



Jacques Lecoq e il coro: dalla scena alla pedagogia*

Jacques Lecoq and the chorus: from stage to theatre pedagogy

Noemi Massari

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Come potesse agire il coro nelle tragedie classiche era ed è ancora oggi una questione spinosa. Nel corso del Novecento numerosi sono stati i tentativi di rimettere in scena i testi classici con vere e proprie rievocazioni archeologiche, in cui si cerca di prestare particolare attenzione contemporaneamente al testo e alla performance. Significativa in questo senso l'esperienza artistica che viene realizzata dalla Fondazione INDA a Siracusa dal 1914 ad oggi, dove i tentativi filologici risultano essere più delle vere reinvenzioni, e il problema più grande da affrontare sembra essere proprio quello relativo al coro, al suo ruolo e ai suoi movimenti scenici. A Siracusa, nel corso degli anni, vengono trovate diverse soluzioni per far agire il coro e diversi gli artisti e coreografi coinvolti: dall'euritmica di Dalcroze alla danza acrobatica e contemporanea negli ultimi anni, oppure la scelta di dividere il coro in semicori, affidando a ciascuno una diversa funzione e modalità di azione. Interessanti le soluzioni proposte per il coro da Jacques Lecoq, mimo e artista poliedrico francese, che tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso lavora in Italia e coreografa i cori di tragedie e commedie in diversi teatri grazie ai quali sperimenta la sua idea di movimento e di pantomima. Interessanti le soluzioni adottate al Piccolo Teatro di Milano, primo incontro con un coro tragico, e la prima esperienza del 1962 a Siracusa. Le sue ricerche artistiche e pedagogiche confluiranno poi nella sua pedagogia teatrale e saranno elemento fondamentale della formazione nella sua scuola di recitazione, attiva ancora oggi. | How the chorus could act in classical tragedies was and still is a contentious issue. During the 20th century, there have been numerous attempts to re-stage classical texts with genuine archaeological re-enactments, in which special attention is paid to both the text and the performance. The INDA Foundation's experience in Syracuse from 1914 to the present day is significant, where philological attempts turn out to be more than true reinventions, and the biggest problem to be tackled seems to be that of the chorus, its role and its stage movements. In Syracuse, different solutions have been found over the years to make the chorus act, and different artists and choreographers have been involved: from Dalcroze's eurhythmics to acrobatic and contemporary dance in recent years, or the choice of dividing the chorus into half-choirs, entrusting each with a different function and mode of action. The solutions proposed for the chorus by Jacques

* La presente ricerca è stata supportata dall'Unione Europea – NextGenerationEU – Missione 4 Istruzione e ricerca - Componente 2, investimento 1.1 “Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)” progetto PRIN_2022 2022LH5KRR - *Transmission of performing knowledge in Italian theatre culture. History, theory and practices* - CUP F53D23007810006.

Lecoq, a French mime and multifaceted artist, who worked in Italy between the 1950s and 1960s and choreographed the choruses of tragedies and comedies in various theatres, thanks to which he experimented with his idea of movement and pantomime, were interesting. Interesting solutions were adopted at the Piccolo Teatro in Milan, his first encounter with a tragic chorus, and his first experience in 1962 in Syracuse. His artistic and pedagogical research would later flow into his theatrical pedagogy and would be a fundamental element of training in his acting school, which is still active today.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Lecoq, coro, tragedia, pedagogia teatrale | Lecoq, chorus, tragedy, theatre pedagogy

Il coro classico è un elemento tanto complesso quanto misterioso del dramma antico e assolve a molteplici funzioni, ha un ruolo drammaturgico peculiare ed agisce attraverso la danza, la musica e la parola (Nietzsche 2017: 61-62). Aristotele in un passo della *Poetica* considera il coro “uno degli attori e parte dell’intero, partecipe dell’azione” (18, 1456 a 25 ss; ed. 2010: 87). Secondo Jean-Pierre Vernant il coro è uno degli elementi che compongono la scena tragica, insieme al personaggio individualizzato, l’eroe tragico. Il coro è un personaggio collettivo e anonimo, il cui ruolo è di esprimere attraverso lamenti, speranze e interrogativi i sentimenti degli spettatori che compongono la comunità civica (1976: 14). Il coro sospende l’azione recitata e costringe il pubblico a riflettere, il coro commenta l’azione e questo commento è un interrogativo: “‘al ciò che è accaduto’ di chi recita, risponde il ‘che cosa accadrà?’” (Barthes 1985: 67-68). Il coro greco, spiega Silvio d’Amico, non ha nulla in comune con il coro del melodramma moderno: non è un personaggio, ma “la voce del poeta”, “lo spettatore ideale”¹. Ha dei compiti precisi: espone gli antecedenti, spiega cosa accade tra un episodio e l’altro e cosa avviene non visto dagli spettatori (d’Amico 1982: 24-25). Il coro greco, soprattutto, ed è questa la vera difficoltà, recita, canta e danza.

Per questa triplice modalità di azione, il coro è stato considerato sia fortemente estraneo alla prassi teatrale moderna che un elemento problematico nelle numerose messe in scena. Ma d’altro canto, questa non completa comprensione della modalità di azione del coro ben si presta a reinterpretazioni e attualizzazioni (Treu 2009: 41).

L’interesse nei confronti di una classicità ritrovata e del repertorio antico coinvolse nel Novecento sempre più artisti in tutta Europa

seppure in modo diverso, come per esempio faranno Isadora Duncan ed Émile Jaques-Dalcroze². In Italia dal 1914 in poi, al Teatro Greco di Siracusa, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico tentò di rimettere in scena i testi delle tragedie antiche, ma la lingua scenica utilizzata veniva presa in prestito dalle pratiche sceniche contemporanee. Il riferimento principale delle rappresentazioni era la parola trascurando la chironomia, le evoluzioni coreutiche e gli aspetti legati al canto e al movimento e alla loro interazione, come si spiegherà meglio più avanti a proposito di Ettore Romagnoli. I tentativi filologici risultarono spesso più delle vere reinvenzioni, soprattutto per quello che riguardava le proposte scelte per il coro.

L'Istituto Nazionale del Dramma Antico, INDA, è istituito nel 1913 come Comitato promotore composto da intellettuali e aristocratici, guidati dal conte Mario Tommaso Gargallo, con un unico ambizioso scopo: ridare vita al dramma antico all'interno di quello che allora veniva considerato il suo spazio ideale, il Teatro Greco di Siracusa³. Tra i vari compiti che lo statuto assegna all'Istituto, i principali sono: diffondere la cultura classica, curare la pubblicazione di testi classici, promuovere e coordinare studi specializzati e ricerche sull'argomento; produrre e rappresentare testi drammatici greci e latini nel Teatro Greco di Siracusa e coordinare l'attività teatrale presso i teatri greco-romani su tutto il territorio nazionale. Dal 1929, infatti, l'Istituto ha la possibilità di organizzare e produrre spettacoli anche in molti altri teatri antichi, tra questi Segesta, Palazzolo Acreide, Taormina, Tindari, Pompei, Trieste, Selinunte, Paestum e Ostia Antica (Di Lascio, Ortolani 2010: 198-99).

La prima rappresentazione organizzata al Teatro Greco di Siracusa va in scena il 16 aprile 1914: *Agamennone* di Eschilo, con la direzione artistica, la traduzione e le musiche di Ettore Romagnoli, scene di Duilio Cambellotti e costumi di Bruno Puozzo. Nei primi spettacoli il coro è costituito da un gruppo di attori che si dispone immobile sulla scena, affiancato da un coro cantante, in cui sono completamente assenti i movimenti di danza: l'eccessivo rispetto del testo porta ad ingessare il coro nella locuzione evitando danze che potessero fargli perdere il suo valore. Giulia Bordignon, in un saggio che riassume il valore delle danze nelle prime rappresentazioni a Siracusa, afferma che Romagnoli “avverte il pericolo di vivificare mediante forme moderne la danza antica, ovvero il rischio di contaminare l'austerità del genere tragico con il balletto”, il coro doveva mantenere compostezza e “pittoresca maestà” (2020: 30-31).

