical Quarterly", vol. 51, n. 2, pp. 599-603, 2001. R.L. Maxwell, *The documentary evidence for ancient mime*, University of Toronto, 1993. A. Nicoll, *Masks, mimes and miracles: studies in the popular theatre*, Cooper Square Publishers, London 1963. A. Solomos, *Santo Bacco: gli anni sconosciuti del teatro greco 300 a.C.-1600 d.C.*, Edizioni Dodoni, Atene 1987. M. Ploritis, *Il mimo e i mimi*, Edizioni Kastanotis, Atene 1990.

¹⁰ I. Vivilakis, *Il teatro nel Medioevo. Una rappresentazione teatrale a Bisanzio e al Sud*, Edizioni Idryma Goulandri-Chorn, Atene 2003.

¹¹ A. Artaud, *Le théâtre e son double* (1938), Traduzione di PaulosMatesis, Edizioni Dodoni, pp. 22, 28, 43, 44, 46, 62, 10.

¹² C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Costa&Nolan, Genova 1998, pp. 7-9.

fonetica e mimica, gli elementi visivi, pittorici e plastici del corpo. Essi sono in grado di conferire coscienza a tutto ciò che è inorganico e ideale, di organizzare la composizione delle scene. D'altra parte il dialogo, sia in forma orale sia in forma scritta, appartiene esclusivamente ai libri e non al mondo della scena. La parola di Artaud da eterea si fa materica, acquisisce movimento, colore e musicalità mediante il corpo dell'attore. Il contatto con il teatro di Bali risvegliò in lui il sentimento della misterica paura ancestrale smarrita dal teatro contemporaneo. Artaud ha dato vita a un modello ideale che va molto oltre qualsiasi esperienza presentata sulla scena teatrale fino a quel momento, una nuova concezione riguardante l'attore e il corpo dell'artista, i modi registici, l'esistenza o l'inesistenza del testo.

Egli soleva ripetere che bastava il soffio di un disegno geroglifico per giungere alla scoperta dei concetti del *teatro sacro*. La sua *crudeltà* aveva un'origine ieratica, da cui sgorgava il divino. Del resto anche l'elemento sovrumano era stato contaminato dall'uomo e la risurrezione della crudeltà veniva filtrata attraverso l'uccisione dell'uomo e, ovviamente, anche di Dio. Completa la riflessione sul *teatro della crudeltà* la teoria della respirazione. Ogni respiro deve essere distinto e va classificato in base a categorie connettive (maschile, femminile, neutro) così da esprimere un sentimento specifico. La respirazione libera si identifica con un appello spontaneo alla vita e l'attore ha il dovere di coltivare tale capacità, così come ha il dovere di approfittare al massimo grado della propria attitudine a sentire e di manifestarla compiendo il percorso inverso, dall'esterno verso l'interno, incanalandola in ogni poro, in ogni muscolo. Non a caso per Artaud l'attore era un "atleta del cuore". Per lui il corpo era la "mente" della messa in scena, l'attore non aveva bisogno di pensare, ma doveva soltanto abbandonarsi alle proprie membra¹³.

Un secolo prima, Heinrich von Kleist nel saggio dal titolo *Sul teatro di marionette* (*Über das Marionetten theater*, 1810), aveva parlato del senso assoluto del teatro corporeo. Secondo Kleist, l'attore funzionando come un burattino, attraverso il baricentro del corpo, viene guidato da forze invisibili a cui manca l'"affettazione" (la carezza erotica) dell'attore, rimpiazzata dal

¹³ F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 76-78.

dominio sul corpo dell'istinto animalesco¹⁴. Ma tale approccio filosofico deriva da un saggio di estetica e non di regia.

Del resto, già Denis Diderot nel *Paradoxe sur le comédien* (ed. 1830) sottolinea l'importanza e le potenzialità dell'espressione corporea, affermando che l'attore non deve recitare con la mente in quanto il cuore dell'espressione è costituito dal movimento. Secondo Diderot, l'attore non necessita della propria sensibilità per interpretare un ruolo giacché essa finirebbe con lo schiacciare l'espressione rendendo l'attore stesso vittima del suo sentimento¹⁵.

