

CORPO A CORPO CON LA LINGUA

una psicopatologia dell'attore

Una ricognizione dell'esperienza teatrale attraverso il rapporto dell'attore con il testo, nella prospettiva della corporeità della parola e della (in)dicibilità del corpo.

Il corpo a corpo di cui parla il mio intervento è stratificato, come la cipolla di Peer Gynt, per chi conosce il teatro di Ibsen. Il nucleo, che in fondo è inafferrabile, inesistente, dovrebbe essere il rapporto dell'attore con i tre ambiti messi in gioco da questi incontri: teatro, corpo, inconscio. Corpo a corpo con la scrittura quindi, con questa scrittura; corpo a corpo con la restituzione l'orale di questo testo; corpo a corpo con l'idea di essere in possesso di un sapere da comunicare.

A questo proposito mi viene in aiuto un dialogo platonico: Ione, contro l'educazione poetica. Socrate incontra un rapsodo, un attore, Ione, e gli manifesta tutta la sua ammirazione e invidia. Invidia per gli abiti sempre sgargianti dell'attore, e ammirazione per la sua capacità di interpretare a fondo i testi poetici. Ione accetta di buon grado i complimenti ma tiene a precisare che la sua capacità di interpretare si ferma a Omero, quando legge Esiodo invece si addormenta. Socrate gli obietta: ma gli argomenti trattati sono gli stessi, come mai? Ione non sa dirlo. Allora Socrate lo incalza e gli chiede ma tu cosa sai fare? Ione dice: so fare discorsi. E Socrate: saprai cosa dire a dei costruttori di case?.. No quello sa farlo meglio un architetto... Saprai cosa dire all'equipaggio di una nave?.. No, credo ne sia più capace un ammiraglio... e così via. Socrate destruttura il sapere di Ione fino a fargli ammettere di non possedere alcun sapere e di essere invece ispirato da un dio.

Vorrei sottrarmi alla posizione di Ione, ionesca (l'innescò significativo mi dritto al teatro dell'assurdo) e tenterò allora di mettere all'opera la ricognizione che mi sono ripromesso. Inizio citando un pezzo di Cesare Pavese:

E' andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre.
Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti.
S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo.
Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora.
Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita.
Ciò ch'è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi "Sia finita" e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela.

Sono i Dialoghi con Leucò, dove Pavese mette in scena, tra gli altri, un dialogo in cui Orfeo racconta il proprio sgomento di fronte alla missione che si era dato e che gli era

stata concessa: scendere negli inferi per riportare in vita Euridice. L'Orfeo di Pavese sceglie intenzionalmente di voltarsi e la donna che lo segue svanisce, sprofondando di nuovo nell'Ade.

All'inizio della mia carriera teatrale, ero in scena al teatro Argot, qui a Roma, con questo testo. Il regista aveva costruito ogni quadro con i due attori dialoganti in primo piano e, immobili sullo sfondo, tutti gli altri attori, fermi in pose classiche da tableau vivant. È il mio momento, ho lo sguardo sul pubblico, sto parlando, sto dicendo le parole di Orfeo. All'improvviso durante il monologo accade qualcosa. Sento un tonfo. Gli sguardi degli spettatori, prima rivolti verso di me, si spostano verso destra. Io continuo a parlare ma l'attenzione è ormai altrove: un'attrice del tableau vivant era svenuta, caduta a terra, e tutti guardavano quel corpo venuto meno.

L'attrice è svenuta durante il racconto della sparizione di Euridice. Oggi collego lo svenimento a quel momento preciso - *Euridice scomparve come si spegne una candela* - probabilmente è accaduto in un altro punto del monologo, non so. Ad ogni modo l'associazione che ritrovo oggi è quella di una stretta connessione tra la parola e l'avvenimento corporeo. La mia parola e il corpo di un altro, in questo caso.

Quella caduta, quel fenomeno del corpo dell'attrice, quella azione del corpo, il suo sottrarsi, ha prodotto allora naturalmente l'irruzione di qualcosa di profondamente reale in quella rappresentazione. Il pubblico, me stesso, e tutti gli altri attori erano protesi appunto alla 'rappresentazione' e quel corpo cadendo ha preso il sopravvento. Quella caduta ha allarmato tutti, attori e spettatori, perché conteneva qualcosa di eccedente la rappresentazione, era un incidente che segnalava l'irruzione di un di più, qualcosa di reale, di vero. Il vero. Eri vero! Si dice così, spesso, tra gli attori, come commento ad una performance. Gli attori ambiscono sempre a mettere in scena una performance di cui si possa dire: sembrava vera... sembravi vero...

