

Di chi è il corpo dell'attore
“Animale del tempo”, di Herlitzka-Novarina

Valère Novarina, pittore, drammaturgo e regista, è una personalità di grande rilievo nel panorama del teatro e della teatrologia attuali. Il suo libro *All'attore* – tra gli altri pubblicati, anche in Italia - raccoglie contributi interessanti, a margine dell'attività di regista dei propri testi. È uscito in Francia nell'89, e in Italia nel '92 (Pratiche, Parma).

Roberto Herlitzka è uno degli attori che “mi piacciono” di più; dove “mi piace” esprime quella soddisfazione fisica dello spettatore, piena, che viene prima d'ogni valutazione di stile, poetica e altro, ma che non per questo è solo questione di gusto. Dal 15 al 18 gennaio, Novarina ed Herlitzka sono stati insieme – rispettivamente autore e interprete – al Teatro Ateneo di Roma, in *Animale del tempo*.

Farò riferimento ad entrambi, per ragionare di corpo dell'attore, e di tradizione.

In una sua *Lettera agli attori*, Novarina scrive: “Il teatro è un luogo dove il corpo mette a morte la parola” (p. 14); e “il testo non è che l'impronta del piede di un ballerino scomparso” (p. 17). Conclude affermando che la storia del teatro è “la storia di una lunga, sorda, testarda, rinascenza, incompiuta, protesta contro il corpo umano” (p. 20). Per Novarina, il corpo dell'attore non è quello che si vede di fuori; è il “corpo-di-dentro ... il corpo profondo”: un ammasso di interiora – l'opposto di interiorità – in cui le parole del testo affondano, s'intridono di sangue, umori, materia, per poi uscir fuori non come dettato dell'intelletto ma come prodotto del corpo.

Somiglia ad Artaud, ma non è Artaud. Gliene manca la concretezza. Anche Artaud comanda all'attore di rinnegare il “corpo di fuori” e ri-crearlo per la scena, ma gli dice anche come fare. Glielo dice alla sua maniera, con quella rapidità nei passaggi logici talmente fulminea da sembrare mancanza di logica. Ma l'”atleta del cuore”, con l'organismo affettivo e l'organismo fisico vincolati a non perdere nemmeno per un istante il legame reciproco – mai azione senza pensiero, mai pensiero senza azione - è una precisa istruzione per l'attore, anche se pare solo una visione di Artaud.

La “macchina da ritmo” di Novarina, “dove tutto circola torrenzialmente, i liquidi (chimo, linfa, urina, lacrime, aria, sangue), tutto ciò che, attraverso i canali, i condotti, i passaggi a sfintere, precipita per le pendenze, risale sotto pressione, deborda, forza le imboccature; tutto ciò che circola nel corpo chiuso, tutto quello che s'affolla, che vuole uscire, che preme e rifluisce [...] ed esce, finisce con l'uscire, escreato, espulso, giaculato, materiale” (p. 19) : nella dismisura delle parole, resta una visione di Novarina.

Ma la domanda che presuppone è reale, ed è al centro del teatro. Quando Herlitzka è finito in un taglio di luce, e a chiazze di chiaro e di scuro gli s'è illuminato il viso fin allora in ombra, ho visto Louis Jouvet, per un attimo. Come se sotto il “corpo di fuori” di Herlitzka e di Jouvet ci fosse, dentro, uno stesso *corpo-d'attore*.

Di chi è il corpo dell'attore?

Non è una domanda di quelle che parlano solo di parole. Se non si pensa, banalmente, il corpo come fatto solo di muscoli ossa e carne, ma anche di posture atteggiamenti gesti reazioni, persino il nostro corpo di uomini comuni non è più del tutto nostro: è anche della cultura, del ruolo sociale ... E l'attore si definisce per sovrappiù rispetto all'uomo comune.

Nella tradizione pedagogica della biomeccanica si dice: “L'uomo comune sta in piedi; l'attore sta in equilibrio”. Dalla statica alla dinamica, si può aggiungere: “L'uomo comune percorre una traiettoria, l'attore mantiene una traiettoria”. L'attore, è come se si battesse continuamente contro forze che lo contrastano: cercando di farlo cadere, di farlo deragliare dal percorso. Questo essere in

lotta – essere-in-vita – costruisce la *presenza*, che è la capacità di attrarre e guidare l'attenzione dello spettatore, prima di qualsiasi intento o esito espressivo.

E' il *livello pre-espressivo*, individuato dall'Antropologia teatrale. A caratterizzarlo è il surplus d'energia – stare in equilibrio costa più che stare in piedi, tenere una traiettoria costa più che percorrerla - con il quale l'attore paga lo scarto costitutivo rispetto all'uomo comune: che semplicemente agisce, laddove l'attore si mostra mentre agisce.

