

IL TRAINING DELL'ATTORE: ALLA RICERCA DEI GESTI ESTREMI DELLA PESTE

ROBERTO MICALI

Come può impostare il training fisico e vocale un attore di teatro che lavora su una storia di peste? Secondo Antonin Artaud, «la peste coglie immagini assopite, un disordine latente, e spinge d'improvviso fino a gesti estremi; e anche il teatro prende dei gesti e li spinge al limite»¹. Dunque, come la peste spinge a gesti estremi, anche il training dell'attore deve realizzarsi in un campo dove si cerca di andare oltre i propri limiti, scavando in profondità nel proprio corpo e nella propria voce. È un lavoro sulle deformazioni, sulle tensioni, sulle contrazioni, sui disequilibri in cui l'attore sperimenta il “gesto estremo”. In altre parole, l'attore prende coscienza del proprio corpo in situazioni di difficoltà. Scopriamo di avere uno stomaco, lì in quel posto e con una sua massa, solo quando ci fa male e siamo in difficoltà. Dopo una lunga camminata in montagna fuori allenamento ci dolgono muscoli di cui ignoravamo l'esistenza.

Esploriamo ciò che avviene aldilà dei limiti, perché «spingere un movimento oltre l'equilibrio significa provocare un disequilibrio, rischiare di cadere, e per evitarlo si inventa la locomozione: avanziamo»². In generale, nel training dell'attore, l'esercizio è un lavoro su se stessi, perché «mette alla prova l'attore attraverso una serie di ostacoli e permette all'individuo di conoscersi attraverso l'incontro con i propri limiti, non attraverso l'autoanalisi»³.

È un lavoro sul viso innanzitutto, perché negli appestati «alla fine, così nel momento estremo, eran serrate le narici, affilata la punta del naso, gli occhi infossati, incavate le tempie, fredda la pelle e dura, allentata la bocca, la fronte si tendeva gonfia»⁴.

Il training facciale abitua l'attore a portare all'estremo i muscoli facciali (Fig. 1). Pensiamo all'importanza della maschera facciale in *Akropolis* di Jerzy Grotowski:

In un teatro povero l'attore deve comporsi una maschera organica grazie ai suoi muscoli facciali ed in tal modo ogni personaggio indossa la stessa smorfia per tutta la durata dello

¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 146.

² J. Lecoq, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano 2000, p. 93.

³ E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005, p. 103.

⁴ Lucrezio, *De rerum natura*, vv. 1139-1251, Giulio Einaudi, Torino 2003.

spettacolo. Mentre l'intero corpo si muove secondo le circostanze, la maschera rimane fissa in una espressione di disperazione, sofferenza ed indifferenza.⁵

In questo senso «è adatto e utile il tipo di allenamento dei muscoli facciali dell'attore in uso nel teatro classico indiano, il Kathakali»⁶. L'attore esplora l'anatomia del proprio volto, indagandone il gesto estremo di ogni sua parte, come se la forza della peste spingesse la materia in una deformazione bestiale, analogamente agli appestati che «di continuo volgevano gli occhi spalancati, ardenti di malattia, privi di sonno»⁷.

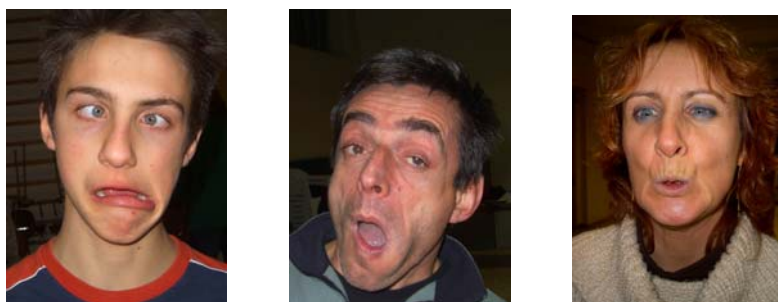


Fig. 1. Maschere facciali (Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand).