Nel 1839, François Delsarte pone su basi scientifiche tutte le implicazioni semiotiche dei movimenti dell'attore o del ballerino elaborando un metodo specifico di allenamento, arricchito da elementi della danza libera e culminante in un risultato estetico.

In seguito la teoria di Kleist ha trovato espressione nella *supermarionetta* di Gordon Craig¹⁶. Risale al 1905 una delle sue più importanti opere teoriche sul teatro, dal titolo *The Art of Theatre (L'arte del teatro)*. Egli si dice convinto che l'arte del teatro sia un'arte totale – come sosteneva anche Wilhelm Richard Wagner – incentrata non sul testo e sull'attore, come si soleva ritenere, ma sulla musica, sulla danza, sui gesti, sull'opera letteraria e sulla poesia. Secondo Craig, la riproduzione dell'arte

¹⁴ H. Von Kleist, *Le marionette*, traduzione di G. Mastoraki, Edizioni Agra, Atene 1996.

¹⁵ D. Diderot, *Il paradosso sull'attore*, introduzione di V. Papavasileiou, Polis, Atene 1998, pp. 99, 100, 110, 115.

¹⁶ E. Gordon Craig, *The art of the theatre*, T. N. Foulis, Edinburgh, London 1905. «Screens. The thousand scenes in one scene». Some notes and facts relative to the «Scene» invented and presented by Edward Gordon Craig», *The Mask*, vol. 7^o, n. 2, maggio 1915, pp. 139-160; *Index to the story of my days*, Hulton Press, London 1956. Cfr. A. Knopf, *Gordon Craig, the story of his life*, New York 1968; E. Alexandros, «La morte dell'attore nell'opera di Edward Gordon Craig», *Scena*, n.1^o, pp. 52-62, Università di Salonicco, 2010; B. Arnott, *Edward Gordon Craig & Amlet*, National Gallery of Canada, Ottawa 1975; D. Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Methuen, London 1981; O. Brockett, *History of the theatre*, Allyn and Bacon, London 1994; I. Eynat Confino, *Beyond the mask: Gordon Craig, movement and the actor*, Carbondale, Southern Illinois 1987; C. Franklin, *Fond of printing: Gordon Craig as Typographer and Illustrator*, The Typophiles, New York 1980; M. Holroyd, *A Strange Eventful History*, Farrar Straus Giroux 2008; J. Jacquot, «Craig, Yeats, et le Théâtre d'Orient», in Id., *Les Théâtres d'Asie*, Editions du C.N.R.S., Paris 1961, pp. 245-254; M. Johnston, *Directing methods*, Singleton Press, Sao Paolo 1972; P. Le Boeuf, «Edward Gordon Craig et la Marionnette», in *Craig et la marionnette*, Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France, Paris 2009, pp. 9-19; C. Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Harwood Academic Publishes, Amsterdam 1998, pp. 122-123.

non ha necessariamente bisogno di un testo scritto. A lui interessano il movimento e il simbolismo a esso inerente, la molteplice e sfaccettata combinazione di movimenti continui, armonici, intensivi e ritmici. L'attore può esprimere mediante movimenti simbolici quanto occorre dire con le parole sostituendo l'espressione verbale con quella corporea: il *teatro astratto* sotto l'egida del solo regista.

Adolphe Appia si rifaceva al simbolismo opponendosi a tutto quanto fosse quotidiano, reale e prosaico. Di grande importanza storica sono le sue teorie sull'organizzazione e la creazione dello spazio scenico. L'arte della regia per Appia è basata sul corpo umano, ossia sull'attore e sulla musica. È la resistenza del corpo umano al volume, alle linee e agli allestimenti della scenografia tradizionale a plasmare l'azione scenica. Appia si riferiva spesso a una riforma radicale in cui la parola dell'opera teatrale e poetica fosse subordinata al corpo dell'attore e ai suoi movimenti ritmici, tali da seguire un'armonica melodia¹⁷.

