

L'attore in palcoscenico

La rappresentazione teatrale è la risultante della stratificazione di almeno due livelli di senso: quello del testo drammaturgico (erroneamente chiamato teatro, in realtà genere letterario il cui medium è la lingua scritta) e quello inerente al testo spettacolare (risultato della transcodificazione della parola scritta nei diversi codici della scena: strutturazione e utilizzo dell'ambiente spettacolare, luci, suoni, costumi, movimento, mimica, vocalità, fonoarticolazione, ecc.) dovuto, oltre al regista, a tutti coloro che, a gradi diversi di autonomia di espressione artistica, cooperano alla creazione di quell'evento unico che è la rappresentazione. Questo secondo testo (che è il solo a meritare il nome teatro, nella sua accezione etimologica) orbita intorno al sottotesto performativo tessuto dall'attore. Il corpo dell'attore, nella sua dinamica di movimento, mimica e vocalità è l'ultimo e principale canale della comunicazione teatrale, i suoi gesti e la sua voce sono la risultante dell'impalpabile processo di sublimazione che ha trasformato la letteratura in vita sulla scena, nella pertinenza della sua interpretazione viene messo ogni sera alla prova il senso stesso dello spettacolo. Ma il movimento, la postura, la mimica facciale non nascono da un processo lineare di traduzione della parola in azione, né affiorano da un repertorio costituito. Essi non hanno come origine i complessi circuiti neurofisiologici (che sono via, non sorgente dell'azione) normalmente indagati dalla medicina. L'agire in scena dell'attore è, per prima ed essenziale cosa, un prodotto dell'*immaginario*: il più potente strumento di lavoro in palcoscenico, l'unico da sempre posseduto dall'artista. Qualunque sia la corrente didattica seguita negli anni dell'apprendistato o il clima culturale nel quale opera, ogni attore, nel porsi al pubblico, non può esimersi dall'affidare il corpo e la voce a questo maestro dell'"in-verosimile".

1. *Stare in palcoscenico*

Prima ancora di agire in senso spettacolare, l'attore deve *porsi* sulla scena, abitando prima di agirla. Questo caricare di valore comunicativo la propria presenza, attraverso un processo di intensificazione della stessa (2), è finalizzato alla concentrazione preventiva dell'attenzione dello spettatore sulla corporeità dell'attore, prima ancora che esso affronti parola e movimento. Questo *porsi* è azione scenica per eccellenza. Il verbo che meglio esprime una tale operazione spettacolare è "stare" che condensa l'idea di essere, di essere verticale e di essere stabile. Esso non si esaurisce nel trovarsi fisicamente in un posto, ma comprende in sé la consapevolezza dello spazio abitato, del tempo, del proprio corpo e del corpo dei compagni di scena e si espande alla consapevolezza della presenza del pubblico in sala e del suo essere vivo, partecipe, giudicante. Questo primo momento dell'azione teatrale, che possiamo chiamare "presa di palcoscenico", non solo è la dimostrazione della funzione primariamente fatica¹ del corpo attoriale ma è la strada seguita dall'attore stesso per prepararsi al proprio compito. Esso è composto da una sommatoria di frazioni di coscienza paragonabili a quella che ci accompagnano quando, su una nave, rimaniamo a guardare il mare. Noi e il nostro corpo, in comunione con il mezzo in movimento. Le gambe salde, ma pronte a flettere ginocchia e caviglie, per accompagnare un movimento che, da onda, si fa beccheggio della nave sino a divenire oscillazione del nostro stesso essere.

Stare non solo è azione autoreferente, in quanto il soggetto, ponendo l'attenzione su se stesso, racchiude lo spazio e il tempo, stare è verbo sincronico, circostanziale. Chi *sta* riduce il movimento all'essenziale o lo evita del tutto, fissa lo sguardo o almeno limita l'orizzonte, contiene il proprio corpo senza inibirlo, intensifica il tono posturale, ricerca e trova l'appoggio, si radica nel terreno accennando una flessione delle ginocchia ma non si irrigidisce. Come il guerriero orientale è pronto a ricevere l'attacco, flessibile ma non cedevole.

¹ Espletante il compito di iniziare e mantenere un contatto comunicativo con il pubblico.

Stare sul palco è un *atto necessario*, che mette alla prova la totalità del soggetto, esso richiede presenza, attenzione, concentrazione ed è prerequisito di ogni altra e successiva azione. Nel salire sulla scena l'attore pronuncia il suo *eccomi* ribadendo la propria presenza nel tempo e nel luogo, in piena consapevolezza.

