

Il maquillage e altri trucchi.

Il tema che inizialmente vorrei svolgere in questa giornata si riallaccia ancora al discorso delle maschere, ma arricchito dal rapporto con il costume e dall'uso dei vari accessori per il travestimento e del camuffarsi, compresi il maquillage e le parrucche. Questo discorso coinvolge non solo l'arte della commedia, ma vale anche per il teatro piú antico. Il travestimento e il camuffarsi con e senza la maschera è un problema che si è spesso ritenuto secondario in teatro, ma a mio avviso si tratta di un grave errore. All'inizio abbiamo visto come Tristano Martinelli, che fu il primo Arlecchino, non calzasse la maschera ma si tingesse il viso con una pasta nera, lasciando spazi al naturale che poi rinforzava con ghirigori rossi e bianchi. Cosí altre maschere, compreso Pulcinella, Razzullo e Sarchiapone, all'origine risolvevano il trucco col tingersi il viso in vari colori.

Per quanto riguarda le parrucche, difficilmente si univano alla maschera, a cingere il capo era la calza, posta sul cranio e fatta girare sotto-gola. I Greci e i Romani, invece, cosí come spesso gli Indiani, presentano le maschere e la parrucca unite in un sol pezzo. Per quanto riguarda gli accessori, senz'altro il piú vistoso, presso i Greci e i Romani, è il «coturno», o i coturni, giacché erano impiegati quasi sempre a coppia (salvo il caso molto raro di personaggi con un piede solo!) I Greci chiamavano con cattiveria molti uomini politici col soprannome-epiteto di «coturni», cioè scarpe da indossare sia su un piede che sull'altro, a volontà. Esiste a Napoli una pittura pompeiana dove è rappresentato un attore che s'infila un coturno al piede, e l'aggeggio presenta una suola alta circa trenta centimetri. L'espedito eleva notevolmente la statura dell'attore. Per mascherare questa specie di trampolo, si indossava una tunica che scendeva fino a terra.

L'attore si preoccupava anche di allargare le spalle fino a



venti centimetri per parte. Le spalle venivano qualche volta sollevate con una imbottitura molto spessa, tanto da raggiungere l'altezza dell'orecchio, e quindi il collo si trovava esattamente laddove finisce la testa. Sto parlando del massimo della forzatura. Si ricorreva a questi ingigantimenti quando si voleva far apparire sulla scena una divinità, un eroe, come Eracle, per esempio. In questo caso la testa cominciava dalla fronte dell'attore, cioè la maschera gli veniva posata sul capo come un grande cappello; la bocca dell'attore si ritrovava dentro il collo della maschera, e parlava attraverso dei velati. C'era un altro trucco: sollevando il corpo, le braccia, che spuntavano dalla clamide o dalla toga, apparivano corte, goffe, e bisognava che raggiungessero una misura credibile. Allora l'attore teneva in pugno i polsi di mani finte con lo snodo, simili a quelli dei manichini da pittore o delle marionette: bastava che si muovesse, da dentro la manica, il polso, e l'impressione risultava di discreta somiglianza al vero. Con questi accorgimenti l'attore riusciva a ingigantire fino a due metri, due metri e mezzo. E non bisogna dimenticare che la statura media di una donna o di un uomo greco, in quel tempo, era inferiore al metro e cinquanta. Pare, oltretutto, che costoro riuscissero a muoversi con una certa agilità. D'altronde, ho visto attori dell'Odin su trampoli di due metri, anch'essi con braccia finte e maschere sul viso, eseguire volteggi, salti e perfino capriole.

I Greci con lo scorcio e il riflettore.

Questo giganteggiare straordinario sul pubblico era già abbastanza sconvolgente, ma, non contenti dell'effetto ottenuto con le protesi d'allungo, gli attori greci spingevano l'effetto giocando sullo scorcio. Non dimentichiamo che nel teatro greco la posizione in cui oggi si trova il pubblico, seduto in platea, non esisteva. Tutti, invece, erano sistemati lungo una gradinata molto ripida, che in un teatro attuale raggiungerebbe il loggione. A qualcuno sarà certo capitato di visitare un teatro greco, ma non di quelli camuffati dai Romani, allargati e quindi appiattiti: sto parlando di quelli non manomessi, tipo il teatro di Epidauro, per esempio. Ebbene, c'è da rimanere davvero sconvolti per il declivio che ci si presenta. La scalinata è così ripida da procurare il capogiro. Se si prende un inciampo si rischia di ritrovarsi a ruzzolare senza arre-

sto fino in fondo. Il piano scenico è a forma circolare, con diametro poco piú esteso di un normale proscenio di oggi. Dodici metri circa, e poi, subito, la rampa della scalinata che monta a perpendicolo. Quindi gli spettatori vedevano gli attori dall'alto in basso, in scorcio appunto. Le spalle dell'attore venivano allargate in eccesso proprio per sfruttare l'effetto dello scorcio.