In prima istanza, il corpo-d'attore è un *corpo di lusso*, in regime di spreco energetico per conquistare la presenza, contro l'economia a risparmio dell'automatismo, che vorrebbe confonderlo tra gli uomini comuni.

L'obbligo della *presenza* limita il margine di libertà potenziale nell'uso del corpo, da parte dell'attore. I modi di stare in equilibrio sono meno dei modi di stare semplicemente in piedi; e in più, sono soggetti a regole funzionali che tendono a raggrupparli in (relativamente pochi) tipi. La fenomenologia dell'"equilibrio di lusso" registra: riduzione della base d'appoggio dei piedi, *tipo* danzatore sulle punte; distensione della spina dorsale, *tipo* attore balinese; inclinazione della mediana verticale del corpo, *tipo* mimo in déséquilibre. Poco altro.

Di chi è il corpo dell'attore?

Prima di essere il "corpo di fuori" di *quell'attore in particolare*, oltre ad essere il "corpo di lusso" comune a *tutti gli attori*, il corpo-d'attore è (il corpo di) *un tipo d'attore*.

[Per inciso Herlitzka possiamo indicarlo come il "tipo maschera". Si riconosce dagli spigoli della faccia. Come se ossa e carne spingessero verso l'esterno, cercando l'evidenza d'una maschera, e portandosi appresso tutto il resto del corpo. Non è un controsenso che un corpo-d'attore si riconosca dalla faccia. Il corpo-d'attore balinese non è concepibile se non come prolungamento degli occhi in soprassalto perenne. E il corpo-d'attore kathakali è una base mobile per il monumento della faccia scolpita dal trucco. Per picchi d'eccellenza, il "tipo maschera" passa da Henry Irving a Louis Jouvet a Eduardo. Dotazione espressiva e talento non c'entrano. Per farsi un'idea del tipo maschera in azione, si può rivedere il finale del primo atto di *Uomo e galantuomo*, con Eduardo che danza: in realtà, non riesce a posare i piedi bruciati dall'acqua bollente dell'indimenticabile *buatta*.]

Ma il "tipo d'attore" è potenzialmente più di un corpo. E' *physique du rôle*, alla lettera *corpo del ruolo*: corpo, ma già proiettato sulle caratteristiche, fisiche e *non fisiche*, di un ruolo. Per necessità di mercato, il teatro dell'Ottocento definiva i ruoli sui personaggi possibili, ricorrenti nella produzione drammaturgica. Ma si può ragionare a rovescio. In questa prospettiva rovesciata, il ruolo non indica una classe di personaggi virtuali a cui si adatta un tipo d'attore. Al contrario, indica un tipo d'attore al quale si adattano i personaggi virtuali di una classe. Il tipo d'attore, logicamente, viene prima, anche se professionalmente viene dopo.

Lo stesso vale per le parti di cui i personaggi del ruolo sono protagonisti. In prospettiva rovesciata, si può dire che, attraverso le parti, l'attore correda il (corpo del) suo tipo d'attore di sentimenti, emozioni, reazioni psico-fisiche, che gli sono organici. Lo "anima". Da corpo, ne fa compiutamente un organismo, che diventa il suo *doppio scenico*: prima dei personaggi che di volta in volta saranno chiamati a dargli nome e storia.

Il *physique du rôle* è una persona, più che un corpo. Il Novecento ha chiesto all'attore di moltiplicare indefinitamente queste persone, una per ogni personaggio. La battaglia contro i ruoli è stata una battaglia contro la loro unicità. Il rifiuto della loro esistenza e funzione è stato un malaugurato effetto collaterale.

"Corpo di lusso", comune a tutti gli attori; "tipo d'attore", comune a un certo insieme di attori; *physique du rôle*, che è il corpo del "tipo d'attore", animato a persona. Il corpo-di-dentro, in quanto distinto dal corpo quotidiano, di cui parla Novarina, è una costruzione concreta e faticosa.

Questa costruzione è fatta da ciascun attore, naturalmente, ma appartiene a tutti gli attori. E' fatta nel tempo presente di ogni attore, ma esiste anche nel prima e nel dopo.

E' *tradizione*: con il suo fondamento di permanenza, affidato alle leggi pre-espressive della *presenza*; e il suo margine di mutamento, affidato al percorso personale verso il *doppio scenico*.

Di chi è il corpo dell'attore?

Pensa di lavorare per l'originalità, l'attore che rifiuta la tradizione, e cerca di fare solamente suo – solo di sé come individuo - il suo corpo-d'attore. Ma l'originalità, detta di un corpo in azione, è un nonsenso. Alla fine, lo spettatore potrà dire solo "ci credo", o "non ci credo". Con Stanislavskij. E con buona pace d'ogni (inesistente) opposizione tra realismo e avanguardia.