2. La comunicazione come atto mentale

Ciò in cui si manifesta l'arte della interpretazione non è certo la resa della minuta gestualità con la quale si compiono le singole azioni della vicenda narrata (ordinaria o straordinaria che sia) quanto piuttosto la rivelazione, dai singoli gesti prodotti, dell'identità di colui che li esegue. La sfida dell'attore non è raccontare una favola "per azioni" ma esplicitare, attraverso quelle stesse azioni, la dimensione umana del personaggio, cioè farne intravedere la vita mentale. E' la modalità dell'agire, quest'indizio dell'intimità, l'unico varco nel quale lo spettatore può introdursi per arrivare al personaggio. Per questa ragione è qui riportato non uno studio del repertorio gestuale spettacolare ma un tentativo di analisi degli indicatori non verbali di ciò cui le singole azioni alludono, cioè dell'atteggiamento mentale prevalente del personaggio.

3. Atteggiamenti mentali e comunicazione non verbale

L'atteggiamento mentale è una situazione interna al soggetto⁽³⁾, identificabile come un determinato set di valori, coerenti tra loro, attraverso i quali la realtà viene giudicata. Esso è cioè un criterio di attribuzione di significato, una visione del mondo, dalla quale deriva un modo di porsi nel mondo stesso e di operare in esso. L'atteggiamento non decide cosa il soggetto fa ma *come* lo fa. L'identificazione dell'atteggiamento mentale prevalente del proprio personaggio è la chiave interpretativa utilizzata dall'attore, la guida alla resa spettacolare².

3.1 Atteggiamento eroico

Eroico è l'atteggiamento individuale per eccellenza, l'eroe è solo, contro tutti e tutto. Il quadro mentale dell'eroico prevede la presenza attiva, costante e continua del soggetto. Compito dell'eroe è principalmente l'azione, non esiste eroismo per omissione, per temporeggiamento o per rinuncia. L'atteggiamento eroico è caratterizzato dall'applicazione di un'energia tensionale-attenzionale costante verso l'atto. Eroico è l'agire ma non necessariamente il risultato dell'azione (basti pensare a quanti eroi sono morti in tentativi inutili, in imprese disperate, con risultati tendenti allo zero se confrontati con le aspettative). L'atteggiamento è caratterizzato da una forte espansione di energia mentale che si proietta verso il futuro, verso l'azione pensata e ancora oltre. In questo *gettarsi avanti* è l'essenza dell'eroe, che tende ad affidarsi a qualcosa di incontrollato e imponderabile. L'attore che fa di questo atteggiamento la chiave di lettura del proprio personaggio non indugia in azioni, gesti e movimenti che lo legano al presente, (non sfoglia un libro lentamente, non accarezza un cane, non addenta una mela masticando con voluttà), non si attarda nel luogo dell'oggi (non indugia con lo sguardo sull'arredo, sui volti, non passeggia immerso nei propri pensieri) ma è già *oltre* il momento. I suoi occhi sfuggono luoghi e persone, il suo sguardo osserva già qualcosa di lontano, il suo agire è rapido ma non frettoloso, è concreto, cogente. Il corpo è come proiettato lungo un asse sagittale che attraversa la scena, terminando oltre le quinte. La verticalità stessa ne è alterata. La percezione del luogo è limitata: non ha coscienza di ciò che ha dietro ma solo di ciò che si pro-pone (cioè che ha davanti). La consapevolezza del proprio corpo è tutta compresa nel desiderio di lanciarsi, proiettarsi verso l'ignoto, come un atleta ai blocchi in attesa del via. La muscolatura è tonica, la postura composta, l'occupazione dello spazio ridotta. L'eroe non è

² Non dimentichiamo poi che, se è vero che un atteggiamento esplicitato è il modo per rivelare lo spessore del personaggio, la sua interpretazione attraverso l'espressione di un determinato sistema di valori è anche un modo per sospingere il pubblico nel medesimo atteggiamento. Il compito dell'attore, per alcuni generi teatrali, può essere quindi non solo interpretativo (del personaggio) ma performativo (di azione diretta sulla platea): l'atteggiamento può essere contagioso.

calcolatore e non tiene sotto controllo la realtà, non esprime un soddisfatto dominio, il suo sorriso è fugace, non disteso, le rughe sulla fronte accentuate, la mascella serrata. I gesti sono rapidi, precisi, essenziali. La gestualità non è esibita (l'azione eroica è strettamente autoreferente, nessuno è eroe a scopo dimostrativo). La fase inspiratoria è prevalente sulla espiratoria, le apnee sono frequenti.