Il “training della peste” lavora sulle tensioni del corpo, sui suoi diversi livelli di energia, perché come gli appestati passano da «un fitto singulto, notte e giorno spesso forzandoli assiduo a contrarre i nervi e le membra»⁸ ai corpi prostrati, riversi, debilitati e infine ammassati senza vita, con le membra sfinite in un corpo morente. È un continuo passare da *keras* a *manis*, termini derivati dalla danza balinese. *Keras* significa forte, duro, vigoroso; *manis* significa delicato, tenero. Gli esercizi dunque mirano ad esplorare l'applicazione di *keras* e *manis* a diversi movimenti del corpo, alle posizioni delle diverse parti del corpo, per esplorare gli stati fisici del corpo nei diversi stadi della malattia. L'esercizio serve sempre la ricerca. Non è ripetizione meccanica o un massaggio muscolare, quindi durante gli esercizi

[...] si localizza il centro di gravità del corpo, il meccanismo di contrazione e rilassamento dei muscoli, la funzione della colonna vertebrale nei vari movimenti violenti, si analizza qualsiasi evoluzione complicata riportandola al repertorio di ogni singolo atto e muscolo. Tutto ciò è individuale ed è la risultante di una continua e totale

⁵ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Milano 1980, p. 89.

⁶ *Ivi*, p. 168.

⁷ Lucrezio, *De rerum natura*, cit.

⁸ *Ibidem*

ricerca. Solo gli esercizi tesi a “investigare” impegnano l’intero organismo dell’attore e mobilitano le sue risorse segrete.⁹

Quando il corpo è senza vita, i monatti provvedono a trasportarlo e ad ammucciarlo. I monatti arrestano il loro carro, scendono e con movimenti lenti e distratti sollevano il cadavere e lo buttano sopra gli altri, nel mucchio. L’odore mefitico che arriva dal carro assale le narici.

Il trasporto è un’azione fondamentale nel training dell’attore, perchè implica un’azione e una reazione. La reazione crea l’azione. Già l’Hebertismo, il metodo educativo fondato da Georges Hébert (nato a Parigi nel 1875), mirato ad una dottrina di educazione del corpo e dell’anima, prevedeva esercizi di trasporto. Più in generale, gli esercizi appartengono a dieci famiglie fondamentali: camminare, correre, saltare, quadrupedia, arrampicata, equilibrio, sollevare/trasportare, lanciare, lottare, nuotare. Lo stesso Jacques Lecoq, grande maestro di teatro e fondatore a Parigi di quella straordinaria scuola internazionale di mimo che ha forgiato artisti quali Mnouchkine, Bondy, Kentridge, Marthaler, rivela che nella sua attività di analisi dei movimenti è stata fondamentale l’attività sportiva, realizzata all’inizio secondo il metodo naturale di Hébert.

È importante per i giovani attori sapere come il corpo “tira” e come “spinge”, per poter esprimere quando occorre tutti i modi particolari di “tirare” o di “spingere” che ha un personaggio. Analizzare un’azione fisica non significa accettare un’opinione, ma acquisire una conoscenza, base indispensabile della recitazione.¹⁰

In fondo, sempre secondo le parole di Lecoq,

[...] tutto ciò che fa l’uomo nella vita quotidiana può essere ridotto a due azioni fondamentali: “tirare e spingere”. Noi non facciamo nient’altro! Queste azioni si declinano in “essere tirato e essere spinto”, “tirarsi e spingersi” e hanno luogo in diverse direzioni: di fronte, di fianco, di dietro, in obliquo....¹¹

Negli esercizi basati sul trasporto due o più attori sperimentano i diversi modi di trasportare e tirare un altro attore, eventualmente utilizzando teli, nastri o corde (Fig. 2).

L’esercizio è innanzitutto una palestra di creatività, perché gli attori hanno il compito di esplorare prese e posizioni differenti. È un lavoro fisico in cui gli attori incaricati di trasportare esplorano e sperimentano la coordinazione, l’equilibrio e i limiti del proprio corpo. Gli attori trasportati esplorano la loro capacità di fiducia, cercando di abbandonarsi completamente. Nessun movimento deve essere eseguito brutalmente; non si tratta di una performance ginnica, ma di un’apertura

⁹ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 158.

¹⁰ J. Lecoq, *Il corpo poetico*, cit., p. 89.