Al di là della finzione scenica, quel corpo, cadendo affermava un'urgenza vitale. Qualcosa di nuovo, un evento usciva prepotente dal codice rassicurante della rappresentazione per affermarsi in tutta la sua forza sconvolgente. Naturalmente lo spettacolo venne interrotto e l'attrice rianimata con dei sali... Quella caduta la ricordo come qualcosa di inarrivabile, in scena, una azione che emerge dall'inconscio, sfonda la quarta parete rappresentativa e denuncia, per negazione, la corporeità dell'attore.

La mia esperienza scenica è segnata dal teatro di parola. Il mio punto di osservazione è la voce, la parola. Carmelo Bene radicava l'etimo della parola attore non nel verbo agire ma cogliendo nell'agere etimologico il senso di - emettere, far uscire, esporre... quindi attore deriverebbe da atto-retorico.

Parola. Credo che la parola sia quanto di più corporeo possa esserci. La parola esce dall'apparato fonatorio, sostenuta da una colonna di aria incamerata dal respiro e spinta dal diaframma. L'aria attraversa la laringe, risuona nel cavo orale e arriva a toccare, con forza o debolmente, con fastidio o con gioia, l'orecchio dello spettatore/ascoltatore. Esce da un corpo e tocca un altro corpo. È un'estensione del corpo. È il corpo.

Ancora Carmelo Bene diceva, a proposito della strumentazione tecnica con cui

amplificava la voce: da un dentro a un altro dentro...

Parlando assumo una posizione da oratore al microfono. Sono seduto e sembra effettivamente che il mio corpo sia in una condizione di assenza e che io mi limiti a parlare. In effetti nel mio corpo vivono una serie di costrizioni, di agi e di disagi dovuti al fatto che devo parlare e non devo muovermi troppo. Ho bisogno di restare fermo per avere la bocca sul microfono ma allo stesso tempo tutto il mio corpo si attrezza e si conforma ad una immobilità vibrante per produrre il risultato che sto cercando. Ecco la separazione, il taglio che mi divide, il corpo... la mia intenzionalità... siamo in due. Delirio a due, dice il titolo di una pièce di Ionesco... ma il titolo di questa pièce è, per essere precisi: Delirio a due o a quanti si vuole. Quanti siamo qui dentro di me a delirare? Il delirio, etimologicamente è un'uscita dal solco, quindi l'abbandono di un tracciato preciso... una uscita dall'automatismo.

Uscire dall'automatismo della rappresentazione vuol dire inciampare in qualcosa di nuovo, di sorprendente, che generi quell'*eri vero* di cui parlavo prima, a cui l'attore ambisce. Questa ambizione di verità dell'attore richiede una grande tecnica dell'abbandono, un lavoro contro se stessi per avventurarsi nell'inesplorato.

A metà strada, tra questa ambizione di sublime artistico (dove ogni sera lo spettacolo è reinventato daccapo) e la ripetizione meccanica dello spettacolo appreso a memoria, montato e performato ogni sera, impiegatevolmente, si colloca a mio avviso l'emergenza dell'inconscio.

L'automatismo della ripetizione del testo sera dopo sera, lascia lo spazio aperto a delle fissurazioni, a delle faglie attraverso le quali emerge l'inconscio. Innanzitutto nel lapsus.

È famoso l'aneddoto di Eleonora Duse, attrice di grande talento e di grandi passioni erotiche. Recitando per l'ennesima volta un testo di Goldoni, non ricordo quale, durante una scena doveva dire al compagno di scena, col quale forse in privato aveva una tresca : *signor conte mi passi quel mazzo di carte*. Una sera, passionissima, le uscì di bocca: *mi passi quel cazzo di Marte!*

Un attore, un capocomico con cui ho lavorato a lungo, si era appena separato e viveva a casa della nuova compagna, un'attrice. Durante una recita, era uno Shakespeare, rivolgendosi all'attrice che entrava in scena vestita da Vendetta, doveva dirle: *benvenuta tremenda furia, da tempo vivo derelitto a causa tua*. Il suo personaggio era quasi impazzito, infatti, alla ricerca di vendetta e lei per imbrogliarlo gli appariva vestita da dea vendicatrice. Era il Tito Andronico. Le sue parole quella sera furono invece: *benvenuta tremenda furia, da tempo vivo derelitto a casa tua...* svelando con la caduta di una sola vocale, la u, *causa-casa*, la sua condizione precaria, il disagio corporeo (*derelitto*) della sua nuova coabitazione.