A esasperare l'illusione di una maggior grandezza dei personaggi ci si avvaleva della proiezione dell'ombra, e a questo scopo si impiegavano grandi specchi. Pare che il termine «riflettore» (in greco *anaclatoras*) sia nato dall'indicazione di quel sistema: «apparecchi che riflettono la luce»; venivano infatti approntati grandi dischi in legno (scudi giganti), ai quali venivano incollate lamelle di mica riflettente. Gli specchi erano semoventi, e quindi si riusciva a rincorrere lo spostarsi del sole cosí da catturare i raggi e proiettarli sullo spazio scenico. La scena era tenuta in ombra, cosicché la luce indiretta poteva essere manovrata proprio come un moderno occhio di bue a seguire. Personalmente sono stato a Epidauro, e ho recitato in quel teatro: un'emozione enorme. Laggiú, ho potuto verificare direttamente questo effetto. A differenza di quello che si crede, gli spettacoli venivano allestiti d'inverno. L'arco del sole era basso: grazie alla posizione del teatro, già nel pomeriggio inoltrato la scena era completamente in ombra, ma, con gli specchi riflessi, ecco che si riusciva a proiettare la luce esattamente sugli attori con una diagonale studiata. Si riusciva anche a riflettere con due passaggi il fascio di luce: uno specchio posto sul dosso della collina catturava il sole e proiettava i raggi su un altro specchio piú in basso che lanciava la luce quasi radente al palcoscenico. Si realizza cosí un grosso effetto che esaspera lo scorcio. Infatti, se io allungo l'ombra proiettata da un oggetto ottengo l'impressione che quell'oggetto sia diventato piú alto. Quindi, con gli attori illuminati in questo modo, grazie alla divaricazione dell'ombra, l'effetto di ingigantimento era assicurato.

Ma, mi preme ribadirlo, il travestimento dell'immagine valeva per super-personaggi di dèi e maxieroi. Al contrario, gli attori che recitavano parti poderose ma umane evitavano di esagerare con questi trucchi, anche per l'impaccio e la poca credibilità che procuravano al personaggio, oltre che a chi doveva interpretarlo.

I Greci a teatro.

Ma i trucchi e le trovate dei teatranti greci non si fermano ai trampoli e agli scorci con effetto d'illuminazione. Si può dire che i Greci abbiano inventato quasi tutto quello che oggi si usa in teatro: apparecchi scenici, macchine, trabattelli, gru, ponti girevoli, carrelli, effetti sonori e fuochi d'artificio. Ma prima di tutto, bisogna chiarire che i teatri dei Greci e dei Romani non presentavano assolutamente l'aspetto odierno.

Noi siamo ormai abituati al teatro con gradoni di pietra nuda, palcoscenico e fondale ad archi pure di granito e marmo. Nella realtà quello che noi vediamo oggi è solo la struttura portante, che veniva quasi interamente ricoperta di legno. Di legno erano le coperture dei gradoni, di legno era il palcoscenico. Ed è anche comprensibile: a parte il vantaggio per gli attori di trovarsi ad agire su una base elastica quale si dimostra un impiantito di assi, c'è anche l'altro vantaggio derivante dalla cassa di risonanza acustica che un palco del genere viene a offrire. Ancora c'è da ribadire il fatto che la stagione degli spettacoli cadeva in pieno inverno (l'ultima rappresentazione si realizzava dal 20 al 24 di marzo), e per quanto mite fosse il clima del Sud mediterraneo sappiamo tutti quanto poco piacevole ancora oggi sia starsene seduti su un sedile di pietra per ore, esposti all'aria, da dicembre a marzo, a Siracusa o a Sparta. Già su una panca coperta di legno, con sotto il sedere un vaso di coccio riempito di brace ardente (i famosi vasi attici) e i piedi appoggiati su un grosso mattone caldo e soprattutto ben avvolti in un'ampia coperta di lana... che fra l'altro aveva un nome specifico... be', si può già ragionare. Se può sembrare che io stia esagerando col buttare all'aria l'idea comoda (ma falsa) che abbiamo del teatro antico, consiglio di leggere *I greci a teatro* di Baldy dove tra l'altro si apprende che gli organizzatori degli spettacoli si preoccupavano anche di smorzare il vento che taglia trasversalmente le gradinate. A questo scopo piantavano cipressi in gran numero, uno appresso all'altro, sulla sommità della gradinata, così da creare un solido argine al vento. Leggendo quel testo si scopre anche che il palcoscenico non era fisso, ma scorreva su carrelli. Si trattava di piani posti uno sull'altro, montati su piccole ruote che scorrevano dentro binari a solco.