3.2 Atteggiamento epico

L'atteggiamento epico si caratterizza per un *fare per gli altri o al posto degli altri*, dei quali ci si sente rappresentante, portavoce, guida (ma non signore, re, maestro)³. Si tratta di un atto mentale declinato al collettivo, nel quale la pluralità si riconduce al singolare in una identificazione tra il gruppo e il suo rappresentate. Nella prima metà di questo secolo Bertod Brecht teorizzò il teatro epico (4) come modalità di interpretazione in grado di generale nel pubblico re-azione allo stato delle cose, scandalo ed eventualmente rivolta. L'attore che si accinge a interpretare in modo epico un personaggio rinuncia alla immedesimazione (5), mettendo in atto una modalità rappresentativa che dichiara. Egli sulla scena non indossa l'animo del personaggio ma lo mostra al pubblico, operando una separazione tra esso e la propria persona. Le azioni non vengono interpretate ma agite attraverso il corpo attorale, l'anima non è resa a tutto spessore ma rappresentata attraverso il corpo, così che da questa prima "presa di distanza" tra personaggio e interprete, possa nascere una seconda "presa di distanza" tra vicenda e pubblico e quest'ultimo, impossibilitato a credere alla veridicità della vicenda narrata, ne colga gli universali e li riporti, per processo indotto, nel proprio quotidiano, operando una critica del quotidiano stesso.

L'attore, nel suo processo di distacco dalla *fabula* e dal suo protagonista, opera un rifiuto del "realistico", dando alle proprie parole e ai gesti una funzione referenziale. L'occupazione dello spazio scenico è ampia, la base di appoggio allargata, l'azione si spande su un piano frontale e sullo stesso piano l'attore sente dilatarsi il proprio corpo. La consapevolezza di essere chiamato non a essere (né a interpretare l'essere di un altro) ma a *rappresentarlo*, genera una consapevolezza aumentata dello spazio alle proprie spalle (luogo immaginario nel quale l'attore situa il personaggio, sempre compresente in scena a lui che lo recita). Il gesto è non realistico, spesso amplificato nei suoi parametri di articolazione e precisione, meno nei parametri della forza e del mordente. Il ricorso alla rappresentazione iconica gestuale è frequente, la stilizzazione ricercata. La consapevolezza della presenza del pubblico (per il quale si rappresenta) è accentuata ma non è ricercato il contatto personalizzato.

Questo atteggiamento, tanto praticato in Italia dagli anni 60 agli anni 80, quando la scena politica rendeva necessaria una presa di posizione anche da parte degli intellettuali della scena, è rimasto nelle esperienze fondanti di chi attualmente si occupa di teatro. Ma non per questo è lecito pensare che l'atteggiamento sia nato nel teatro con Bertolt Brecht e sia stato portato alla conoscenza del grande pubblico dalle edizioni dei suoi capolavori. Anche nel teatro greco, alle origini quindi della storia della scena, l'attore, indossando la toga, rinunciando alla mimica facciale per l'uso della maschera, riducendo le proprie possibilità di movimento per l'utilizzo dei disagevoli coturni, molto probabilmente sceglieva di "rappresentare" il personaggio più che di interpretarlo, intendendo così giungere in modo diretto al superamento di una facile com-passione per le vicende narrate, per pervenire alla identificazione dello spettatore non col singolo personaggio ma col destino comune

³ Mosé, in senso religioso, è interprete epico per eccellenza in quanto rappresentante del popolo di fronte a Dio e rappresentante di Dio di fronte al popolo³. Il suo agire e il suo stesso essere è segnato da questa duplice investitura. Vedi Esodo 4, 12: "E ora va', io sarò la tua bocca e ti istruirò su quello che dovrai dire". e ancora Deuteronomio 34, 10-12: "Non sorse più profeta in Israele come Mosé, che il Signore conosceva faccia a faccia, per tutti i segni e i prodigi che il Signore lo mandò a compiere nella terra d'Egitto per il Faraone, per tutti i suoi servi e per tutta la sua terra; per tutta la potenza della sua mano e per tutte le opere terribili e grandi che compì Mosé agli occhi di tutto Israele" magnifica conclusione del libro, commento finale della morte del mediatore per eccellenza nel quale le due espressioni: *Il Signore lo mandò e agli occhi di tutto Israele*, compendiano la duplice referenza dell'atteggiamento analizzato.

umano nel quale personaggio, attore, spettatore potevano ritrovarsi all'interno del medesimo universo etico.