L'elemento coreutico viene introdotto da Romagnoli solo nel 1922, in occasione del terzo spettacolo allestito a Siracusa⁴, *Baccanti*, solo perché

il ballo era necessariamente richiesto dall'azione, viene inserito un terzo coro danzante. Il corpo di ballo è costituito da giovani siracusane e romane ed è guidato da tre sorelle di origine svizzera, Lilli, Jeanne ed Emilie Braun, insegnanti a Roma in una delle prime scuole di danza moderna italiane, di stampo dalcroziano⁵.

Dal 1924 l'inserimento delle danze all'interno degli allestimenti siracusani è ormai sentito come un elemento necessario e negli allestimenti vengono coinvolte danzatrici formate con i principi di Dalcroze guidate prima da Valerie Kratina e poi da Rosalia Chladek, che diverranno una presenza costante a Siracusa fino al 1952, ad eccezione del 1930 stagione in cui venne invitata come coreografa Jia Ruskaja.

Negli spettacoli allestiti a Siracusa nel corso del Novecento è possibile osservare le trasformazioni del coro, le sue diverse funzioni che di volta in volta vengono assegnate dai diversi registi, sulla base dei diversi presupposti che animano gli allestimenti, filologici, ideologici o spettacolari. Il coro nel corso degli anni si trasforma da presenza fissa e immobile a massa in movimento, gruppo ritmico e danzante che si muove in modo armonioso sulla scena che in alcuni casi specifici riesce a conquistare maggior spazio a scapito della parola poetica recitata in favore di un allestimento con un maggior effetto spettacolare, visivo ed emotivo⁶.

Tra i tanti artisti e coreografi che si alternano negli allestimenti classici a Siracusa, nel 1962 viene scritturato come coreografo dei cori Jacques Lecoq, attore, mimo, regista e pedagogo francese.

Jacques Lecoq, classe 1921, fin da giovane mostra una grande predisposizione per la ginnastica e lo sport, dal punto di vista atletico e teorico, affianca alla pratica lo studio di testi compresi quelli sulla ginnastica giapponese e i principi del judo, che gli permettono di analizzare e approfondire le potenzialità del corpo in movimento. Come lo stesso Lecoq afferma nel volume *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, "Sono arrivato al teatro attraverso lo sport. All'età di diciassette anni, in un club di ginnastica che si chiamava 'En avant', tra le parallele e intorno alla sbarra, ho scoperto la geometria del movimento" (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 23).

Nel 1941 frequenta l'École d'Éducation Physique de Bagatelle diretta da Jean-Marie Conty. Conty, giocatore di basket, aviatore con Saint-Exupéry, appassionato di teatro, amico di Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault e Serge Lifar, si interessa al rapporto tra sport e teatro. In questi anni Lecoq inizia a dedicarsi esclusivamente all'allenamento del corpo, allo studio della gestualità, del respiro e dell'espressione corporea e inizia a sentire

e cercare “il corpo poetico”. Ma il teatro, la danza e i giochi drammatici non sembrano essere per Lecoq altro che “divertimenti passeggeri, delle fantasie” (Lecoq 2016: 54). Prosegue però i suoi studi e inizia a frequentare corsi di teatro all’Association Travail et Culture (TEC) con Claude Martin, allievo di Charles Dullin e di danza espressiva con Jean Sèry, ex ballerino dell’Opéra di Parigi. Nel 1945 entra a far parte della compagnia diretta da Jean Dasté con l’incarico di occuparsi dell’educazione del corpo degli attori, Lecoq afferma: “il mio compito non era più allenare degli atleti, ma un re, una regina, dei personaggi teatrali, e lo facevo trasformando del tutto naturalmente i gesti dello sport. Non mi sono nemmeno reso conto della transizione” (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 25-26). Lecoq entra in contatto con gli insegnamenti di Jacques Copeau di cui Dasté era stato allievo: studia la maschera neutra, il teatro Nō, la ricerca sul coro e sull’improvvisazione. Nel 1947 la compagnia si scioglie e Lecoq torna a Parigi per insegnare espressione corporea alla scuola diretta da Conty, Éducation par le Jeu Dramatique⁷, con l’idea di abbandonare completamente il teatro, nei suoi appunti afferma: “Io non penso che mi rimetterò su un palco per interpretare una commedia. Il mimo mi piace. Insoddisfatto della sua portata, vorrei esprimermi ad un livello superiore” (Lecoq 2016: 90). Tra gli allievi della scuola sono presenti anche Lieta Papafava e Gianfranco De Bosio⁸ due attori italiani che segnarono la carriera di Lecoq. Su loro invito, infatti, Lecoq si trasferì a Padova per tenere tre mesi di corso all’Università⁹, ma rimase in Italia per otto anni.

Durante questo periodo, dal 1948 al 1956, Lecoq lavora alacremente¹⁰, entra in contatto con diversi generi che modificarono il suo modo di vedere il teatro e contribuirono a definire la sua pedagogia: la Commedia dell’Arte, la tragedia greca e il coro. Lavora con diversi artisti, Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, Amleto Sartori, Luciano Berio, Anna Magnani e ha la possibilità di lavorare in differenti esperienze artistiche, teatro di varietà, cinema e televisione¹¹.

A Padova, dove viene chiamato ad insegnare movimento e improvvisazione agli attori del Teatro universitario, sperimenta un mimo aperto al teatro, differente da quello “formale ed estetico che era in Francia” (Lecoq 2016: 95). Con Gianfranco De Bosio inizia a conoscere i personaggi della Commedia dell’Arte e il Ruzzante, il valore delle maschere, grazie all’incontro con Amleto Sartori. Conosce anche Giorgio Strehler e Paolo Grassi, assidui frequentatori del teatro universitario, che lo invitano a collaborare con il Piccolo Teatro di Milano. Il primo lavoro è la cura delle coreografie dei cori dell’*Elettra*, lavorerà poi ripetutamente in Italia

dal 1951 al 1966 come coreografo di cori classici, per tragedie e commedie. Fondamentale per la sua esperienza d'artista e per la creazione della sua pedagogia, oltre a questo primo lavoro, furono gli allestimenti siracusani curati per l'INDA dal 1962 al 1966¹².

Elettra debutta al Teatro Olimpico di Vicenza il 7 settembre 1951 dove vengono allestite quattro recite e lo spettacolo viene poi presentato al Piccolo Teatro di Milano nell'ottobre dello stesso anno e ripreso per una tournée in Italia e all'estero dal 1952 al 1954.

La regia dell'*Elettra* rappresenta per Strehler una rara incursione nella drammaturgia antica dovuta a due fattori esterni: la richiesta degli organizzatori del Teatro Olimpico di curare una tragedia e la disponibilità di Lilla Brignone, che aveva per molto tempo rifiutato di interpretare un testo classico¹³. Lo spettacolo è stato fin da subito costruito con un doppio allestimento: uno per l'Olimpico di Vicenza e uno per il Piccolo Teatro. L'imponente scenografia del Palladio viene sostituita a Milano con una scena semplice e spoglia di Gianni Ratto: una serie di aperture sul fondo e sui lati praticate su un muro nero. La scena è avvolta dall'oscurità, fino al finale quando *Elettra*, che per tutto lo svolgimento della tragedia è chiusa fisicamente in sé stessa, apre le mani e si lascia andare verso la luce che irrompe¹⁴. I costumi sono di ispirazione classica creati dal pittore Felice Casorati.