Anche la scena era semovente. La facciata del palazzo dietro il quale vive Fedra, per esempio, nella scena finale si spa-

lancava... È la casa che si spacca in due per lasciar uscire il pavimento semovente, l'*ekkylema*, sul quale è distesa Fedra morente. Si tratta di una carrellata alla rovescia. L'autore ha bisogno che in quella scena il pubblico possa seguire da vicino l'azione e il personaggio nella sua ultima tirata tragica. E quindi – non potendo spostare tutta una platea in avanti –, «non c'è problema», sarà il personaggio stesso che verrà a ridosso degli spettatori. Così abbiamo marchingegni che permettono di far montare dal basso (dal sottopalco) strutture sceniche imponenti come lo spaccato del tempio, con l'oracolo e tutto il coro dei sacerdoti, strutture con barche che scorrono nello spazio del golfo mistico, torri cariche di soldati che percorrono slittando tutto l'arcoscenico e poi, tanto per chiudere in bellezza, abbiamo le macchine per far volare i personaggi.

Negli *Uccelli* di Aristofane, i due ateniesi fuggiti dalla città si trovano a recitare sospesi nel cielo con altri attori che interpretano i ruoli dell'upupa, del corvo e della civetta. Nella *Pace*, sempre di Aristofane, il protagonista si pone a cavalcioni di uno scarabeo enorme e va scorrazzando a trenta metri d'altezza, transitando tranquillo sulle teste degli spettatori. Per raggiungere questi effetti i macchinisti greci si servivano di altissimi trabattelli, gru dalle lunghe braccia protese, di dimensioni eccezionali, argani e cavi con pulegge e paranchi in grande quantità. Questi artigiani del teatro, con la pratica, erano diventati così abili da riuscire a far viaggiare sospesi in aria cavalli alati, carri di fuoco e perfino navi di grandi dimensioni con dentro addirittura dieci dèi, come succede nel finale del *Filottete*, quando all'improvviso appare il dio sulla macchina: il «*deus ex machina*», espressione che nasce proprio da questo particolare ribaltamento risolutorio dello spettacolo.

Vieni fuori, Euripide!

Nel teatro di Euripide pare si fosse arrivati ad abusare delle macchine. Non c'era personaggio ormai che entrasse in scena sui propri piedi. Montato su macchine il protagonista appariva trasportato di peso, e allo stesso modo gli altri personaggi minori. Aristofane non si lasciò sfuggire l'occasione di sfottere questo eccesso, così che nelle *Donne a parlamento* fra i personaggi della commedia inserisce anche Euripide in per-

sona. Con una battuta molto azzeccata, l'interprete buffo della commedia va a invitare Euripide perché esca sulla piazza. Il protagonista comico si pone davanti allo spezzato che imita la casa del grande drammaturgo e grida: «Euripide, esci!» E insiste: «Ti sto aspettando! Ti decidi a uscire da solo, o vuoi che ti mandi a prendere con la macchina?»: la macchina è quella scenica, s'intende, ma sembra quasi la battuta di una commedia dei nostri giorni...

Il protagonista, attore di talento.

Un altro particolare sconosciuto del teatro greco è l'avvicinarsi dei ruoli: in una tragedia come *Ippolito* di Euripide, per esempio, i personaggi sono in tutto sei, piú Afrodite che viene in proscenio e recita il prologo, e Artemide (eccoli: Fedra, Ippolito, la nutrice di Fedra, Teseo il padre di Ippolito, marito di Fedra, un servo e un messaggero e, a parte, ci sono due cori distinti con rispettivi corifei); ma gli interpreti recitanti, gli attori insomma, erano solo tre. In tutto il teatro greco non superano mai questo numero. Il coro aveva una struttura del tutto particolare, AUTONOMA. Il primo attore veniva chiamato protagonista, il secondo deuteragonista, il terzo triagonista. C'erano anche degli attori che non parlavano, delle specie di manichini.

Ora, se io andassi a chiedere a un attore di oggi come si dividevano i ruoli gli attori greci, facciamo conto nell'*Ippolito* di Euripide, di sicuro riceverei una risposta di questo genere: «Il protagonista si prendeva la parte di Fedra (gli attori greci recitavano indipendentemente i ruoli femminili e maschili, non esistevano attrici femmine, come ancora oggi nel teatro Kabuki), il deuteragonista si prendeva la parte di Ippolito e, per finire, il terzo attore si prendeva il ruolo della nutrice». Ma gli altri tre ruoli chi li rivestiva? «Sì, in scena entravano altri tre attori, ma costoro non avevano diritto di parola. Coprivano il ruolo di veri e propri manichini portabiti». Ebbene, questa risposta, che sembra così ovvia, è sbagliata. I ruoli venivano divisi in tutt'altra maniera. Prima di tutto, ognuno dei tre attori recitanti possedeva una *parure* completa di almeno quattro maschere e rispettivi costumi della tragedia. Nel caso di Ippolito e Fedra, su otto personaggi, almeno tre erano le *parures*.