3.3 Atteggiamento tragico

Fondamento dell'assunzione dell'atteggiamento tragico è la consapevolezza dell'impossibilità o dell'inutilità di *andare oltre*. La tragedia è conclusiva, è il definitivo termine del tempo, della speranza, dell'azione. Il tragico, costituito sulla categoria di "fine", è inoltre autoreferente, poiché l'impossibilità di appellarsi a un futuro o a un presente promettente non può che riportare la attenzione di chi si pone in tale stato su se stesso (come il depresso cronico che pensa insistentemente al proprio malessere). Per questo inoltre la tragedia non è mai generica, collettiva; essa è del soggetto e non di un altro (sia esso uomo, nazione, collettività) ed è sincronica, poiché il soggetto non vive che il momento presente (non disponendo più di un passato e non potendo ipotizzare alcun futuro). L'attore in tale atteggiamento si percepisce nel momento e nel luogo, in modo unitario. Lo sguardo non spazia per la scena, non si sofferma su particolari, spesso è diretto al suolo o genericamente abbassato. L'andatura è rallentata, i gesti contenuti, ridotti di ampiezza, spesso in aumento della forza e del mordente. La distanza delle braccia dal tronco è ridotta, il loro basculamento nell'incedere limitatissimo. La mimica è essenziale, le espressioni indugiano sul viso quasi a incidersi nei tratti. La voce si scurisce timbricamente. La frase stessa si snoda in aggravamento tonale. I tempi della prosodia si dilatano, le consonanti fluiscono ben articolate, la forza di articolazione e il mordente sono enfatizzati.

3.4 Atteggiamento drammatico

L'atteggiamento si caratterizza per il mantenersi dell'attenzione applicata a un evento dopo la conclusione temporale dell'evento stesso, così che essa resta viva, operante. A questo stato attenzionale, che non viene rilasciato ad azione compiuta, si accompagna, quando esso viene posto in essere nella vita quotidiana, un corredo sintomatico esuberante: aumento della pressione sanguigna, accelerazione dei battiti cardiaci, del ritmo respiratorio, reazioni vegetative come l'arrossire, il sudare. Nonostante un tale impegno corporeo, questo atteggiamento permette sempre la speranza, è aperto alla replica, al futuro, esso si situa nel tempo, anche se non lo domina. Il dramma è infatti una "sequenza di eventi" dopo l'ultimo dei quali è possibile sempre una replica: nel dramma qualcosa può sempre, comunque, accadere. L'ultima parola infatti appartiene al tragico, che non raramente conclude il drammatico, ponendosi come sua defervescenza. In scena l'atteggiamento è reso da una comunicazione che resta come non conclusa, non definitiva, da gesti in successione anche rapida, spesso accennati e non interamente compiuti. Il movimento è a volte rapido o, in sua assenza, è lo sguardo che si sposta da un obiettivo all'altro, come incapace di soffermarsi. I gesti autoreferenti sono frequenti, l'attore si autosollecita, toccandosi il viso, passandosi una mano sugli occhi, sbattendo le palpebre. Il contatto visivo è ricercato, reciproco, ininterrotto. In atteggiamento drammatico l'interprete aumenta i propri movimenti in numero e in ampiezza, occupa la scena, ricerca il contatto, si protende nel discorso verso l'interlocutore, ne cerca lo sguardo (il drammatico non è per definizione autoreferente). La prosodia si accelera, gli andamenti di melodia e di intensità si fanno a profilo discontinuo, bruschi passaggi di intonazione accompagnano lo scorrere del testo. La modalità gridata della voce è utilizzata, ricercata a volte dal cattivo attore, che ne fa una sorta di chiave interpretativa buona per tutti gli usi. L'alta energia psichica che accompagna lo stato mentale si esprime in movimento, suono, forza di articolazione fonemica, così che il transito, anche brusco, verso l'atteggiamento tragico appare come lo spegnersi della forza o addirittura il riposo dall'eccesso di tensione. Spesso l'esuberanza comunicativa dell'attore è voluta affinché il pubblico, nel ri-posare l'attenzione, sia indotto a un applauso liberatorio dall'eccesso di energia accumulata.