Strehler utilizza la tragedia tradotta da Salvatore Quasimodo, che permette una rilettura in chiave moderna:

Abbiamo cercato di creare soprattutto un ritmo recitativo, un punto di incontro tra la fedeltà al testo letterario e la necessità di umanizzare i personaggi, di renderli moderni. Una modernità – intendiamoci – tutta psicologica, senza indulgere nei costumi, nelle scene a nessun ritrovato esteriore. Noi abbiamo lavorato per ricreare sulla scena il dramma dei figli di Atreo nei suoi termini essenziali, quelli umani, cercando di staccarli dallo schema rigidamente letterario. I personaggi non saranno dei semi-dei, ma semplicemente degli uomini agitati da passioni, devastati dalla tragedia che si compie, implacabile (Bentoglio 2002: 60).

Strehler per questo spettacolo usa per la prima volta la definizione di regia critica: una modalità di regia che in tutte le fasi del lavoro mette al centro la dimensione critica, pensando l'allestimento come la realizzazione di un doppio percorso: uno che riguarda la raffigurazione del testo, l'altro una rappresentazione attualizzata in cui il regista realizza una sua narrazione¹⁵.

Il coro, istruito e coreografato da Jacques Lecoq, è ridotto nel numero: composto da quindici giovani attrici, ulteriormente ridotto a sei per le repliche realizzate al Piccolo, vestite in grigio, impegnate nel canto, nella danza e nella recitazione. A detta di Strehler, a loro interessava trovare la soluzione che permettesse di evidenziare “l’individualità di una collettività, la percettibilità e l’intelligenza delle voci” (Strehler 1958: 127), il coro “doveva fare da contrappunto alla recitazione aspra, sempre ai margini dell’urlo, di Lilla Brignone” (Strehler 1986: 154). Lecoq arriva a sperimentare un coro nuovo, lontano dalle soluzioni considerate più classiche in voga in quegli anni, non lo utilizza come un mero elemento decorativo, ma gli attribuisce “la sua importanza di personaggio e, più ancora, di misura degli altri personaggi” (Rebora 1951: 18). Il suo coro è addestrato ad eseguire un movimento rituale, cadenzato e all’unisono, che dalle recensioni, sembra essere un movimento mai banale e mai uguale a sé stesso, con figurazioni mimiche semplici, minuziose, geometriche e molto espressive. La loro dizione procede secondo una linea melodica ben scandita, sobria e incisiva composta da Fiorenzo Carpi (Bentoglio 2002: 60-61).

Nello spettacolo è evidente quello che Bentoglio definisce il “metodo Strehler”: un lavoro tecnico e d’equipe: lunghe prove, capacità di unire in modo sinergico diversi linguaggi per giungere alla completa comprensione e all’interpretazione di un’opera (134-36).

La critica è divisa, chi accoglie *Elettra* con grande entusiasmo e chi critica le scelte poco filologiche, soprattutto quelle utilizzate per il coro. Il debutto a Vicenza viene recensito tra gli altri da Silvio d’Amico che elogia tutta la struttura dello spettacolo e in modo particolare i cori, scrive:

[...] prendiamo atto, con soddisfatta commozione, del trionfo riportato ieri sera dalla regia di Giorgio Strehler, nel mettere in pieno risalto, fra così doviziosi splendori visivi, lo splendore intimo di una tragedia d’anime, l’*Elettra* di Sofocle. [...] Il problema scenico è di riproporre tutto ciò al nostro pubblico [...] come qualcosa di attuale. E ciò con parole che rimanendo le antiche, siano anche nostre; pronunciate da uomini e donne che, pur avendo tutt’altra statura, esprimono il nostro affanno. A ciò stavolta è mirabilmente riuscito, in primo luogo, il traduttore, Salvatore Quasimodo: con una versione, diremmo, trasparente, e tuttavia increspata dall’onda di ineffabili sospiri; tutta indicibile purità, e, insieme, incisa fino alla violenza. [...]. Servendosi di questa versione, Strehler ha compiuto il miracolo; e vogliamo dire, ha messo in scena l’opera veneranda,

in un'atmosfera arcaicamente augusta e, ad un tempo, invitante alla partecipazione. Cura sua grandissima, se non addirittura preponderante, è stata quella del Coro: è il problema che troppi moderni sono usi a risolvere malamente spezzandone l'omogeneità in più gruppi, uno di recitanti, uno di danzatori e uno di cantori (solitamente invisibili); mentre qui, le quindici coreute abbigliate dal Casorati e genialmente istruite dal Lecoq, erano insieme attrici, danzatrici e cantatrici delle sobrie, ma via via incisive, ansiose, ploranti note di Fiorenzo Carpi. È stata, diciamo, la suggestione anche visiva e musicale di questo ieratico, mobile, perpetuamente variato commento vivente, a dare allo spettacolo la sua cornice arcana (d'Amico 1951a).

L'apprezzamento di Silvio d'Amico su Lecoq e sulle soluzioni scelte per il coro è espresso anche in una seconda recensione sempre del 1951. Lecoq viene definito "prezioso maestro" di mimica, e del coro afferma che si esprime con una dizione "più accorata che nitida, una coreografica varietà d'atteggiamenti e lamentazioni", capace di svolgere il suo compito essenziale: "inquadrare l'azione in un clima ideale, di trasfigurarne gli umani eventi nel mondo superiore della tragedia" (d'Amico 1951b: 249).

Gino Dammerini su *Il Dramma*, invece, ci offre una visione completamente opposta alla soluzione del coro scelta da Lecoq, un coro ridotto "a una lamentazione mimeggiata" considerata incomprensibile per l'abuso dei pianissimi e delle sincopi. Disprezzata anche la musica del Carpi, definita semplicemente "brutta" (Damerini 1951: 46). Anche in una ripresa milanese viene criticato, ironicamente, il tono del coro decisamente troppo basso, Luciano Ramo dichiara: "Molto bene il Coro a bocca chiusa. Positivamente però, mi hanno informato che non era a bocca chiusa: era proprio un Coro, un vero Coretto, ma così educato, e rispettoso della campagna contro i rumori, che nemmeno si sentiva, bravo" (Ramo 1951). Anche Roberto De Monticelli in una recensione dopo uno spettacolo a Milano non apprezza pienamente il lavoro considerando il coro una "sommessa squadretta" che si muove con passi ritmici e sinuosi all'unisono (De Monticelli 1951).

Interessante il commento di Raffaele Cantarella, allora Presidente dell'INDA, che come prevedibile, non apprezza le soluzioni offerte da Strehler e Lecoq, considerate poco filologiche e forse troppo moderne. Il problema del coro, per Cantarella, sembra essere troppo complicato da risolvere nella sua complessità di elemento mimico-musicale e recitativo, a suo parere occorre ridurlo "ad un elemento simbolico: affidato, in quanto recitativo al solo corifeo (cui, in qualche breve

frase da sottolineare, possono dare risalto le altre voci unisone); abolire musica e canto, che risultano sempre flebili e monotoni; contenere all'estremo il gioco mimico-figurativo". Quindi, il coro deve muoversi, parlare e cantare poco, sembra quasi essere una semplice cornice muta e poco ingombrante. Il commento specifico sull'*Elettra* è inflessibile:

La soluzione, tentata in questa *Elettra*, credo abbia convinto pochi, anche fra coloro che la giudicavano in se stessa, senza conoscere i dati e la difficoltà del problema. E spesso ci si domanda che cosa volessero quelle sei donne querule, che si contorcevano per terra o che si alzavano e si inginocchiavano alternatamente, senza che ciò aderisse ad alcuna ragione intima o fosse almeno bello a vedersi (Cantarella 1951: 46).

Per Lecoq il lavoro su *Elettra* ha rappresentato la scoperta delle possibilità dinamiche del coro e del suo spazio e, come afferma è stata "una delle emozioni drammatiche più belle che si possono conoscere" (Lecoq 1987: 110-11).