Nella prima scena la parte piú importante è senz'altro il

ruolo di Ippolito, quindi il protagonista esce travestito da principe, e a dialogare con lui c'è un servo che ha un ruolo meno importante ma sempre dignitoso. La nutrice verrà in scena subito dopo, interpretata dal deuteragonista che quindi rientra travestito da donna matura. Dopo un passaggio del coro entra Fedra, che racconta del suo incontro con Ippolito... Ed è il protagonista che, abbandonati i panni e la maschera di Ippolito, approfittando dell'intervento del coro, era uscito di scena per il nuovo travestimento. Presenti ci sono due altri personaggi che non parlano... infatti sono interpretati dai due attori manichini.

Finita la scena c'è un intermezzo.

Nella seconda scena il ruolo più importante è quello recitato dalla nutrice, ed ecco che, durante un nuovo intervento del coro, il protagonista corre fra le quinte, si toglie gli abiti e la parrucca di Fedra... passa il ruolo della regina al deuteragonista, entrambi velocissimi si scambiano i vari addobbi e rientrano in scena. Allo stesso modo il triagonista si è già spogliato degli abiti e della maschera del servo e si è travestito da Ippolito. E così via scena per scena: ogni volta che a un personaggio tocca una bella tirata, è certo che quella se la becca il protagonista, che si traveste più rapido d'un Fregoli. Tutto il meglio della tragedia è per lui. Gli altri due attori, a scolare, si prendono le parti di spalla e le battute di appoggio e di rilancio. Alla fine, se ci fate caso, tutto si risolve, quasi, in un unico grande monologo con travestimenti.

È anche vero che il protagonista era di gran lunga il migliore del gruppo. Un super-mattatore che guadagnava un talento per spettacolo, cioè a dire una cifra che sarebbe bastata a un'intera famiglia di quindici persone per campare dignitosamente per un anno intero. Ecco quindi da dove viene l'espressione «attore di talento». Ai nostri giorni nessun attore, per quanto importante, riesce a farsi pagare una simile cifra.

A parte l'aneddotica, mi interessa far capire l'enorme differenza di concezione che avevano del teatro i Greci rispetto a noi moderni. Innanzitutto, il testo era scritto, nella sua impostazione generale, con la preoccupazione costante di esporre dialoghi, entrate, monologhi, così da favorire in assoluto il protagonista. Quindi difficilmente s'incontra nella tra-

gedia come nella commedia un conflitto con valori paritetici di dialogo. No, la parte che verrà recitata dal protagonista è sempre di gran lunga la più importante. Il personaggio in opposizione non sparirà subito i suoi colpi, la sua replica appassionata verrà data solo nella prossima scena... cioè quando il protagonista avrà avuto il tempo e il modo di travestirsi, di indossare la pelle dei personaggi antagonisti.

Devo confessare che mi sono fatto una risata da ingozzarmi quando ho scoperto che lungo il palcoscenico venivano tracciate delle righe, oltre le quali a ogni attore che non fosse il protagonista, era assolutamente proibito avanzare. Solo il protagonista aveva la possibilità di muoversi libero per il palcoscenico e arrivare fino al limite della ribalta, o meglio, di quella che oggi chiamiamo ribalta... anzi, montando su appositi carrelli scorrevoli, poteva farsi portare addirittura sospeso sul pubblico. Ma il deuteragonista no... non gli era permesso di passare quel traguardo tracciato a circa tre metri dal limite; il terzo attore poteva raggiungere solo i sei metri dal proscenio, e più lontano dovevano rimanere gli attori-manichini. Così il pubblico, dalle diverse posizioni che andavano occupando sul palcoscenico i recitanti, era in grado di riconoscere immediatamente quali attori si nascondessero sotto le varie maschere e i vari paludamenti dei personaggi.

L'«Ipocrites» e l'«Ithopios».