¹¹ *Ivi*, p. 99.

progressiva del corpo. L'attore deve controllare ogni istante in cui l'esercizio lo mette maggiormente in gioco all'interno delle sue possibilità o impossibilità del momento, e questo su tutti i piani: attenzione, concentrazione, ascolto, ecc. L'attore deve sempre mettere al primo posto il controllo del suo corpo, è un uomo che organizza continuamente il proprio materiale. Le possibilità di sviluppo del trasporto non sono limitate, se non dall'immaginazione e creatività degli attori che trasportano. Gli esercizi di trasporto seguono la logica della biomeccanica, la quale:

[...] non tollera niente di causale, tutto deve essere fatto coscientemente sulla scorta di un calcolo precedente. Tutti coloro che partecipano al lavoro devono stabilire con precisione ed essere consapevoli della posizione in cui si trova il loro corpo ed anche fare uso di ogni singola parte del corpo per mettere in pratica il loro proposito.¹²



Fig. 2. Esercizi sul trasporto (Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand).

Gli esercizi sul trasporto spesso sono preceduti da esercizi sulla fiducia. L'attore ha sempre il bisogno primario di trovare la fiducia in se stesso e nei suoi pari, per poter contare sulle proprie risorse e sulle risorse messe a disposizione dal partner. La fiducia è il punto di partenza fondamentale per la creazione del gruppo di lavoro, dell'*ensemble*. Il primo passo è la fiducia in se stessi, la forza che consente di vincere quelle *resistenze emotive* che inficiano qualsiasi processo creativo:

Riacquistare confidenza con eventi e meccanismi caratteristici di ogni essere consapevole. Chi ha paura di nuotare deve solo stare in acqua e riattivare la capacità di muoversi in un ambiente solo in apparenza sconosciuto. Non serve molto che rifletta su quante parti di sé devono attivarsi per permettergli il movimento, serve che vinca le sue

¹² P. Pezin, *Il libro degli esercizi per attori*, Dino Audino, Roma 2003, p. 47.

resistenze emotive e che si rilassi, cioè che riacquisti fiducia. Le varie parti di sé si muoveranno in armonica unità.¹³

La fiducia negli altri partner si acquista esplorando il rapporto interpersonale, attivando l'ascolto e la comunicazione. Un classico esercizio per lo sviluppo della fiducia nell'altro è quello del cieco, dove un attore con gli occhi chiusi mette una mano sulla spalla di un secondo attore con gli occhi aperti che lo guida liberamente nello spazio. Il secondo attore ha la totale responsabilità dell'incolumità del primo attore "cieco", che a sua volta ripone in lui totale fiducia. Oltre ad esercitare la fiducia del primo attore ed il senso di responsabilità nonché le capacità di ascolto del secondo, questo esercizio è anche una modalità di sperimentazione del rapporto a due, dove ciascuno verifica le proprie attitudini a guidare e ad essere guidato. Analogamente, negli esercizi sul trasporto gli attori verificano il proprio livello di fiducia nell'essere trasportato, dunque completamente nelle mani dell'attore o degli attori che lo trasportano.

Negli esercizi di trasporto è anche possibile ispirarsi all'iconografia artistica. In particolare, è frequente nella pittura l'immagine del trasporto di Cristo al sepolcro, di cui uno degli esempi più famosi è la *Deposizione* di Raffaello conservata a Roma presso la Galleria Borghese, più nota come "Pala Baglioni", commissionata, secondo quanto riferisce Vasari, da Atalanta Baglioni per la cappella del Salvatore in San Francesco di Perugia dopo la tragica morte del figlio Grifonetto Baglioni, ucciso nel 1500 in un drammatico conflitto familiare. Il trasporto avviene mediante un lenzuolo funebre. Diverse sono le ipotesi sulle fonti iconografiche che hanno ispirato Raffaello per tale opera. Una delle ipotesi più accreditate indica un sarcofago romano con immagini tratte dalla vita di Meleagro. Leon Battista Alberti descrive una figura che molto probabilmente si riferisce ad una deposizione di Meleagro osservata su un sarcofago in Roma:

Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morto, portato, aggrava quello che portano il peso, e in sé pare in ogni suo membro ben morto: ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido; ciò che ve si dà ad esprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima, però che in uno corpo chi saprà fingere ciascuno membro ozioso, sarà ottimo artefice.¹⁴

Meleagro è il soggetto di un altro bell'esempio di trasporto, la *Lamentazione* di Luca Signorelli a Orvieto, nella cappellina dei Corpi Santi della Cappella di San Brizio nel duomo. Qui tre uomini trasportano il corpo senza vita di Meleagro, con il *topos* del "braccio della morte" presente anche nella *Deposizione* di Raffaello. Celebre anche il trasporto della *Deposizione* di Andrea Mantegna (Washington

¹³ A. Rapaggi, *Lo psicodramma anche in azienda*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 109.

¹⁴ L.B. Alberti, *De Pictura*, II, 37, in L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973, p. 64, cit. in *Raffaello da Firenze a Roma*, a cura di Anna Coliva, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006, Skira, Milano 2006, p. 90.

D.C., National Gallery of Art, circa 1470), dove un dinamico gruppo di necrofori tende un lenzuolo per il trasporto. Secondo Michael Baxandall proprio di qui Raffaello trasse il gruppo dinamico dei necrofori tesi nello sforzo di sollevare, impugnando i lembi del lenzuolo, il corpo del Redentore. In uno *Studio per la Deposizione* di Raffaello (Oxford, Ashmolean Museum) vengono isolate e studiate le tre figure che tendono il lenzuolo, dove sono ben evidenti le forze che intervengono nell'atto del trasporto (Fig. 3).



Fig. 3. Raffaello, *Studio per la Deposizione*, particolare, Oxford, Ashmolean Museum.

Lo scopo dello *Studio* è analizzare nel dettaglio la dinamica delle pose dei tre uomini. È interessante notare la presenza di opposizioni nelle tre figure dello *Studio*, che creano una condizione di squilibrio e di opposizione di forze, tipiche delle azioni di tirare e spingere. Un libro del 1895 di Alfonse Giraudet, allievo di Delsarte, riporta una illustrazione degli esercizi sulle opposizioni di base (Fig. 4). Fu proprio il francese François Delsarte (1811-1871) a portare avanti per primo nel XIX sec. approfonditi studi sui movimenti, i gesti e le espressioni del corpo umano. Attraverso i suoi numerosi allievi, fra i quali Dalcroze e Ted Shawn, estese la sua influenza ai pionieri del teatro e della danza moderna.

LO SCORE DELLA PESTE

L'attore si costruisce una partitura di azioni fisiche, ossia una sequenza di azioni, un *internal score*: l'attore sa sempre quale azione sta eseguendo e perché la sta eseguendo. Dunque compito dell'attore sulla scena non è solo quello di enunciare un partitura testuale ma anche di eseguire una partitura fisica. Eugenio Barba parla di "ideogramma". La lingua cinese e la lingua giapponese, nella loro forma scritta, sono basate su caratteri o ideogrammi. Ad esempio, l'ideogramma per la parola "Cina" è costituito da due segni, o componenti, uno che significa "centrale" e il secondo che significa "terra". Analogamente, una serie di azioni e

movimenti dell'attore possono essere montati in sequenza per creare un "ideogramma fisico" o *score*.

Le partizioni (*score*) di un attore sono il risultato di una drammaturgia e di un montaggio a opera dell'attore e del regista poi, cioè il risultato di un lavoro basato sulla frammentazione e sulla ricostruzione. Ogni azione viene come analizzata nei suoi singoli dettagli e impulsi e poi ricostruita in una sequenza i cui frammenti iniziali possono essere stati amplificati o mutati di posto, sovrapposti o semplificati.¹⁵

L'ispirazione per la creazione di uno *score* può essere trovata in libri, immagini, fotografie o creata tramite improvvisazioni. L'attore crea autonomamente il proprio *score* separatamente dal testo vocale. Lo *score* deve essere formato da azioni e non da movimenti.