Dopo l'esperienza dell'*Elettra* Paolo Grassi e Giorgio Strehler coinvolsero Lecoq anche nella creazione della scuola di teatro, inaugurata nell'ottobre del 1951¹⁶, ma l'esperienza milanese di Lecoq terminò presto già nel giugno 1953.

Lecoq arriva a Siracusa nel 1962 e qui si scontra con una struttura più tradizionale dove, dall'inizio delle rappresentazioni, si è cercato di mettere in scena una ricostruzione filologica delle tragedie: uno spazio imponente in cui agire, come quello del Teatro Antico, un grande coro, diviso in più semicori, con diverse funzioni e compiti. Lecoq afferma:

a quel tempo i cori erano interpretati da danzatori e danzatrici, in uno stile espressionista. Dovetti dunque inventare nuovi gesti per rinnovare i movimenti in cui si era cristallizzato il coro antico. All'epoca non avevo idea di quanto questo lavoro avrebbe influenzato la mia pedagogia (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 28).

Lecoq inizia a lavorare sulla dinamica del coro, sui suoi atteggiamenti e sul suo equilibrio scenico, dove ogni posizione rispetto allo spazio innescava un atteggiamento drammatico interiore (Lecoq 1987: 112).

Dall'INDA viene incaricato di allestire le coreografie di due opere di Euripide: *Ecuba* e *Ione*, due lavori profondamente diversi fra loro per concezione drammatica e forza emotiva, come dichiarato nel resoconto del XVII ciclo (Carratore 1962: 177). La scena monumentale e i costumi,

per entrambi gli spettacoli, sono di Pietro Zuffi, e per la prima volta viene utilizzato un maestoso impianto stereofonico, con diverse sorgenti sonore nascoste nell'architettura scenografica, che permette di creare un sottofondo musicale efficace e funzionale all'azione. L'idea di fondo dell'Istituto è quella di mantenere gli spettacoli dentro i limiti della tradizione, ogni spettacolo è stato studiato in rapporto alle necessità sorte nell'interpretazione del testo, tenendo presente la forma teatrale classica che unisce poesia, musica e danza:

Nella convinzione, però, che la maniera migliore di rendere teatralmente attuale la tragedia antica, sia quella di metterla in scena in assoluta fedeltà, ponendo al servizio di essa il rigore critico, tecnico ed estetico del nostro gusto e della nostra sensibilità moderna, si è mantenuto il più possibile integro il primo termine, e cioè la parola poetica, lasciando agli altri due più libertà di espressione (178).

La regia di *Ecuba* è affidata a Giuseppe Di Martino, regista teatrale e televisivo particolarmente interessato al teatro classico, il testo portato in scena è tradotto da Salvatore Quasimodo, protagonista Elena Zareschi¹⁷. Preziosi per l'analisi dei movimenti del coro sono gli appunti preparati da Di Martino per Lecoq conservati nell'archivio della Fondazione INDA. I temi fondamentali, che secondo il regista devono essere rappresentati dal coro, sono gli orrori della guerra e la donna. Il coro viene diviso in tre semicori, in cui scompare l'elemento cantato. Il primo semicoro è composto da dieci attrici, viene usato esclusivamente in scena, le battute vengono divise tra ogni componente, viene usato con funzione collettiva o unitaria ed è quello che viene definito "il vero e proprio coro di azione", il cui compito principale è la parola. Il secondo semicoro è composto da dieci danzatrici¹⁸, sempre in scena con funzione collettiva, ma se necessario ogni elemento può assumere gesti e pose differenti. Questo semicoro è strettamente legato a *Ecuba*, rappresenta le sue ancelle e al tempo stesso "la proiezione visibile del dramma interiore della Madre". Se necessario all'azione, può essere utilizzato in combinazione con il primo semicoro. I movimenti di questo semicoro, secondo il regista, devono essere limitati "a potenziare l'effetto della presenza di *Ecuba* e dei suoi mutevoli sentimenti, senza distrarre lo spettatore dalla figura della protagonista". Il movimento delle danzatrici deve essere "decisamente mimico e quanto di più lontano dal balletto convenzionalmente inteso". Il terzo semicoro è composto da dieci attrici, agisce sempre nell'orchestra con una funzione corale e collettiva. È un coro rituale, il cui compito, secondo il regista

“è quello di decantare l’azione, rappresentando il pensiero del poeta, [...] è la proiezione fredda dell’azione” con il compito di spiegazione e commento della tragedia. Può agire sia con battute collettive che con il movimento per sottolineare il rapporto con lo spettatore. Questo semicoro non agisce mai con i primi due, e il distacco viene sottolineato da una variante del costume, dalle recensioni comprendiamo che sono vestite come delle contadine, oltre che dalla diversa collocazione nello spazio, si muove nell’orchestra diviso dalla scena da una palizzata, a rappresentare un campo di concentrazione¹⁹.

Secondo Di Martino il coro è “il pettine al quale ogni nodo va inevitabilmente”, il pericolo secondo il regista è un uso eccessivamente spettacolare di tutti gli elementi che compongono l’allestimento, scene, costumi, musica e danza, che può essere definito “barocco”. Soprattutto la danza può essere un pericolo se utilizzata solamente come mero elemento spettacolare, distrae lo spettatore offrendo “una emozione prevalentemente estetica”, un modo di guardare lo spettacolo bello, ma superficiale, controproducente per la comprensione della tragedia nella sua interezza (Di Martino 1965: 140-41). Quello che Di Martino cerca di recuperare, come lui stesso afferma, con l’aiuto di Lecoq è il movimento tragico, un movimento che “si oppone alla descrizione calligrafica, istante per istante, plastica” dove il corpo “si atteggia in pose statuarie, archeologicamente anche esatte, illustrando le parole”. Il movimento che deve essere cercato deve essere significante in sé, “è il ritmo interno [...] che va cercato nello spazio fra parola e parola”. La danza dovrebbe essere un movimento dal profondo “pura passione per mimesi che non è il tema del racconto, cioè la descrizione di una situazione scenica, ma l’unica possibilità espressiva” (Di Martino 1971: 370-72).

Le recensioni di *Ecuba* sottolineano la scelta della suddivisione del coro in tre semicori, soluzione che non sembra essere condivisa da tutti i critici. Secondo Raul Radice, Di Martino “è stato indotto a creare, a fianco del coro, per intenderci chiameremo autentico [...] un coro per così dire aggiunto, una schiera di lamentatrici vestite all’uso delle contadine di oggi, cui spettava di sottolineare anche visivamente il tanto attuale che è sempre possibile individuare in una tragedia, il cui luogo è un campo di concentrazione e i cui fatti si riassumono in una catena di vendette atroci” (Radice 1962). Renzo Tian riconosce nella protagonista Elena Zareschi, quasi sempre in scena, il punto di forza della tragedia, i cori, invece, sono apparsi come “la zona meno a fuoco dello spettacolo, per una certa frammentarietà degli interventi e per le coreografie, non sempre giustificate in sede testuale”

(Tian 1962a). Si riconosce a Lecoq, infine, in un'altra recensione la rara sensibilità e il raffinato intuito stilistico, il difficile compito di creare un movimento ritmico e di danza sullo sfondo della grandiosa scenografia, sul filo del "pathos" della tragedia e della stupenda musica (Torrise 1962).

Il secondo spettacolo presentato nel 1962 è *Ione*, prima e unica rappresentazione a Siracusa di questo testo, con la regia di Sandro Bolchi, regista teatrale e televisivo, con la traduzione di Quintino Cataudella, protagonista Corrado Pani²⁰.