Jacques Copeau, fondatore del Teatro del Vieux Colombier, ideò un percorso di formazione completo destinato ai giovani della sua compagnia, che comprendeva il mimo, l'uso della maschera, la ginnastica, l'improvvisazione, la fonetica. La *neutralità della maschera* era lo strumento principale in vista della formazione fisica dell'attore e della conquista della consapevolezza di sé. Il rifiuto ad aderire ai dettami della società, indusse Copeau a reinventare le strutture culturali della realtà teatrale del suo Paese. Per lui il teatro è un prodotto collettivo, che scaturisce dalla cooperazione tra spettatore e attore. Il desiderio di Copeau era di fare dell'uomo il centro dell'universo; perciò desiderava che l'attore e il suo corpo formassero il centro unico ed esclusivo di una scena unica e scarnificata¹⁸.

¹⁷ A. Appia, *Essays, Scenarios and Designs*, Umi Research Press, 1989; *Staging Wagnerian Drama*, Birkhäuser 1982; *Texts on Theatre*, Routledge, 1993; *L'oeuvre d'art vivant*, Atar, Paris-Genève 1921; *Attore musica e scena: La messa in scena del drama wagneriano, La musica e la messa in scena, L'opera d'arte vivente*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1975 (1983³); *The Work of Living Art: A Theory of the Theatre; and Man is the Measure of All Things*, University of Miami Press, 1975; *Music and the Art of the Theatre*, Barnard Hewitt 1969. Cfr. D. Bablet-M.L. Bablet, *Adolphe Appia, acteur, espace, lumière, 1862-1928*, L'âge d'homme, Lausanne-Paris 1981.

¹⁸ J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Les Nouvelles Editions Latines, Paris 1931.

Étienne Decroux, mimo e discepolo di Copeau, fu l'inventore di un nuovo linguaggio di espressione corporea. La novità dei suoi codici consiste in una combinazione di movimenti e di esercizi ginnici, di danza e di acrobazie, ispirata alle opere architettoniche e visuali. La sua teoria comporta un imponente edificio teorico che codifica un meccanismo e un sistema di movimenti, sequenze e metodi di apprendimento, una sorta di alfabeto grazie al quale qualsiasi movimento espressivo può essere scomposto, descritto ordinatamente e riprodotto sulla scena¹⁹.

Vsevolod Mejerchol'd fu l'inventore del metodo detto dell'*attore biomeccanico*. La *biomeccanica* si attiva esclusivamente mediante la plasticità del corpo dell'attore, mezzo di comunicazione con il pubblico, veicolo che promuove l'arte. Egli impone all'attore un quotidiano esercizio fisico e fonetico, secondo elementi teorici propri del costruttivismo, del futurismo e del teatro orientale, svolgendo altresì un'azione pedagogica. I messaggi dell'atteggiamento socio-politico ed etico di Mejerchol'd vengono trasmessi agli spettatori mediante l'interazione, ossia la partecipazione attiva all'azione teatrale. La biomeccanica si basa sull'esecuzione automatica di ordini dell'autore e del regista, provenienti perciò dall'esterno. I mezzi espressivi dell'attore vanno usati con *parsimonia* per garantire la precisione del movimento e agevolare la realizzazione più rapida possibile dell'obiettivo. Prima di impossessarsene a livello di sensibilità, l'approccio dell'attore al ruolo deve essere esteriore. Gli esercizi *biomeccanici* hanno il compito di prepararlo a fissare i gesti in posizioni che condensino al massimo grado l'illusione del movimento, l'espressione della gestualità sociale (*gestus-rakurz*) e i tre stadi del ciclo interpretativo (intenzione, realizzazione, reazione)²⁰.

Il *teatro epico* di Bertolt Brecht, mediante lo straniamento, salvaguarda lo spettatore dalla partecipazione emotiva facendone un coadiutore della linea registica e inducendolo a riflettere sulle possibili soluzioni al dilemma

¹⁹ É. Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris 1963. Nel 1941 Decroux ha fondato la sua scuola sperimentale a Parigi, frequentata da Jean-Louis Barrault e da Marcel Marceau. Decroux insegnò anche al Piccolo Teatro di Milano.

²⁰ P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, traduzione di A. Stroumpouli, Edizioni Gutenberg, Atene 2006, p. 68.

morale o politico proposto. La tecnica dello straniamento conferisce una posizione particolare al corpo dell'attore, suggerendogli di assumere posizioni e posture particolari –dal punto di vista scenico e al cospetto degli spettatori– che testimonino l'argomento o il sentimento di volta in volta rappresentati.