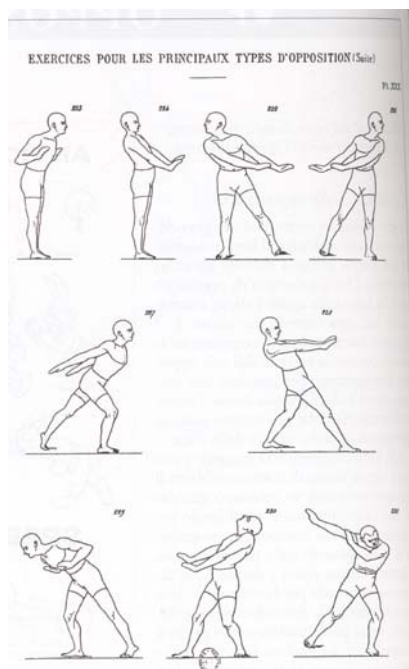


Fig. 4 – Esercizi sulle opposizioni di Alfonse Giraudet¹⁶.

Se l'azione fisica debbo indicarla ad un attore, allora suggerisco di riconoscerla per esclusione, distinguendola dal semplice "movimento" o dal semplice "gesto". Gli dico: "un'azione fisica" è "la più piccola azione percettibile" e si riconosce dal fatto che anche se compì un movimento microscopico (un leggerissimo tendersi d'una mano, per esempio), l'intera tonicità del corpo cambia. Una vera azione produce un cambiamento

¹⁵ E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p.156.

¹⁶ *Ivi*, p. 162.

delle tensioni in tutto il corpo, e di conseguenza, un cambiamento nella percezione dello spettatore.¹⁷

Analizziamo ora la genesi di un particolare *score* della performance *L'angelo della peste* del Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand, ossia la scena del prete che invoca l'angelo bianco e l'angelo nero, impersonato nella performance dal personaggio di Charlin¹⁸. Il testo è tratto da *La peste* di Albert Camus, dove le parole sono quelle del padre gesuita Paneloux, che nelle sua prima predica descrive la peste quale flagello mandato da Dio per punire gli uomini delle proprie colpe:

Un angelo buono è apparso e ordina ad un angelo cattivo di battere alla porta delle case con la sua lancia e per quanti colpi riceve una casa, tanti morti ne escono. Se oggi l'angelo della peste vi guarda, vuol dire che l'avete meritato! Il momento di riflettere è venuto! Il flagello implacabile batterà la messe umana fino a che la paglia sia divisa dal grano. Ci sarà più paglia che grano, più chiamati che eletti! I giusti non temano, i malvagi tremino! [...] Guardatelo l'angelo della peste! Bello come Lucifero e radioso come il male! Entra nelle vostre case, si siede alla vostra camera e aspetta il vostro ritorno.¹⁹

La creazione dello *score* avviene a livello fisico, ossia in modo sostanzialmente indipendente dal testo. Successivamente avverrà l'unione tra il testo e la partitura fisica. In ognuno dei gesti che compongono lo *score* è fondamentale la precisione della forma. Ogni azione ha un inizio e una fine. Le azioni che compongono lo *score* possono provenire dalle più disparate fonti di ispirazione. Nel caso particolare di Charlin, lo *score* è ispirato ai gesti caratteristici del prete, all'iconografia sacra nella pittura, ai lavori contadini e in alcuni casi anche al testo. In particolare, molte sono le suggestioni che derivano dalla Messa del rito cattolico e dai gesti che il prete compie durante la liturgia.

La Chiesa non si è creata dal nulla una Liturgia: essa segue piuttosto e ripete la semplice e sublime Liturgia iniziata da Cristo. Essa conosce i gesti di Gesù, ne possiede le parole e, investita del suo esplicito mandato, ne ripete i gesti, ne ridice le parole, sapendo che negli uni e nelle altre è presente tutta la divina potenza del Fondatore.²⁰

La prima azione dello *score* è il distendersi repentino del braccio destro con le dita delle mani distese ed aperte. L'azione è preceduta da un rumore improvviso e violento che proviene da diversi punti della piazza e causato da grosse pietre

¹⁷ *Ivi*, p. 102.

¹⁸ Il nome di Charlin (Carlo in occitano) del personaggio del prete si ispira a Carlo Borromeo, vescovo di Milano.

¹⁹ A. Camus, *La peste*, tr. it. Beniamino Dal Fabbro per la trasposizione teatrale prodotta dal Teatro Stabile di Torino con la regia di Claudio Longhi, TST, Torino 2004.