La difficoltà insita in *Ione* viene descritta dal regista in alcune lettere per trattative economiche e artistiche con l'Istituto, tra il settembre e dicembre 1961. Secondo Sandro Bolchi la complessità sta nel "suo fascino tenue" e nella mancanza di nodi drammatici, in cui si intrecciano elementi tragici, seri e comici. Per le parti corali è necessario puntare sui significati rituali, mentre i rapporti tra Creusa e Ione, e tra Creusa e il Pedagogo possono essere giocati drammaticamente. Il coro, secondo il regista, deve essere curato con molta attenzione: non deve essere composto da un gran numero di corifee per sottolineare "il carattere d'intimità rituale" che ha il testo, nelle sue indicazioni si parla di otto guide e dodici elementi di rincalzo. A questo coro si deve aggiungere un gruppo di sei mimi che agiscono non con danze vere e proprie, "ma graziose e leggere azioni mimate". "Le coreografie, in una tragedia scarna e pallida come *Ione*, hanno una enorme importanza"²¹. In un'intervista rilasciata prima delle rappresentazioni siracusane, Bolchi spiega la funzione che ha voluto dare al coro:

Il Coro è casto, segue la parabola della vicenda sia come spettatore che come attore. All'inizio è pettegolo, quasi pervaso di femminilità, poi si fa severo, partecipe e rituale. Anche in funzione della musica; è un Coro musicale perché rispetta cadenze e battute, intervenendo nelle musiche secondo un programma di pause e attacchi. È felice con Ione, accorato con Creusa, infine ha il presentimento di una contaminazione che lo atterrisce (Bolchi, in F. 1962).

Le recensioni sottolineano "l'originalità" nella scelta di un testo come quello di *Ione*. I movimenti del coro sono parsi alla critica freddi, caratterizzati da "una compostezza formale". Le danze sembrano essere puro ornamento, "un'elegante decorazione". Renzo Tian afferma che "il coro, non è sempre risultato sufficientemente nitido ed intelligibile" (Tian 1962b).

Entrambi gli spettacoli sono stati accolti con grande successo di pubblico, qualche dubbio della critica, ma questo non ha pregiudicato la collaborazione di Lecoq con l'Istituto siracusano, richiamato anche per le rappresentazioni successive degli anni 1964 e 1966.

Con i cori siracusani Lecoq tenta di superare la tripartizione per funzioni del coro e cerca una integrazione dei diversi mezzi espressivi, integrazione che sarà fondamentale per tutta la sua didattica. Il suo obiettivo è di non rimanere legato ai vecchi modelli di messinscena e ad un eroe e un coro monumentale imposto da una lettura tradizionale della tragedia. Il suo lavoro cerca di dare una consistenza fisica alla parola, e durante la sua attività sia di artista che di pedagogo, prende progressivamente le distanze dal mimo puro come genere autonomo. Il mimo diviene educazione del movimento capace di utilizzare, oltre al mezzo corporeo, ogni altro possibile linguaggio scenico e ampliare le tecniche espressive e le forme teatrali a cui attingere. Per Lecoq, invece che di mimo, è più corretto parlare di mimismo o mimetismo, la capacità dell'uomo di assimilare l'osservazione del reale e rielaborarla attraverso l'espressione fisica, "non si tratta di imitare, ma di sentire attraverso un sentimento interiore". Nella sua scuola si arriva così a superare la contrapposizione gesto/parola: "il gesto e la parola vengono riconosciuti esattamente a livello in cui si confondono [...] sul piano del gesto di fondo in cui non c'è alcuna differenza tra la parola e il gesto espresso, [...] tra il gesto che darà la parola e il gesto che darà il gesto" (De Marinis 1980: 206-09).

Lecoq apre la sua scuola a Parigi nel 1956, forte della sua prima esperienza pedagogica a Milano alla Scuola del Piccolo, come lo stesso mimo afferma "venivo dallo sport, dall'educazione fisica e da un sogno umanista. Io ho trovato in Italia la terra dove piantare la mia avventura e dove vivere un'esperienza teatrale completa. Copeau²², più lo sport, più l'Italia: tre riferimenti dai quali ho creato la mia scuola" (Lecoq 2016: 171).

L'insegnamento si fonda su due basi, l'analisi del movimento e l'improvvisazione. Il corso ha un carattere progressivo-evolutivo, che ha lo scopo di portare l'allievo dal riconoscimento e dalla riesecuzione di tutto ciò che si muove, alla creazione personale attraverso una conquista progressiva della teatralità che parte da uno studio del corpo e delle sue potenzialità del movimento della maschera e dell'improvvisazione per arrivare, infine, all'inserimento della parola e al confronto con le forme teatrali complesse: tragedia greca e commedia dell'arte, a cui si sono aggiunti negli anni la pantomima bianca, il clown e i buffoni²³.

La tragedia greca, così come la commedia dell'arte, viene definita da Lecoq "teatro limite", non utilizzata come genere storico da riportare in scena in modo filologico, ma come strumento di riferimento cercando di attualizzarli in modo libero e originale in base alle proprie esperienze e alle circostanze. Per gli allievi l'esperienza della tragedia rappresenta la scoperta del legame: scoprono cosa vuol dire essere legati tra di loro ed essere legati ad uno spazio e ad agire con un tempo ed un ritmo comune. Studiano le dinamiche collettive in scena e il rapporto tra coro ed eroe e tra due gruppi, imparano a parlare con una voce comune, quella del coro considerato un personaggio vivente. Il coro è inteso non come un elemento geometrico della rappresentazione, ma come un elemento organico, un corpo collettivo che possiede un centro di gravità, dei prolungamenti ed ha una sua respirazione propria ed unica. Secondo Lecoq:

Il coro è costituito da un gruppo di sette o quindici persone. Queste cifre sono precise, in quanto ognuna comporta una dinamica specifica. Una persona, è la solitudine. Due, sono uno e il suo doppio, tre, è un'unità. Quattro, è un blocco statico. Cinque, comincia a muoversi, ma ciascuno si ritrova nella sua individualità. Sei, inutile perdere tempo, si divide in due per fare due volte tre. Sette è un numero interessante: può apparire un corifeo, circondato da due semicori di tre. Otto, è doppiamente massiccio. A nove, inizia la folla: una compagnia di nove persone si disperde in tutte le direzioni. Dieci è la decina e fino a dodici non cambia. A tredici, comincia a nascere il coro. Quattordici, è "inamovibile", manca sempre qualcuno. Quindici, come nel rugby, è il numero ideale: un corifeo, due semicori di sette che eleggono due sotto-corifei e dei movimenti meravigliosi che diventano possibili. Oltre è l'invasione, inevitabile militare (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 173).

Lo studio della tragedia e del coro nella scuola, come afferma lo stesso Lecoq, è diretta conseguenza dell'esperienza siracusana, così come tutta la sua pedagogia viene costruita sulla base delle esperienze fatte sulla scena. La tragedia e il lavoro sul coro vengono affrontati da Lecoq partendo dal testo per raggiungere una dimensione espressiva. L'obiettivo è riuscire a costruire un coro e a concentrarsi sul coinvolgimento del corpo e della voce, riuscire ad entrare nei testi attraverso il corpo. Lecoq chiede ai suoi allievi di cercare "un'aderenza corporale al testo, alle sue immagini, alle sue parole, alle sue dinamiche, partendo dal movimento" (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 181). Lecoq ne *Il corpo poetico* precisa che aderenza non significa interpretazione; secondo il pedagogo vuol dire "far luce sul

testo da diverse angolature”. A seconda dell’epoca e del contesto in cui si lavora si può insistere su un aspetto specifico, sociale, psicologico o morale del testo, ma effettuare una scelta è responsabilità del regista. Il lavoro che Lecoq impronta sul testo tragico vuole rimanere lontano da qualsiasi interpretazione e si limita al rispetto della scrittura, delle sue dinamiche interne, senza nessuna presa di posizione a priori.

Il coro rappresenta per Lecoq un elemento importante per la sua pedagogia, “la più bella e la più emozionante delle esperienze teatrali” (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 173).