Jerzy Grotowski ha riassunto le sue idee sull'azione teatrale nel concetto di *teatro povero*, secondo cui l'attore non ha bisogno di scenografia, luci, colonna sonora né di altri elementi, in quanto il suo corpo nudo è più che sufficiente a creare l'azione teatrale. L'attore di Grotowski supera i propri limiti allo scopo di colmare il vuoto dell'“esistenza” e della “scena”²¹. Gli elementi che lo circondano nello spazio scenico sono superflui. Pertanto, per consentire al corpo umano di affrontare le esigenze sceniche che gli impongono di coprire per intero lo spazio con il movimento, è indispensabile un severo esercizio quotidiano²². Le parole espresse dagli attori si trasformano in grida inarticolate, nel balbettio degli infanti, nella recitazione poetica, nel muggito di animali o in inni ecclesiastici. Nelle sue rappresentazioni il concorso degli elementi scenici era rudimentale allo scopo di non attirare o assorbire l'attenzione degli spettatori che dovevano concentrarsi sulle parole o sulla recitazione dell'attore di questo teatro povero e fortemente politico²³: un teatro che mira allo sfogo verbale e fisico senza limiti espressivi, ponendo il pubblico in uno stato di costante tensione emotiva.

In *The Empty Space (Lo Spazio vuoto)*²⁴, Peter Brook lascia trasparire le influenze ricevute da Artaud, Brecht e Mejerchol'd. Egli parla di un *teatro di forma* che mette in evidenza il silenzio anziché la parola, dando luogo a un linguaggio musicale tratto dalle azioni del corpo, con un ritmo e un

²¹ G. Mabel, «Grotowski e le azioni fisiche. Per una dialettica tra teatro e educazione fisica», in *Educazione fisica e sportiva-educazione integrale della persona*, ottobre 2011, p. 2; E. Artini, *Il ruolo dell'attore in Jerzy Grotowski: dal teatro al post-teatro*, «Studi-Ricerche», quaderno n. 2, Collegio Universitario S. Caterina da Siena, Pavia 1983, p. 76.

²² E. Barba, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970. T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993.

²³ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, traduzione di F. Kondilis-M. Borre, Edizioni Arion, Atene 1971, p. 27. R. Temkine, *Il teatro laboratorio di Grotowski*, De Donato editore, Roma 1969.

²⁴ P. Brook, *The Empty Space*, Penguin, London, 2008; Id., *La scena senza limiti*, traduzione di M.P. Papara, Edizioni Theoria, Atene 1982.

movimento che testimoniamo la resistenza, la lotta del corpo, la liberazione dei muscoli. Il corpo, per lui, è un linguaggio espressivo e non uno strumento per esercitarsi.

Nella Grecia dell'ultimo decennio si può osservare la fioritura del fenomeno del teatro fisico. Se ne ha un esempio nel lavoro di Theodoros Terzopoulos, che innesta nelle sue opere spunti provenienti da tutte le teorie fin qui esposte. Dopo aver fondato, vent'anni fa, il Teatro Attis, che privilegia un repertorio basato sull'antica tragedia greca e su classici del teatro mondiale, Terzopoulos ha diretto 2000 produzioni in ogni lingua e cultura, e le ha presentate in quasi in tutti i paesi del mondo divenendo oggetto di studio e di ricerca in trenta università internazionali. L'apprendistato di Terzopoulos presso il Berliner Ensemble a fianco di Heiner Müller gli ha consentito di sviluppare un originale metodo di recitazione fondato su solide basi teoriche e pratiche. Si tratta del *metodo biodinamico* –insegnato nel corso di seminari in tutto il mondo– che proviene dall'*eccesso dionisiaco*²⁵, ossia dalla liberazione assoluta del corpo umano, le cui membra agiscono con un'autonomia perpetua²⁶.