²⁰ S. Marsili, *La messa*, Edizione FAC, Velate di Varese 1959, p. 98.

lanciate violentemente contro un mucchio di vetri. La mano sinistra impugna un torcia accesa. La posizione della mano destra è ricavata innanzitutto da due suggestioni: l'iconografia del Cristo crocifisso e l'immagine del dispiegarsi dell'ala di un angelo. Le braccia allargate del Cristo nella crocifissione sono l'iconografia cattolica tradizionale, simbolo del Cristo che accoglie e abbraccia simbolicamente tutto il mondo. Un esempio tra tutti è la *Crocifissione* di Masaccio nel pannello del Polittico di Pisa (1426 circa, Napoli, Museo di Capodimonte). Le mani sono ben aperte, come nell'immagine della *Crocifissione* del Maestro della Maddalena conservata nel Civico Museo della Risiera di San Sabba a Trieste (seconda metà del Duecento).

Lo stesso gesto richiama il gesto dell'orante, il più antico simbolo della preghiera, come invocazione al divino, presente nel repertorio classico, ellenistico, antico e tardoantico sia pagano che cristiano. Dal Duecento diventa ricorrente nelle scene del Compianto, che iniziano ad affollarsi di figure femminili, le quali aumentano la forza espressiva della composizione contrapponendoli agli atteggiamenti più intimi e raccolti della Vergine. È il gesto della Maddalena che piange sotto la croce

Il braccio aperto è anche associato all'idea di un'ala e quindi del volo, inteso anche come volo mistico, come si può notare nell'*Estasi di San Paolo* di Nicolas Poussin. Il soggetto iconografico, caro all'arte controriformata, è tratto dalla seconda Lettera di San Paolo ai Corinzi, in cui l'apostolo scrive: «Conosco un uomo in Cristo che fu rapito fino al terzo cielo». Le braccia aperte di San Paolo sono omologhe alle ali dell'angelo bianco dietro di lui che lo sta portando in trionfo. Le braccia sono ben aperte e le dita distese con i palmi rivolti verso l'alto.

La seconda azione dello *score* coinvolge solo la mano destra di Charlin.

Le mani sono loquacissime, lingue le dita, clamoroso il silenzio.²¹

Durante l'azione, alla mano viene applicata una forza al centro del palmo, come se fosse il chiodo conficcato nella mano del Cristo crocifisso. Come reazione, le dita si contraggono in uno spasmo di dolore. Le dita si muovono come tentacoli, vibrano e si flettono in modo innaturale, come nella *Crocifissione* dell'altare di Sant'Antonio di Matthias Grünewald conservata a Colmar (Fig. 5, 2-3). Qui il «Cristo crocifisso esprime il significato della sua sofferenza attraverso le fattezze ed il gesto commovente delle mani» (Ernst Gombrich). Lo stesso spasmo nelle mani del Cristo crocifisso lo si trova nella *Pietà* di Cosmè Tura dell'arazzo conservato a Lugano nella Collezione Thyssen (Fig. 5, 1-4).

Successivamente la mano destra compie uno sforzo in avanti, come a volersi liberare dal chiodo che l'ha appena trafitta nella crocifissione. L'azione suggerisce la concretezza dello sforzo allo spettatore. È importante notare che in realtà l'azione di schiodare la mano non è imitata né simulata, in quanto l'attore opera

²¹ A. Cassiodoro, cit. in E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 112.

realmente una forza, che però è *spostata*. È quella che Eugenio Barba chiama una *equivalenza*²², in cui l'attore lavora privandosi della realtà materiale, di un oggetto cioè verso il quale esercitare l'azione. Da questa negazione della realtà nasce la tecnica dell'attore, «la ricerca dell'equivalente attraverso l'unica realtà di cui dispone, cioè attraverso l'impiego organico del proprio corpo».²³