La sua esperienza artistica e pedagogica è un viaggio, che attraversa paesi, periodi e generi storici. Lecoq è un uomo perennemente alla ricerca di un corpo poetico e di un movimento espressivo, il suo mimo è un genere che ha radici storiche molto solide, ma è capace di dialogare con altre forme teatrali e con lo sport, per rinnovarsi e diventare un genere al servizio dell’artista e della persona.

La sua esperienza formativa viene concepita con un duplice interesse: il teatro e la vita. Il mimo per Lecoq non è una semplice forma artistica autonoma, il suo mimo abbandona le scene, così come Lecoq lascia presto le tavole del palcoscenico, per esistere solo all’interno della sua scuola come fondamento pedagogico di una formazione completa, non destinato esclusivamente ad attori e mimi, basato sullo studio del movimento. Per Lecoq:

La Scuola mira ad un teatro d’arte, ma la pedagogia del teatro è più vasta del teatro stesso. A dire il vero, da sempre concepisco il mio lavoro con un duplice obiettivo: una parte del mio interesse va al teatro, l’altra alla vita. Ho sempre cercato di formare delle persone a loro agio in entrambe le situazioni. Sarà forse un’utopia, ma io desidero davvero che i miei allievi siano ‘vivi’ nella vita e artisti sul palco. A ciò va aggiunto che non intendo formare esclusivamente degli attori ma preparare tutti gli artisti del teatro: autori, registi, scenografi e attori.

Una delle originalità della Scuola è quella di dare agli allievi una base il più possibile vasta e duratura, sapendo bene che poi ciascuno sceglierà il proprio cammino all’interno dei diversi elementi. Gli allievi che seguono il nostro percorso acquisiscono una certa intelligenza del gioco teatrale e sviluppano la loro immaginazione. Questo permetterà loro di inventare, un giorno, il proprio teatro o, se lo vorranno, d’interpretare dei testi in maniera nuova (Lecoq, ed. Spreafico 2021: 37).

Per questo Lecoq e la sua pedagogia rappresentano “un punto fisso in continuo movimento”²⁴, capace di trasformarsi in infiniti modi al servizio dei differenti utilizzi e dell’immaginazione dei suoi allievi.

NOTE

- 1 La definizione di coro come “spettatore ideale” venne fatta da August Wilhelm Schlegel nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, il coro venne definito portavoce “del comune spirito nazionale”. Secondo Massimo Di Marco considerare il coro come un “osservatore distaccato e dotato di una sua costante e universale moralità contrasta sia con la pluralità delle sue identità e dei ruoli che esso ricopre sia con la multiforme tipologia del suo concreto rapportarsi ai protagonisti dell’azione drammatica”. Spesso il coro assiste a conflitti che avvengono sulla scena senza poter intervenire se non con valutazioni e consigli. Il coro ha una visione interna alla tragedia stessa, condizionata dal succedersi degli eventi. Sempre secondo Di Marco il coro non è istituzionalmente il portavoce del poeta, lo strumento che utilizza il tragediografo per commentare la vicenda (Di Marco 2000: 171-94). Per un approfondimento sul ruolo del coro nella tragedia classica e sui movimenti scenici cfr. Pickard-Cambridge 1996; Di Benedetto, Medda 2002; Belardinelli 2023.
- 2 Tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento grande è stato l’interesse verso lo spettacolo antico per diversi motivi. Da un lato il recupero archeologico degli edifici teatrali e la possibilità di riutilizzarli con la loro funzione originaria (molti i teatri che organizzarono allestimenti classici come per esempio Fiesole, Atene, Orange e Nîmes); sull’utilizzo dei teatri all’aperto in Italia si rimanda a Corsi 1939. Dall’altro il desiderio di rifondare la scena contemporanea e partire dal teatro greco. In modo particolare la danza cercava nell’arte e nella cultura dell’antica Grecia un modello a cui ispirarsi. Isadora Duncan studiò le sculture, i vasi e i bassorilievi greci per cercare un movimento naturale alternativo alle restrizioni del balletto classico. Nei suoi diari afferma che cercava di interpretare le immagini “con la musica che mi sembrava meglio in armonia con il ritmo dei piedi, col portamento dionisiaco della testa e col gesto del tirso” (Duncan 2003: 46). La sua ricerca delle pose classiche non deve essere confusa con una ricerca di figure statiche, come la stessa Duncan afferma, in ogni raffigurazione c’è un momento di sospensione che racchiude la potenza del movimento e il ritmo. La danzatrice non era intenzionata a svolgere semplicemente una ricerca iconografica da imitare, ma il suo scopo era quello di trasformare profondamente la danza da semplice intrattenimento

a espressione di un'arte elevata capace di unire corpo e mente e di ricreare la stessa esperienza estetica della tragedia. Ispirarsi all'arte classica le permetteva di creare un movimento nobile, meditato e libero. Cfr. Macintosh 2012, Casini Ropa 1990. Émile Jacques-Dalcroze si richiamava alla teoria nietzschiana del teatro come ripresa di pratiche dell'antica Grecia, in modo particolare, per quanto riguarda la ricerca dell'unità di corpo, mente e anima che sarà alla base della sua ginnastica euritmica. L'euritmica non è una semplice forma di danza, ma una forma di educazione del corpo mediante il ritmo musicale. Il punto più alto dell'estetica di Dalcroze in collaborazione con Adolphe Appia, con cui collaborò per anni, fu la rappresentazione dell'*Orfeo* di Gluck nel 1913, considerato un perfetto tentativo di recuperare antica e mitica perfezione estetica: la fusione completa di tutti gli elementi in un'opera d'arte totale. Cfr. Casini Ropa 1987, 1990; Carandini, Vaccarino 1997; Jaques-Dalcroze 2008. Per un approfondimento sulla messa in scena dell'*Orfeo* cfr. Appia 1988.

- 3 Nel 1925 il Comitato si trasforma in Istituto Nazionale del Dramma Antico e viene eretto a Ente morale. Nel 1978 diviene ente pubblico non economico e viene riconosciuto come “ente necessario allo sviluppo sociale, civile, economico e culturale del Paese” (Legge n. 70/1975). Nel 1998 subisce l'ultima trasformazione in fondazione acquisendo personalità giuridica di diritto privato e vengono previste le cariche di Presidente, Consiglio di Amministrazione e Collegio dei Revisori dei Conti (D.Lgs. n. 20/1998). L'assetto e l'organizzazione dell'INDA vengono ulteriormente modificati nel 2004, la Fondazione viene dotata uno Statuto, il Sindaco di Siracusa diviene Presidente e si aggiungono le figure istituzionali del Consigliere delegato e il Sovrintendente (D.Lgs. n. 33/2004). Oggi la Fondazione ha sede legale a Roma e sede operativa a Siracusa.
- 4 Inizialmente gli spettacoli non venivano realizzati annualmente come avviene oggi.
- 5 Non deve stupire che vengano coinvolti proprio allieve di Dalcroze per tentare di risolvere il problema della presenza scenica del coro. Dalcroze nei suoi testi sottolinea l'importanza dell'utilizzo del coro che deve avere lo scopo di creare un legame tra i personaggi e gli spettatori, i movimenti di ogni singolo elemento devono essere sempre subordinati all'insieme e rinunciare a ogni caratterizzazione personale. Ogni azione del gruppo deve sempre porre attenzione a tre elementi: tempo, spazio, energia. Ogni gruppo secondo Dalcroze deve dare un'impressione di unità, gli elementi non devono essere troppo uniti e nemmeno troppo distanziati, ma “devono essere in intima comunicazione con i loro compagni e sembrare uniti da un sentimento di complicità”. Cfr. Casini Ropa 1990; Carandini, Vaccarino 1997.
- 6 Per un approfondimento sulle funzioni del coro nella prima parte del Novecento cfr. Brodignon 2012.
- 7 *Éducation Par Le Jeu Dramatique* (E.P.J.D.) è una scuola di formazione per l'attore fondata da Jean-Louis Barrault, Alain Cony, Marie-Hélène Copeau, Roger