Il teatro di Terzopoulos, ispirato a quello di Vsevolod Mejerchol'd, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki, Shuji Terayama e *Tadeusz Kantor*, è un teatro al confine tra la catastrofe e la rigenerazione, l'aldiqua e l'aldilà, l'articolato e l'inarticolato, il razionale e l'assurdo. Un teatro che mira a estrarre l'oro dalle profondità della psiche umana, e che pertanto non può essere rappresentato in modo illusionistico, ossia realistico, giacché ciò di cui va alla ricerca e ciò che cerca di rendere sotto il profilo scenico non può essere facilmente razionalizzato, né inquadrato, né visualizzato. Di qui la scena nuda, tratto distintivo dei suoi spettacoli, una scena priva di qualsivoglia realtà esteriore riconoscibile²⁷. La scarnificazione scenica funziona in modo da stimolare a più livelli la mente e la vista dello

²⁵ T. Terzopoulos, *Il ritorno di Dionisos*, Edizioni Teatro Attis, Atene 2015.

²⁶ G. Sampatakakis, *Facendo la geometria del chaos*, Edizioni Metaichmio, Atene 2008; A.A.V.V., *Theodoros Terzopoulos e teatro Attis*, Edizioni Agra, Atene 2000; P. Chatzidimitriou, *Theodoros Terzopoulos, dal personale all'universale*, Edizioni University Studio Press, Salonico 2010.

²⁷ S. Patsalidis, Comunicazione al convegno *48 Dimitriwn*, in onore di Theodoros Terzopoulos. Museo dell'Arte Contemporanea di Macedonia, Salonico, 2/10/2013.

spettatore, in quanto diviene lo specchio dei gesti degli attori moltiplicandoli a dismisura. Ciascun movimento ne genera un altro, che a sua volta genera altre immagini mentali nell'osservatore. Il nome stesso del teatro, Attis, rinvia in modo diretto a Dioniso, il dio dell'ebbrezza, dell'eros, della perdita di qualsiasi freno morale e sociale. Gli attori di solito non parlano, ma emettono grida, sospiri, urla di gioia e gemiti di dolore, creando un sistema di comunicazione primitivo e di grande immediatezza, sensualità e carnalità. Spesso i movimenti di danza sembrano voler sopraffare la mente, rinviano alla tradizionale danza *pirrica* (danza di guerra) della Grecia antica: le braccia sono spalancate e rilassate oppure tremano sospese nell'aria, mentre le gambe sono saldamente fissate al suolo, con le ginocchia piegate.

La scena è dominata da un nuovo codice di provenienza cellulare-primigenio, del tutto autonomo, che occupa ogni lato dello spazio scenico. Terzopoulos scompone i testi per poi ricomporli. Il corpo degli attori si trova a contatto diretto con l'universo e le sue manifestazioni, risulta privo di peso, etereo e immacolato, e giunge a tratti di estasi dionisiaca rievocando memorie ancestrali. Ciascun membro del corpo dell'attore sembra possedere codici espressivi del tutto personali, sembra autonomo e illimitato, senza necessariamente aver bisogno di produrre suoni. Terzopoulos genera un *nuovo corpo*, un corpo universale che si bagna nella fonte della *catarsi*.

Delle potenzialità di riformulazione del corpo dell'attore si occupa anche il gruppo teatrale "Simio Miden" ("Punto Zero") di Savvas Strumpos. Allievo e collaboratore di Terzopoulos, questi si muove sulla stessa linea di regia tracciata dal suo maestro. Tuttavia, la plasticità del movimento che sfiora i limiti dell'estremo, le pennellate di recitazione da *commedia dell'arte*, con il loro grottesco approccio interpretativo, gli elementi futuristici e cabarettistici con cui Strumpos arricchisce la sua proposta teatrale, infondono originalità al suo stile di regia. La comicità, assente nel teatro di Terzopoulos, è presente in quello di Strumpos, anche se le opere e i testi rielaborati e ridotti che esso propone, presentano una venatura drammatica e realistica attingendo vertici di cinismo *irrazionale*. L'irrazionalità e la ridondanza dei simboli nella scena, nei costumi e nell'interpretazione

determinano effetti di sospensione tra il riso e il pianto, tra il comico e il tragico della condizione grottesca. L'imperscrutabilità della situazione scenica si accompagna all'imperscrutabilità del linguaggio teatrale, altrettanto essenziale, sobrio e privo di parole e di frasi, fatto di suoni e gemiti. Talvolta tuttavia gli attori cantano o salmodiano, ma ciò accade sempre con misura e in collegamento diretto con la nudità della scena, il palpito del corpo, i movimenti esclusivamente danzanti e, talvolta, il delirio carnale degli attori.