C'è poi una domanda ricorrente: interpretando i vari ruoli, gli attori greci si preoccupavano di imitare di volta in volta le varie voci, femminili e maschili? Certo, per quanto all'origine (nel VI e nel V secolo) l'identificazione con il personaggio doveva ritenersi solo allusiva. Infatti, la consuetudine imponeva una costante estraneità epica rispetto ai personaggi. Se pur travestito, l'attore non doveva mai dimenticare il suo ruolo di raccontatore, anzi era ritenuto scorretto, quasi volgare l'identificarsi con i personaggi che si rappresentavano. A questo proposito si racconta che Solone, ascoltando in teatro ad Atene un attore, forse Tespi, che riusciva a imitare con straordinaria abilità le varie voci femminili e maschili, da vecchio e da ragazzo, indignato si levò e urlò: «Basta, quello non è un attore (*Ithopios*) ma un *Ipocrites* truffaldino!» Ed è strano che i due termini siano riemerso nel Tea-

tro dell'Arte a indicare un ruolo e una maschera. È da ricordare che *Ithopios* significa «colui che è in grado di cambiare la morale degli umani».

Del mimo e della pantomima.

Vorrei ora passare a occuparmi del linguaggio gestuale. Nella convenzione, si indica con il verbo mimare un'azione gestuale che intende arrivare a un determinato discorso o raccontare una determinata storia senza mai ricorrere alle parole. Come già ho accennato nelle prime giornate, questo si chiama far pantomima. Mimare, presso i Romani e i Greci, significava raccontare con il corpo e la voce, con maschere, facendo salti coi trampoli, giochi acrobatici e di danza, recitando e cantando... cioè con ogni mezzo. Il mimo nell'antichità era reputato dalle classi superiori un genere infame, sgradevole, scurrile, e veniva censurato come tutto ciò che il potere non riesce a gestire e a ridurre a proprio vantaggio. Solo quando la popolazione minuta cominciò a mostrare per il mimo un interesse grandissimo si arrivò a stabilizzarlo e a renderlo accetto. Ma, per non creare equivoci, accettiamo nella nostra chiacchierata la convenzione moderna: mimo uguale a recitare senza parole.

Attenti però a non trasformare l'arte del mimare in linguaggio per muti. Il mimo è funzionale quando con la gestualità si riescono a raggiungere effetti e comunicazioni più chiare ed efficaci, oltre che più redditizie, di quanto non si riesca a fare con la sola parola. Ma ci sono discorsi che si riescono a far arrivare molto chiaramente semplicemente usando la voce. E perché, allora, arrampicarsi sui vetri gesticolando come pazzi? L'arte del mimo è l'arte del comunicare per sintesi, non si tratta di imitare pedissequamente le gestualità naturali, come ho già ribadito in altre occasioni, ma di alludere, indicare, sottintendere, far immaginare. Il teatro è finzione della realtà, non imitazione.

Gesti generosi e gesti meschini.

Esistono centinaia di gesti convenzionali che nel linguaggio comune si usano per comunicare rapidamente: portare la mano a taglio sul ventre e agitarla in questo senso, come tut-

ti sanno, serve a indicare fame o appetito. Scendere con il pollice a rigare la guancia fa intendere furbizia e drittaggine, mentre il gesto di arricciare la barba indica uno in gamba. Il gesto di abbassare col dito indice la palpebra inferiore sta per «apri l'occhio, fatti furbo», quello di infilarsi il pollice nella cintura dei pantaloni e sollevare la mano chiusa alla bocca come si tenesse un bicchiere allude al bere festeggiando, così come portare la palma della mano contro la guancia e reclinare il capo significa aver sonno. Ecco, questi che ho accennato sono tutti gesti che chi si accinge a fare del mimo deve assolutamente dimenticare, proprio perché sono stereotipi banali, risaputi, e non esprimono nessuna fantasia intelligente. L'attore che, per interpretare un bullo, un pappone, si risolvesse a impiegare gesti del genere, sarebbe proprio l'ultimo dei teatranti. I gesti, in teatro, bisogna reinventarli come si reinventano le parole. Bisogna imparare a ripartire dalla realtà e non dalle convenzioni della realtà. E questo imperativo categorico vale anche per le donne mime-attrici. Ho visto ragazze che, per rappresentare la popolana, si portano le mani ai fianchi e si palpano il collo e i seni, e per rappresentare la prostituta sculettano e si danno a berciare sguaiatamente e si mollano gran pacche sul sedere e sulla pancia. Ho visto piú di un'attrice che per dare l'idea dell'aristocratica arrota la erre alla francese, tira su il collo, sventaglia mani a farfalla, sbattaccia gli occhi e cammina come avesse le piume infilate nel sedere. Ogni donna che agisce in questo modo si dimostra un'attrice di ben scarsa fantasia e talento.