In entrambi i casi il corpo, la pulsione sessuale per la Duse e il displacement ambientale per il capocomico, si infilava nella fissurazione e attraverso il linguaggio denunciava qualcosa di reale.

Da analizzante, in analisi lacaniana, sono sdraiato sul lettino, lo psicanalista è alle mie spalle, e io devo lavorare con la libera associazione. Lavoro classico che secondo

Freud permette l'emersione dell'inconscio attraverso lapsus, motti, fenomeni del linguaggio eccetera. La seduta psicanalitica è un momento di completo abbandono del corpo. Quanto c'è di più essenziale è in noi, la nostra corporeità, la carnalità pulsante viene annichilita e tutto deve passare attraverso la parola. Certo esistono appunto i fenomeni di corpo, ma nella maggior parte dei casi sono riferiti, fenomeni vissuti sì, ma raccontati attraverso la parola. Sembra quindi che anche per la psicanalisi, la parola, la voce, il linguaggio, siano quanto di più corporeo possa esserci. O per lo meno la via imprescindibile di accesso al corpo.

La parola è corpo. Il corpo è parola. Il linguaggio, La lingua

Lalangue, dice Lacan. Lalangue è un neologismo che fa pensare ad una forma primitiva della lingua che ha a che fare con la lallazione del bambino che non ha ancora avuto un accesso pieno alla struttura del linguaggio. Quando si parla si gode e si gode de lalingua. Lalingua è quella dimensione del linguaggio che precede il linguaggio e che investe direttamente il corpo che parla. Lalangue è la dimensione carnale, primaria, originaria del linguaggio, rispetto alla quale il linguaggio sarebbe un'elucubrazione di sapere.

Questo è Recalcati che introduce il concetto di Lalangue.

L'attore spesso si trova a metà strada. Le parole che dice, parole del testo di questo o quell'autore, sulla pagina decisamente innestate dentro l'operazione simbolica del linguaggio, possono tornare, per la reiterazione indefinita dello spettacolo, a formularsi come un oggetto di godimento investendo il corpo che parla, comportandosi come lalangue. L'attore segue il suono, la lallazione sonora del testo simbolico, sganciandosi da qualsiasi dimensione di sapere e abbandonandosi alla sorgente. Il corpo viene parlato, detto, fabbricato dalla parola e dalla lingua dell'Altro, che in questo caso è l'autore, che col suo testo si fa automatismo.

Mi è accaduto: sono in scena, recito e all'improvviso tutto fluisce senza che io possa controllarlo. Mi muovo e dico le battute dentro l'automatismo e mi osservo, sorveglio il mio corpo e ascolto la mia voce: non capisco nulla ma entrambi, corpo e voce, fanno tutto quel che devono fare. Nessuno attorno a me è allarmato ma questo fenomeno mi terrorizza, non lo sto facendo io: qualcosa o qualcuno mi sta sostituendo. Mi dico: speriamo che LUI (cioè io che sto lallando il testo e i movimenti), speriamo che ora dica la battuta che deve dire e faccia il movimento che deve fare, perché io ora non ne so più nulla. Ecco di nuovo un taglio, una divisione che mi procura, mi ha procurato, una sofferenza indicibile.

Carmelo Bene diceva: l'attore soffre. *S'offre* con l'apostrofo.

Questo offrirsi, in pasto agli sguardi, alle orecchie attente o disattente, è un mettersi in balia del corpo e del linguaggio, col corpo e col linguaggio, estremizzando la condizione ontologica di ognuno di noi per offrirla appunto sulla scena. L'attore vive, in scena e nella vita quotidiana, sempre sulla soglia. Sempre a contatto con il manifestarsi di qualcosa di inesplorato e sempre offrendosi alla lettura dell'altro.