3.5 Atteggiamento comico

L'atteggiamento comico è per molte ragioni differente dai precedenti. L'attore, con vari mezzi (dal costume, alla gestualità, al trucco) cerca infatti di indurre il pubblico in tale atteggiamento, senza assumerlo egli stesso (pensiamo infatti all'insuccesso delle barzellette raccontate da chi non sa trattenere il riso, cioè non sa impedirsi di assumere l'atteggiamento comico proprio mentre tenta di indurre in esso l'uditorio). Alcuni elementi sono comuni alla maggior parte delle espressioni del comico, sia sul palcoscenico che nelle altre arti. Essi sono così schematizzabili: un alto valore di partenza, un "traguardo a tendere" da parte dell'attenzione del fruitore, una variabile temporale. Il comico sembra darsi nella dinamica combinazione dei tre. L'attore che desidera indurci in atteggiamento comico può ad esempio truccarsi (il naso rosso sul viso umano non è altro che l'abbassamento di un alto valore iniziale, il viso appunto), cadere a gambe all'aria (la verticalità è un altro valore dell'umano), muoversi con gesti effeminati (là ove la virilità è stimata valore), esibire un tic imbarazzante in una situazione formale (quando l'autocontrollo sarebbe auspicabile), ecc. Tutti questi effetti comici sono relativi all'aver guidato lo spettatore verso un traguardo atteso (il maschio virile, l'uomo di società impassibile) e dall'aver poi subitamente deviato la sua attenzione, facendola cadere su un traguardo "lontano" (mentalmente parlando), differente (6) in senso valoriale (l'effeminato, il nevrotico) abbassandone in definitiva il valore. L'effetto comico può essere aumentato dalla rapidità con la quale il traguardo atteso viene sostituito, la caduta brusca di un'energia che si è caricata (come si ha quando l'effetto "viene preparato" sulla scena) sfocia infatti spesso nella risata o nell'applauso. Non esistono quindi gesti tipici del comico spettacolare, ma modalità nelle quali questi si distaccano dai corrispondenti gesti reali: l'enfaticizzazione, la riduzione, la stilizzazione, la frammentazione, strategie interpretative tutte, per vie diverse, creanti una distanza tra la vita e il rappresentato, esprimibile spesso come caduta o rovesciamento, non raramente infatti ciò che ci induce al comico è il "disastro" che consegue alle gesta dell'eroe. Un'ulteriore riflessione va riservata allo stretto legame esistente tra comico e magico. Tutti abbiamo sperimentato che la risata nasce nei nostri bambini al gioco del cucù, come risposta al rapido (non a caso) ricomparire del nostro viso, nascosto precedentemente da un telo. Proprio questo non saper inserire un legame tra il primo e il secondo evento, modalità di pensiero squisitamente "magica", induce il bimbo a ridere, come scarica della tensione attenzionale accumulata negli attimi nei quali il viso era celato. Anche in questa occasione compaiono gli universali del comico: alto valore (il viso conosciuto), variabile temporale (repentinità dell'evento), deviazione dal traguardo attenzionale (operata dal viso ricomparso) accompagnati però da un nesso non prevedibile, magico appunto. La magia esalta anche il comico spettacolare; se gli eventi si succedono senza poterne trovare la relazione reciproca il divertimento può anche aumentare⁴. Ma, in ogni caso, il riproporre la realtà dell'umano nel luogo dell'immaginario non è opera di un mago?

Bibliografia

- (2) Volli, U., *Manuale di semiotica*, Laterza Edizioni, Bari, 2000
- (1) Amietta, P.L., Magnani, S., *Dal gesto al pensiero*, Franco Angeli editore, Milano, 1998
- (3) Ceccato, S., *Fantascienza come atteggiamento*, Scienza e Vita, anno III, n° 1, gennaio 1981
- (4) Brecht, B., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1963
- (5) Demange, C., *Brecht*. Editions Seghers, Paris, 1970
- (6) Bergson, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Puf, Paris, 1900

⁴ Senza arrivare al comico demenziale, pensiamo alla comparsa inattesa del marito tradito nella commedia borghese. Gli universali sono tutti presenti: alto valore (fedeltà coniugale), traguardo attenzionale a tendere (compimento del rapporto sessuale extraconiugale), variabile improvvisa (comparsa del marito). L'impossibilità per gli amanti (e per il pubblico con loro) di porre un nesso causale tra gli eventi (intesi quindi come magici) aumenta la comicità della scena.