Per diventare buoni mimi bisogna esercitarsi innanzitutto nell'acrobazia, far sí che il corpo ti risponda svelto e agile, imparare a saltare, far zompi multipli, inarcare il busto, saper cascare di schianto, andare sulle mani... Secondo: imparare a respirare in giusto rapporto col gesto, prendere bene i fiati per non ingripparsi, è essenziale. Terzo: imparare la manipolazione, cioè saper costruire con le mani gli oggetti nel nulla, dando l'impressione di afferrarli, muoverli, depositarli. Esempio: afferro una bottiglia per il collo o anche piú in basso... In questo caso allargo le dita nella presa ed eseguo il gesto di afferrare con ambo le mani... cosí, è ovvio, riesco a disegnare con piú precisione la bottiglia: con la sinistra disegno il collo, con presa stretta, con l'altra, il corpo della bottiglia... col gesto posso indicare il peso... leggero o, fingendo fatica, pesante.

Disarticolare e scomporre.

Attenzione, nel mimo è buona regola scoprire i gesti e le articolazioni, cioè mettere in partecipazione arti, muscoli, leve che, nello sforzo reale, normalmente non vengono sollecitati affatto. Questo «sovragesto» serve a dare chiarezza, e a determinare lo stile del gesto stesso... lo sbanalizza e lo amplifica. Ad esempio, sollevo la bottiglia con una mano e, con l'altra, afferro e sollevo il bicchiere... posso indicare un bicchiere comune come un bicchiere a calice, non fa gran differenza, quindi faccio il gesto di mescolare. È importante prendere misure che rendano credibili le dimensioni degli oggetti: se nel mescolare si tengono a distanza eccessiva i due oggetti, ecco che si dà l'impressione di avere tra le mani una bottiglia dal collo lunghissimo... al contrario, se avvicino troppo, sparisce il collo e anche la bottiglia. Il pubblico penserà che chi agisce stia versando acqua o vino dal sedere della bottiglia. Quindi vado a depositare la bottiglia su un piano. Non troppo pesantemente, se no dovrò mimare anche che è andata in pezzi e indicare il sangue che cola dalle mie mani, nonché estrarre le schegge di vetro dal palmo e dalle dita. Ma attenzione: se si ritirano le mani senza prima dischiudere le dita, si dà l'impressione di aver cancellato la bottiglia... prendo la mano, invece, si fa capire che ci si sgancia dalla bottiglia...

Ora, facciamo mente locale: se ho una bottiglia e un bicchiere reali, quando afferro il bicchiere, naturalmente, non ho bisogno di spalancare eccessivamente le dita e di disegnare alcunché, così, quando travaso, nessuno sta a osservare i miei gesti, che non hanno niente di interessante. Ma se io mimo di afferrare un oggetto, è la finzione che determina attenzione e interesse. Se però mi limito ad applicare i gesti naturali, nelle misure e quantità degli oggetti reali, dell'afferrare e mescolare, il tutto diventa banale, piccolo e, soprattutto, non credibile. Il vero applicato all'immaginato è falso... e anche fastidioso. Quindi, per ottenere un effetto credibile, bisogna *manipolare la realtà*.

Il discorso vale anche per l'azione di aprire e chiudere una porta inesistente... Un esercizio importante, per abituarci a disegnare gli spazi e le forme e tenerle presenti al pubblico, è quello detto dei «punti fissi»: si descrive una parete ponendo le palme delle mani frontalmente, come fossero appoggia-

te a un vetro; quindi si percorre tastando il vetro immaginario, e tutto a un tratto... attenzione: ecco, immagino ci sia un angolo... lo descrivo, segno il percorso mettendomi con le palme sull'altro lato... Marcel Marceau è bravissimo in questa pantomima, pantomima che ho visto impiegare anche nella Break-dance. Segnalo poi, sollevando le palme sopra il capo e distendendo le braccia, l'esistenza di un soffitto; quindi, voglio far immaginare che il soffitto si stia abbassando, che mi schiacci: ora le palme delle mani stanno fisse, è il corpo, è il tronco, sono le spalle, il bacino, le gambe che si muovono. Se sposto appena le mani tutta l'illusione cessa d'incanto...