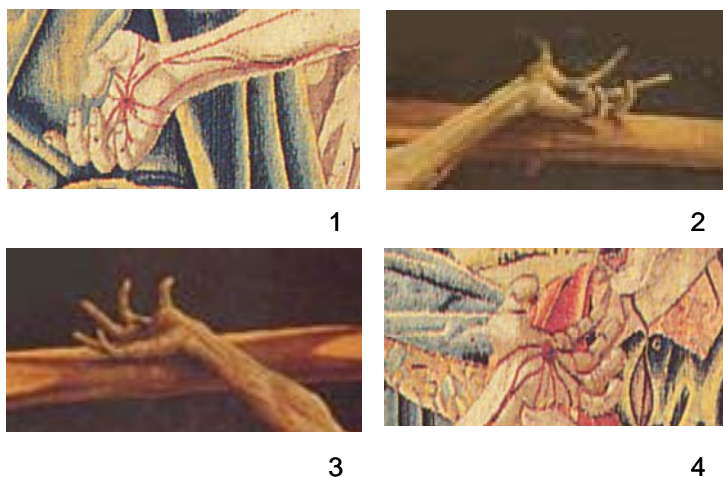


Fig. 5 – (1) e (4) Cosmè Tura, *Pietà*, arazzo, Lugano, Collezione Thyssen (particolari). (2) e (3) Matthias Grünewald, *Crocifissione*, altare di Sant'Antonio, 1512-1516, Colmar, Musée D'Unterlinden (particolari).

La mano, una volta staccatasi, si chiude a pugno e batte tre colpi sul petto, nel gesto del *mea culpa*. Il *mea culpa* fa parte del *confiteor* (“io confesso”), preghiera con la quale i cattolici chiedono perdono a Dio riconoscendo le proprie colpe. Ubbidendo ad una raccomandazione di S. Paolo (Lettera I ai Corinti, 11, 28), che esorta ad esaminare la propria coscienza, prima di accostarsi all'altare del sacrificio, e continuando una tradizione attestata già alla fine del sec. I dalla Didachè (c. 14), la Chiesa pronuncia con il *confiteor* il proprio atto di dolore, la sua “confessione”, accusando i propri peccati. L'azione ricorda anche il gesto del bussare alla porta o dei colpi che la lancia dell'angelo cattivo dà alla porta delle case nel testo di Charlin.

La mano di Charlin, appoggiata sul petto, inizia a muoversi come a contare i bottoni della talare. È ancora la mano il soggetto dell'azione, che lentamente percorre ad uno ad uno dall'alto al basso i bottoni. La mano che stringe i bottoni richiama la mano affusolata e tormentata del *Ritratto dell'avvocato Hugo Simons* di Otto Dix (Fig. 6). L'azione ricorda lo sgranare del rosario, una devozione tipica

²² Cfr. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 93-101.

²³ *Ivi*, cit., p. 94.

del rito latino della Chiesa Cattolica. Le sue origini sono tardomedievali: fu introdotto dall'ordine domenicano e diffuso, soprattutto dal Seicento, grazie alle Confraternite del Santo Rosario. Non essendo momento della liturgia della Chiesa, questa pia pratica ha subito notevoli varianti nel corso dei secoli.

La successiva azione dello *score* è ispirata alle azioni di tagliare e battere il grano e al testo: «Il flagello implacabile batterà la messe umana fino a che la paglia sia divisa dal grano». Per quanto riguarda il taglio del grano, la falce è uno degli attributi originari di Saturno, divinità agricola che presiedeva alla raccolta delle messi. Essa simboleggia l'inesorabilità del tempo che passa. La lunga asta della falce è dotata di due impugnature, una a metà circa e una alla fine, entrambe orientate verso destra, che vengono impugnate rispettivamente con la mano destra e con quella sinistra. Al termine dell'asta vi è una lama d'acciaio arcuata larga alla radice e terminante a punta. Il movimento della falce è radiale, dunque la lama disegna un arco di circonferenza con raggio pari alla lunghezza dell'asta. È un gesto ampio e largo, che impegna le due mani e tutto il corpo in un movimento da destra verso sinistra. La battitura del grano avviene invece con un correggiato (*flê* in occitano), composto da una lunga asta di legno alla cui estremità è attaccato mediante cinghie di cuoio una seconda asta di legno più corta, con la quale vengono battute le spighe di grano per far sì che il seme del grano si separi dalla paglia. La torcia tenuta nella mano sinistra viene dunque rivolta verso il basso ed è utilizzata a mò di falce.