- Blin e Jean-Marie Conty che ricoprì l'incarico di direttore. Cfr. De Marinis 1993.
- 8 Gianfranco De Bosio e Lieta Papafava, come ricorda lo stesso De Bosio, vennero inviati dall'Università di Padova all'E.P.J.D. con una borsa di studio per affrontare il tema della formazione teatrale non più a livello amatoriale, ma internazionale. Cfr. De Bosio 1988.
 - 9 Inizialmente De Bosio invitò a Padova Marcel Marceau, ma gli impegni professionali di questo impedirono di prolungare il soggiorno padovano. Lecoq fu chiamato in un secondo momento. L'intento di De Bosio era quello di aggiornare la formazione dei propri attori attraverso "le tecniche francesi di controllo del corpo", secondo il giovane regista è necessaria una scuola anziché un teatro (Meldolesi 2008: 421-22). Grazie ai corsi dell'Università di Padova, che nel 1948-49 divenne Scuola d'Arte Drammatica, l'insegnamento della mimica venne introdotto in Italia (De Bosio, 2016: 77). Tra i docenti della scuola, oltre a Marceau, Lecoq e De Bosio, anche: Lieta Papafava, Amleto Sartori, Agostino Contarello e Ludovico Zorzi (De Bosio 1988: 35). Le attività del Teatro dell'Università di Padova sono considerate da De Marinis "uno degli eventi chiave della scena italiana" del periodo (2013: 137). Sulla funzione dei teatri universitari cfr. Cavaglieri, Gandolfi (eds. 2022).
 - 10 In Italia Lecoq ha firmato complessivamente sessanta spettacoli (teatro musicale, prosa, classico, rivista, pantomima, cinema). L'informazione è riportata da De Marinis 1993 ed è stata pubblicata anche nel depliant per il decennale della scuola pagarina di Lecoq 1956-1966.
 - 11 Il soggiorno italiano di Lecoq è stato oggetto di un documentario Rai *Jacques Lecoq: viaggio in Italia* diretto da Felice Cappa, prodotto da Rai Cultura nel 2021. In modo particolare il documentario analizza le tre pantomime create per la televisione: *Fan Fan Bar*, *Dogana Express* e *Folie Restaurant*. Sulle pantomime per la televisione cfr. Carponi 2023.
 - 12 Dopo la prima esperienza nel 1951 nell'allestimento dell'*Elettra* Lecoq, inizia a collaborare nel 1955 con l'INDA e cura le coreografie di due commedie al Teatro Antico di Ostia, *Le Nuvole* di Aristofane e *Pseudolus* di Plauto. Nel 1955 torna a lavorare all'Olimpico di Vicenza con la regia di Enzo Ferrieri per la tragedia *Edipo a Colono*. A Siracusa per l'INDA curò le coreografie nel 1962 *Ecuba* e *Ione*; 1964 *Ercole* e *Andromaca*; 1966 *I sette contro Tebe* e *Antigone*.
 - 13 Giorgio Strehler aveva tentato già anni prima di mettere in scena un testo classico, ma la Brignone rifiutò: "Quando la prima volta, qualche anno addietro, portai nel camerino a Lilla un libretto consunto che era il 'mio' Sofocle, mille volte tenuto nelle tasche come talismano, e le parlai di Antigone, lei mi guardò con una specie di terrore negli occhi e prese il libretto e lo gettò contro lo specchio gridando: 'Ma cosa sono 'ste 'cose!' 'Ste 'cose' non fanno per me!'. [...] Era convinta che 'quelle cose' non le appartenessero. Lei attrice borghese, finissima interprete di tanto teatro del *boulevard* – come allora si chiamava – non pensava assolutamente di poter interpretare una 'tragedia greca'. Le pareva, oscuramente, di non esserne degna. [...] Così, pazientemente e con

anni – perché passarono anni da quel giorno nel camerino – riuscii a convincere Lilla che, sì, forse, molto forse si poteva tentare un’*Elettra* particolare, per pochi, in un teatro piccolo (era l’Olimpico di Vicenza!), non a Siracusa, non in un ‘teatro greco’” (Strehler 2024: 54-55).

- 14 Strehler racconta che la sera dalla prima la Brignone, in preda alla paura non voleva entrare in scena, riuscì a entrare solo grazie ad un “calcio-spinta” di Strehler che la lanciò sul palco in totale disequilibrio (Strehler 2024: 56).
- 15 Sulla regia critica cfr. Meldolesi 2008.
- 16 La Scuola del Piccolo Teatro di Milano iniziò la sua attività nell’ottobre del 1951, a Corso Magenta, in un piccolo teatrino dell’orfanotrofio femminile delle Stellite. Lecoq, coadiuvato da Lieta Papafava allora sua compagna, assunse l’insegnamento di Educazione fisica e mimica e Improvvisazione. Vennero, fin da subito, attivate delle scuole private per supportare economicamente l’istituzione, tra queste venne attivata una scuola di educazione fisica e mimica diretta dallo stesso Lecoq. La Scuola dal 1967 entrò a far parte delle Civiche Scuole Serali del Comune di Milano sotto la direzione solo di Paolo Grassi, ancora oggi attiva. Cfr. Ventrone 1997. Lecoq venne, inoltre, coinvolto, nell’allestimento solo di un altro spettacolo *L’Amante militare* di Carlo Goldoni, cfr. Strehler 1958.
- 17 Altri interpreti della tragedia: Paola Piccinato, Edmonda Aldini, Mario Epichini, Renzo Ricci, Edda Valente, Andrea Bosis, Carlo d’Angelo, Edda Albertini, Anna Teresa Eugeni.
- 18 Dal programma di sala delle rappresentazioni sembrano essere solo otto le ballerine coinvolte nell’allestimento.
- 19 “Organizzazione Spettacoli - Registi (1961 luglio 1-1962 marzo 26)”, Siracusa, Archivio Fondazione INDA, *Archivio INDA - secondo lotto 1948 giugno 16-1971 giugno 12*, b. 43, fasc. 268.
- 20 Altri interpreti della tragedia: Andrea Bosis, Anna Micherocchi, Ottorino Guerrini, Carlo Ninchi, Edda Valente, Edmonda Aldini, Andreina Paul.
- 21 “Organizzazione Spettacoli - Registi (1961 luglio 1-1962 marzo 26)”, Siracusa, Archivio Fondazione INDA, *Archivio INDA - secondo lotto 1948 giugno 16-1971 giugno 12*, b. 43, fasc. 268.
- 22 Sui rapporti tra Copeau e Lecoq cfr. Freixe 2013.
- 23 Per un approfondimento sulla pedagogia e sulla scuola Lecoq, cfr. De Marinis 1993 e la conferenza spettacolo-dimostrazione di lavoro *Tout bouge* che Lecoq realizza negli anni Ottanta in diversi teatri europei. La registrazione è stata effettuata nel 1985 a Barcellona e montata dal figlio Patrick Lecoq, disponibile online in forma integrale sul sito dell’École internationale de théâtre Jacques Lecoq con altri video: [https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-videos/\[11/11/2024\]](https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-videos/[11/11/2024]).
- 24 La definizione riprende il titolo del volume che Patrick Lecoq dedica al padre.