Voglio accennare a un altro esercizio: il tiro della corda. Afferro una corda vera – meglio chiamarla «cima», come dicono i marinai – e tiro: non ho bisogno di sbilanciarmi molto col corpo, il massimo effetto si ottiene con un breve spostamento del tronco. Se però voglio eseguire lo stesso gesto facendo immaginare che sto stratonando una fune inesistente, per riuscire a procurare un'illusione sufficiente devo disarticolarmi, mettere in evidenza lo spostamento della spalla, portarla in avanti in direzione della corda, e con la spalla deve spostarsi anche l'avambraccio, e quindi devo sollecitare un movimento del braccio e del polso; prima tendo i muscoli del trapezio, poi li stendo, inarco la schiena, sposto il collo in avanti e lo ritraggo; ancora sposto in avanti il bacino, piego la gamba destra, punto e distendo quella sinistra... L'impressione che produco è di un notevole sforzo di traino. Ripeto i vari passaggi: afferro la corda, la distendo... faccio il gesto di tirare. Quindi rovescio, porto all'indietro la schiena, spingo sulle anche, tendo il collo in avanti, poi spingo sulle reni, ritraggo il bacino, raddrizzo la gamba sinistra, ripiego la destra, stendo e ripiego le braccia alternando il movimento. Questo scambio repentino determina l'impressione che io stia producendo uno sforzo considerevole. Eppure, se gesti simili li mettessi a frutto nella realtà non riuscirei a spostare un chilo. Proprio perché sono falsi. Ancora una volta, una reinvenzione arbitraria ma efficace della realtà.

«Promenade sur place».

Per finire, la camminata sul posto: faccio slittare il piede sinistro mentre appoggio tacco e punta alternate del destro... scivolo col destro: tacco e punta col sinistro a bascula, e co-

sí via di seguito. È un passo molto complesso, inventato da Étienne Decroux: ci vuole un po' d'applicazione per impararlo, ma non è difficile. Vi è poi il passo sul posto per scendere le scale e salirle, che si esegue piegando leggermente le ginocchia a ogni passo: in tutti i movimenti, insisto, non c'è nulla che abbia a che vedere con l'imitazione, sono tutte articolazioni false riguardo al reale, ma piú che convincenti nella sua rappresentazione.

Misura, per favore.

Questo è solo un accenno al bagaglio che bisogna acquisire: ma attenzione, il giorno che ci si è appropriati di tutta la tecnica possibile del mimo, bisogna imparare come, dove e quando applicarla... e soprattutto imparare a farne anche a meno. Conosciamo mimi bravissimi che non sanno buttar via nulla. Questa del buttar via è un'espressione teatrale che allude alla facoltà di usare suoni, parole e gesti con parsimonia; equivale alla sentenza di Louis Jouvet, che già ho citato, sulla capacità di non recitare fino in fondo ogni situazione. «Buttar via».

Anche qui, il mimo che insiste a descrivere ogni particolare diventa stucchevole, fastidioso. Quindi, bisogna imparare a buttar via tutto il superfluo, il che significa economia, e, un'altra volta, sintesi e stile.

Ho assistito alle esibizioni di un attore tedesco, l'anno scorso, a Francoforte. Recitava la *Storia della tigre*. Era descrittivo fino all'inverosimile; l'attore-mimo applicava tutto il repertorio di camminate, manipolazioni, capovolte acrobatiche, di cui era in possesso... anche a sproposito: e piú si agitava, meno divertiva.

Lo ripeto spesso, quasi fino all'ossessione: non c'è bisogno di esibire tutte le proprie conoscenze tecniche ogni volta, per dimostrare al pubblico che si è preparati e si ha mestiere. Il pubblico lo capisce immediatamente, anche da come si entra, si cammina, ci si va a sedere, da come si fa il gesto di infilare il dito nel naso... Per significare che si è tremendamente contenti, non serve eseguire un salto mortale all'indietro su una gamba sola. Ma è certo che, se si possiede una preparazione adeguata unita a una buona dote di fabulatore, ogni movimento o gesto renderà edotto chicchessia di questo talento.

Ma come si sceglie di eseguire per intero un passaggio ge-

stuale o vocale, oppure di «glissarlo», accennandolo appena? E qui salta fuori un problema, a mio avviso chiave di volta riguardo alla qualità e al taglio che si decide di dare a uno spettacolo. Fin dagli inizi della nostra collaborazione, cominciata trent'anni fa, mi sono scontrato con Lecoq sul taglio ideologico, oltrech  drammaturgico, che bisogna dare all'impiego del mimo.

Il presupposto di una morale.

A questo punto, per introdurre il prossimo tema, devo proporre un breve preambolo.   noto che quasi tutte le giullarate medievali presentano come titolo il termine «moralit »: *Moralit  del cieco e dello storpio*, *Moralit  della nascita del giullare*, ecc. Che significato ha quel «moralit »? Significa che nella giullarata si pone e si sviluppa un discorso morale, inteso come indicazione di una concezione di comportamento, di vita, di un'idea dell'essere e del divenire nel rapporto con Dio, la sua dottrina, con la societ  degli uomini e le sue leggi e le sue convenzioni. Cio , le giullarate esprimevano, oltrech  un insegnamento riguardo al rapporto con le leggi del Signore, un altro insegnamento riguardo alle buone regole del vivere sociale, e la condanna di ogni infamit  e ingiustizia. Moralit , quindi, significa anche politica. Non esiste nel teatro antico, religioso o profano che sia, un pezzo che non si preoccupi di inserire questo presupposto fondamentale: l'insegnamento di un principio che si riteneva morale e civile.