Fig. 6. Otto Dix, *Ritratto dell'avvocato Hugo Simons*, 1925, Montreal, Musée des Beaux-Arts.

La sequenza fisica delle azioni di Charlin ha poi un improvviso cambio di direzione, ispirato al gesto del suonare le campane, che è un'azione tipicamente verticale. Il gesto è dunque ancora ispirato ai gesti del prete, dove il «movimento verticale colloca l'uomo tra cielo e terra, tra zenit e nadir, in un contesto tragico. La

tragedia è sempre verticale: gli dei si trovano sull'Olimpo»²⁴. Ma il movimento verticale torna subito verso la terra, con una genuflessione. L'atto di inginocchiarsi è presente nella cerimonia feudale dell'investitura: durante l'*immixtio manuum* il cavaliere, genuflesso, rivolge le mani giunte al signore.

La genuflessione è un'attitudine specifica della preghiera, un modo orandi, sia individuale che collettivo; non è solo un gesto esteriore di preghiera, un atto di adorazione e venerazione, ma un movimento che favorisce il raggiungimento dello stato contemplativo [...] Nell'XI e XII secolo questa posizione s'impone come la modalità caratteristica della preghiera cristiana in Occidente (assieme alle mani giunte all'altezza del volto), per divenire nel XIII secolo, la posa simbolo della preghiera.²⁵

Charlin, in posizione genuflessa, improvvisamente sbarra gli occhi, mirando un punto fissato nel campo visivo di fronte a sé. L'azione è ispirata al testo: «Guardatelo! L'angelo della peste! Bello come Lucifero e radioso come il male! »

L'azione è concentrata negli occhi e nello sguardo. Nel contempo viene alzata verso l'alto la torcia/croce, come a ricordare ancora un altro gesto del prete, ossia l'elevazione dell'ostia all'adorazione dei fedeli. Esiste una tradizione e una tecnica particolare di dirigere lo sguardo e di mostrarlo allo spettatore in diverse culture teatrali dell'Asia: l'Opera di Pechino, la danza Odissi dell'India, la danza balinese del Le gong, la danza Buyo giapponese²⁶.

L'ultima azione dello *score* è ancora ispirata al testo: « Entra nelle vostre case, si siede alla vostra camera e aspetta il vostro ritorno».

Charlin scatta improvvisamente per alzarsi e indietreggiare di un passo, facendosi scudo con la torcia/croce tenuta inclinata davanti al corpo con le braccia tese, come a sbarrare la porta da cui vorrebbe entrare l'angelo della peste. È ancora un movimento di opposizione, in quanto, mentre le braccia si tendono in avanti, il corpo indietreggia. Successivamente, la torcia/croce torna lentamente verso il basso fino a toccare terra in posizione verticale sulle parole conclusive del monologo « aspetta il vostro ritorno».

²⁴ J. Lecoq, *Il corpo poetico*, cit., p. 101.

²⁵ B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, Mondadori Electa, Milano 2005.

²⁶ Cfr. E. Barba, N. Bavarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 143.

Bibliografia

- L.B. Alberti, *De Pictura*, II, 37, in L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973.
- J. Alschitz, *La grammatica dell'attore*, Ubulibri, Milano 1998.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
- E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000.
- E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005.
- A. Camus, *La peste*, tr. it. Beniamino Dal Fabbro per la trasposizione teatrale prodotta dal Teatro Stabile di Torino con la regia di Claudio Longhi, TST, Torino 2004.
- M. Checov, *La tecnica dell'attore*, Dino Audino, Roma 2001.
- E. Decroux, *Parole sul mimo*, Dino Audino, Roma 2003.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Milano 1980.
- J. Lecoq, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano 2000.
- Lucrezio, *De rerum natura*, Giulio Einaudi, Torino 2003.
- B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, Mondadori Electa, Milano 2005.
- P. Pezin, *Il libro degli esercizi per attori*, Dino Audino, Roma 2003.
- Raffaello da Firenze a Roma*, a cura di Anna Coliva, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006, Skira, Milano 2006.