Il "Gruppo Askisi" ("Omada Askisi") di Perikle Moustakis, fondato nel 2006 e dedito esclusivamente al teatro fisico, prende le distanze dal teatro di Terzopoulos nella direzione di un teatro avente una chiara funzione didattica che propone opere del repertorio classico internazionale (per esempio: Luigi Pirandello, Eugène Ionesco e Anton Cechov). Fanno parte di questo gruppo anche musicisti che accompagnano sulla scena con le loro melodie l'interpretazione rarefatta degli attori. Le parole assumono un ruolo particolare, ognuna di esse viene scandita con enfasi per significarne l'importanza, mentre i testi sono proposti senza modifiche o rielaborazioni, ossia nella loro forma originale, inalterati nel tempo rispetto all'elaborazione interpretativa. Persino nel caso dei testi sacri, quali l'*Apocalisse* di Giovanni desunta dal *Nuovo Testamento*, si è conservato il testo originale in greco antico. Il valore didattico delle opere selezionate, filtrate dal corpo degli attori e dagli esercizi fonetici basati su gorgheggi di ogni tipo, è l'impegno principale del "Gruppo Askisi".

In Grecia un caso particolare è quello del gruppo "Gruppo THE.A.MA." (ΘΕ.Α.ΜΑ., acrostico di Teatro delle Persone con disabilità). Si tratta di un gruppo composto da attori professionisti che presentano una qualche forma di disabilità affiancati da altri attori (interni, ma anche esterni) non disabili. Ispiratore e fondatore del gruppo è Vasilis Ikononou che, nel 2010, ha deciso di sfruttare le particolari abilità fisiche dei partecipanti selezionando testi classici da tutto il mondo e del repertorio greco antico, a loro volta caratterizzati da particolarità stilistiche, il tutto basato sulla libertà rispetto all'attuazione cinetica sulla scena. Si segnala almeno l'atto unico *Jacques ovvero la sottomissione* (*Jacques ou la Soumission*) di Eugène Ionesco in cui

–come in quasi tutte le opere del drammaturgo rumeno– a dominare è la duplice ipostasi di un'estasi armonica. I personaggi sperimentano la realtà entro una situazione di armonia e di piena accettazione della loro identità, che tuttavia può essere messa in crisi dall'ambiente circostante, dalla società e dalla famiglia. Tale serenità si esprime in modo estatico mediante le frasi e i movimenti degli attori, mossi dal sentimento irrazionale dell'amore nei confronti della vita. Gli attori a volte gemono e lottano e a volte sono sommersi da ondate di gioia che trova sfogo in un riso frenetico e catartico. Il compiacimento della stigmatizzazione di qualsiasi bisogno e desiderio naturale dell'individuo si accompagna alla grottesca e sensuale espressione degli attori, in cui si racchiude una velata satira rivolta contro i comportamenti politici immorali, espressa mediante suoni o un modo bizzarro di pronunciare le parole.

Resta da menzionare il *Teatro del Silenzio* di Aspasia Kralli. Allieva di Marceau, dal 1992 ella propone spettacoli di *pantomima*, che ha fatto conoscere al pubblico della Grecia contemporanea²⁸.

Il corpo del teatro greco contemporaneo e postmoderno è un corpo sofferente, malato, sottoposto ad attacchi sociali e politici. Viene a volte rappresentato con i canoni della bellezza e del vigore, a volte frammentato e tormentato, ma sempre autentico e capace di resistere agli sbalzi psicologici. Si tratta di un corpo con una valenza civile dato che, di fronte a un sopruso, protesta e si ribella; esso si sacrifica sull'altare dei riti culturali e, senza dimenticare le sue origini ancestrali, rinasce dalle sue ceneri per contribuire alla creazione di un nuovo orizzonte teatrale.

²⁸ Cfr. D. Tsatsoulis, *Il corpo tragico e La lingua del silenzio*, «Comparaison», n. 8, 1997, pp. 74-85.