Ho sostenuto per anni discussioni spesso colorite con Jacques Lecoq... anche di recente a Reims, e prima ancora a Nancy. Scontri avvenuti sempre su un piano di completo rispetto reciproco, tant'  che fra noi continua a esistere un'amicizia davvero profonda. Ogni volta che io mi trovo a Parigi per lavoro, non manco di andare a trovarlo nella sua scuola, e Jacques m'invita immancabilmente a tenere una dimostrazione ai suoi allievi. Jacques   d'accordo con me che il mimo non debba assolutamente limitarsi a diventare l'arte dei sordomuti. Ma lui dice: «Nella mia scuola offro agli allievi tutto il bagaglio necessario a una buona educazione corporale e gestuaria... poi ognuno   padrone di applicarla come e dove gli pare».

«No, – rispondo, – questo del disgiungere la tecnica dal contesto ideologico, morale, drammaturgico,   un grave er-

rore...» Ed è talmente vero che i mimi di Lecoq si assomigliano tutti, che siano giapponesi o americani del Massachusetts o filippini o bergamaschi. Inoltre, faticano molto a sdogliarsi degli stereotipi gestuali meccanici che hanno acquisito. Ci sono ovviamente le eccezioni.

Un eccezionale maestro col quale non sono d'accordo.

Sì, è vero, Lecoq, come dice egli stesso, si preoccupa che i ragazzi si guardino dentro il ventre alla ricerca di una propria identità espressiva. Ma il pubblico? Come si può imparare senza la pratica reale, che è quella di riferirsi a una platea? È come imparare a suonare una chitarra che non emetta suoni, con le corde fatte con degli spaghetti da pacco. E questo significa che alla base della scuola di Jacques Lecoq si privilegia il discorso tecnico a qualsiasi altro problema. Si impara come respirare, come sviluppare anche emotivamente il linguaggio del corpo... ma ci si dimentica della parola, del suono e del suo effetto. Ognuno di loro non sa come impostare la voce, come prendere i respiri... di fatto, teatralmente parlando, sono diventati dei sordomuti. Per di più, agli allievi non ci si preoccupa di spiegare perché si debba scegliere un determinato gesto piuttosto che un altro... e la conseguenza è la mancanza di uno stile specifico.

In un'opera famosa del teatro kabuki l'attore che recita il personaggio della volpe mima l'animale – nella camminata, nell'appiattirsi al suolo, nell'agitare la coda –, il tutto senza accucciarsi mai a terra: non si pone mai carponi, mai piega manco la schiena... muove un braccio sventolandolo in un certo modo e tu vedi che quella è la coda. Gira la testa da un lato, di scatto la volge di là... muove gli occhi... li tiene fissi e quello è esattamente lo sguardo della volpe... anche se non ne hai mai vista una dal vero. E leggi chiaro la scaltrezza, il suo agire subdolo; parla, e la sua voce diventa proprio quella di un animale ipocrita e infido. Ma dietro a tutta questa esibizione c'è una scelta, un discorso morale... oserei dire un certo valore politico di parte. C'è il presupposto ideologico che è alla base di tutta la storia. È questa scelta che condiziona poi il modo di impostare gestualità, sintesi, ritmi e cadenze.

È pericoloso imparare pedissequamente le tecniche, se ancor prima non si decide il contesto morale in cui collocarle. È come imparare a montare gli elementi di una casa, strutture

portanti e sovrastrutture, senza mai preoccuparsi di dove si andrà a impiantarle, su che terreno e ambiente, se su un declivio roccioso o in una palude. In ogni buona scuola di architettura ti insegneranno sempre che prima si studia il terreno e poi si sceglie il materiale e la tecnica per impiantare la costruzione. Agendo senza questi presupposti si otterranno sempre degli attori-mimi senza elasticità mentale, robot svuotati, privi di un'autentica sensibilità e, ancor peggio, senza personalità. Tanti piccoli epigoni del maestro. Personalmente, ho tenuto a battesimo un centinaio di giovani, maschi e femmine... non mi sono mai posto nel ruolo del maestro... ma nella pratica credo di aver insegnato loro alcune cose essenziali... forse determinanti. Alcuni, che già possedevano doti eccezionali, sono diventati attori importanti, e fra le femmine c'è qualche buona attrice. Ma mi posso vantare di un particolare: nessuno e nessuna di loro è mio epigono... nessuno e nessuna mi scimmiotta... ognuno e ognuna si sono preservata la propria personalità.