BIBLIOGRAFIA

- Appia, Adolphe (1988), *Œuvres Complètes*, Losanna, L'Age d'Homme.
- Aristoteles (ed. 2010), *Poetica*, ed. D. Guastini, Roma, Carocci Editore.
- Barthes, Roland (1985), *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi.
- Belardinelli, Anna Maria (2023), *Lo spettacolo teatrale dei Greci. Tecniche drammatiche e messa in scena*, Milano, Le Monnier Università.
- Bentoglio, Alberto (2002), *Invito al teatro di Strehler*, Milano, Mursia.
- Brodignon, Giulia (2012), "Musicista poeta danzatore e visionario". *Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa. 1914-1948*, numero monografico di *I quaderni di Dioniso*, 3.
- (2020), "Dalla filologia alla teatralità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948", *Danza e ricerca*, 12: 29-60.
- Cantarella, Raffaele (1951), "Elettra di Sofocle al Piccolo Teatro di Milano", *Sipario*, 67: 46.
- Carandini, Silvia; Vaccarino, Elisa, eds. (1997), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore.
- Carponi, Cecilia (2023), "Autore di pantomime: Jacques Lecoq e l'espressività corporea", *Autori e autorialità fra letteratura, teatro e cinema*, ed. F. Nardi, Roma, Armando Editore: 55-62.
- Carratore, Aldo (1962), "Il XVII ciclo di rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa", *Dioniso*, 36/3-4: 177-80.
- Casini Ropa (1987), "Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte", *Teatro e Storia*, 3: 295-346.
- ed. (1990), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Cavaglieri, Livia; Gandolfi, Roberta, eds. (2022), *I teatri universitari nel territorio del sociale. Storie, azioni, progetti*, Roma, Bulzoni.
- Corsi, Mario Carlo (1939), *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli.
- Dalcroze, Émile Jaques (2008), *Il ritmo, la musica e l'educazione*, ed. L. Di Segni-Jaffé, Torino, EDT.
- d'Amico, Silvio (1951a), "Elettra di Sofocle trionfa tra i fulgori del Teatro Olimpico", *Il tempo di Roma*, 9 settembre.
- (1951b), *Palcoscenico del dopoguerra 1949-1952*, Torino, Edizione radio italiana, 2 voll.
- (1982), *Storia del teatro drammatico*, ed. A. d'Amico, Roma, Bulzoni, 2 voll.

- Damerini, Gino (1951), “*Elettra* di Sofocle”, *Il Dramma*, 142: 46.
- De Bosio, Gianfranco (1988), “Intervento”, *Teatro e università*, Convegno internazionale indetto dalla Cooperativa Nuova Scena nell’ambito delle celebrazioni del IX Centenario dell’Università di Bologna (20/22 maggio 1988), ed. S. Carlucci, Roma, Associazione Nazionale dei Critici di Teatro: 30-37.
- (2016), *La più bella regia: la mia vita*, Vicenza, Pozza.
- De Marinis, Marco (1980), *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher.
- (1993), *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher.
- (2013), *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- De Monticelli, Roberto (1951), “Sofocle al buio inaugura il Piccolo Teatro”, *Epoca*, 3 novembre.
- Di Benedetto, Marco; Medda, Enrico (2002), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Giulio Einaudi.
- Di Lascio, Antonio; Ortolani, Silvia (2010), *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo. Dal 1860 al 2010, i 150 anni dell’Unità d’Italia nello spettacolo*, Milano, FrancoAngeli.
- Di Marco, Massimo (2000), *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci.
- Di Maritino, Giuseppe (1965), “I testi classici e la regia”, *Dioniso*, “Il teatro antico nella storia delle idee e del costume” Atti del I Congresso Internazionale di studi sul Dramma Antico, 39: 121-57.
- (1971), “Problemi del teatro antico, oggi”, *Dioniso*, “Teatro e arti figurative. Il problema del teatro antico oggi” Atti del IV Congresso Internazionale di studi sul Dramma Antico, 45: 337-79.
- Duncan, Isadora (2003), *La mia vita. Autobiografia di una grande pioniera della danza moderna*, Roma, Dino Audino.
- F. (1962), “Sandro Bolchi anche lui: rinnovarsi o perire”, *Nuova Siracusa*, 19 maggio.
- Freixe, Guy (2013), *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l’acteur*, Montpellier, L’Entretemps.
- Lecoq, Jacques (1987), *Le théâtre du geste, mime et acteurs*, Paris, Bordas.
- (2021), *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, ed. M. Spea-fico, Milano, Arsenale.
- Lecoq, Patrick (2016), *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Arles, Actes Sud.
- Macintosh, Fiona (2012), *The Ancient Dancer in a Modern World. Responses to Greek and Roman dance*, Oxford, Oxford University Press.

- Meldolesi, Claudio (2008), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni.
- Nietzsche, Friedrich (2017), *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi.
- Pickard-Cambridge, Arthur (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Scandicci (Firenze), La nuova Italia.
- Radice, Raul (1962), “Euripide spettacolare a Siracusa”, *Il giornale d’Italia*, 24 maggio.
- Ramo, Luciano (1951), “Benassi, successi e complessi della settimana”, *Film d’oggi*, 31 ottobre.
- Rebora, Roberto (1951), “*Elettra* di Sofocle Rappresentato al Teatro Olimpico di Vicenza dal Piccolo Teatro di Milano con regia di Giorgio Strehler”, *Sipario*, 66:17-18.
- Strehler, Giorgio (1958), *Il Piccolo Teatro di Milano. 1947-1958*, Milano, Moneta.
- (1986), *Io, Strehler: una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi.
- (2024), *Un teatro necessario. Le prime stagioni del Piccolo e una selezione di scritti giovanili*, Milano, il Saggiatore.
- Tian, Renzo (1962a), “L’*Ecuba*’ di Euripide inaugura gli spettacoli classici a Siracusa”, *Il Messaggero*, 24 maggio.
- (1962b), “Tragedia, ironia e romanzo fusi nell’*Ione* di Euripide”, *Il Messaggero*, 25 maggio.
- Torrisi, Fiore (1962), “Rivivere il destino di Ecuba”, *La Sicilia*, 24 maggio.
- Treu, Martina (2009), *Il teatro antico nel Novecento*, Roma, Carocci.
- Ventrone, Paola (1997), “La scuola di recitazione del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d’Europa”, *Giorgio Strehler e il suo teatro*, eds. A. Bentoglio, F. Mazzocchi, Roma, Bulzoni: 183-95.
- Vernant, Jeanne-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1976), *Mito e tragedia nell’antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Torino, Giulio Einaudi.

Noemi Massari è attualmente assegnista di ricerca all’interno del progetto Prin 2022 *Trasmissione dei saperi performativi nella cultura teatrale italiana. Storia, teoria e pratiche*. Consegue il titolo di dottore di ricerca in “Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo” presso Sapienza Università di Roma con una tesi dal titolo *Gesti convenzionali e arte mimica nella danza italiana dell’Ottocento. Milano e Napoli: due realtà a confronto*. Docente a contratto dell’insegnamento di Produzione e organizzazione dello spettacolo dal vivo presso il corso di laurea e il Master di “Economia, organizzazione, progettazione dello spettacolo dal vivo e degli eventi”

della Sapienza Università di Roma. Pubblica articoli in volumi e riviste sulla storia della danza e sui suoi protagonisti dell'800 e '900. Le sue ricerche interessano inoltre gli aspetti economici, produttivi e legislativi dello spettacolo dal vivo. Dal 2009 collabora con diversi organismi operanti nel settore dello spettacolo dal vivo come progettista, consulente bandi, organizzazione e produzione, membro del comitato scientifico di ICRA Project. | Noemi Massari is currently a postdoctoral fellow on the Prin 2022 project *Transmission of performance knowledge in Italian theatre culture. History, theory and practices*. She obtained her PhD in "Digital technologies and methodologies for performance research" at Sapienza University of Rome with a thesis: *Conventional gestures and mime in 19th century Italian dance. Milan and Naples: two realities in comparison*. Adjunct Professor of Production and organisation of the performing arts at the degree course and Master's degree at Sapienza University of Rome. She publishes articles in books and journals on the history of dance and its protagonists in the 19th and 20th centuries. Her research also covers the economic, production and legislative aspects of performance. Since 2009, she has been collaborating with various organisations working in the performing arts sector as a planner, organisation and production consultant. She is a member of the scientific committee of ICRA Project.