L'attore si offre allo sguardo del pubblico, al desiderio dell'autore, al fantasma chiamato personaggio. Sempre in attesa, *en souffrance*, come dice Lacan della lettera

rubata, l'attore passa di mano in mano, egli è la lettera rubata che cerca il destinatario per farsi riconoscere, per il desiderio di essere riconosciuto.

È questo desiderio che annoda teatro corpo e inconscio e a mio avviso prende forma in quel fenomeno che si chiama presenza, a teatro, presenza scenica.

Seduti in platea, osserviamo l'attore che abita il palcoscenico e scopriamo che sono abitati da un di più, qualcosa che attira l'attenzione e magnetizza lo sguardo: la presenza scenica. Tuttavia, paradossalmente questa pienezza di presenza, questo magnetismo, è sempre il riflesso di un'assenza, una indifferenza, una mancanza. È un buco, l'attore, una fessura aperta da un corpo sulla scena che attira lo sguardo, chiede di essere colmato dal senso in una richiesta che produce senso.

Carmelo Bene è stato uno dei pochi artisti a mettere all'opera su se stesso quanto di questa presenza-assenza dell'attore faceva problema. Ha fatto materia viva di tutto ciò che riguarda lo spossamento del corpo dell'attore nella voce, nella parola. Lo ha fatto fino alle estreme conseguenze, distillandosi, alla fine, in quello che ogni attore vorrebbe, nel poeta. Mentre era malato, in chemioterapia, Bene ha partorito una sorta di poema impossibile, *Il mal de' fiori*. Si tratta di un poema molto complesso, con una architettura semantico-grammaticale strabordante. Concludo citando uno dei testi della raccolta che fa parte della sezione Anatomie ed è intitolato Disvolta invisibile ma cieca.

Bene descrive la vita umana come fatto puramente biologico; il corpo è «carne senza concetto». La sua poesia riduce il corpo e la vita psichica alla clinica, alla biochimica. Pensieri e sentimenti, attività umane, il mondo interiore del soggetto, tutto è visto attraverso la lente del reparto di medicina interna. Bene mette in scena, teatralizzandolo, l'oscuro, ciò che in noi che siamo corpi è inconscio.

Disvolta invisibile ma cieca [anatomia 6]

Disvolta invisibile ma cieca
in altrove de' sensi paradisi
s'è innamorata di mia similvita
una d'aria ragazza che non sa
d'esser sonata e mi solfeggia un che
din din tac tà crà crà bum bum nel riso
che staccato gratuito par appreso
in ascoltar il mio impensato star
prima dei fiori allora che non era
carne senza concetto a la mania
d'un'animachessia traumatato soma
che nel sembiante sparto è da nasale piramide
aspirante a la che intimato è immota starsi
s'è profumo di zagare e in torcer de le nari

aggrinzar l'ingrignite cartilagini
s'è fetore 'nformato in l'olfattivo bulbo
dentro della patrona sua pensosa materia
che al contraffar del naso indifferente
sola è incline a sgustarsi
e mai questa accusar ch'è flatulenza
d'Essere

Strema la mano lei dovrebbe scrivermi più spesso
che non si dia in frangenti come questi
dove forzato da nessuna istanza
seguita il tratto a dir
del muso ch'è smorfiato
in rubicondo ore Li orizzonti
labiali tende il muscolo risorio
a inscoprir superinfera arcodonda
la corona d'eburnea madreperla
trentaduevolte seviziata in tessere
radicate 'n gingiva pulpa dentis
Ahiunosolo frantuma in mughìo ghigno
che non sai più sorridermi d'estate mai trascorsa
noi due insieme hai scordato ed è finita
un solhai ! fa la mente addio per dove chissà ci rivedremo
stupidita
com'è in l'O ch'è la croce 'n carne terrea
tumida delle labbra da le glandule
fitte sì come gli acini ne' grappoli d'Isabella ch'è l'uva
ne 'l sanguigrumo brulicar enfiato
rattenute siccome 'n vitrea forma
da pellicine 'n scaglie
che son veli che son caduco screpolo
se non molli di bava a mò di prode
arse se non bagnate d'ondaschiuma
dell'umore secreto ch'è dei baci baciati - gli arti e i muri di calce
da poetica indù laluna d'ambra in gramaglie
di serate ch'hanno in testa quel cielo
d'amaranto non più
baci 'mpressi a la bocca imbavagliar
in vaporio de li aliti confuso
in sugger lingua e lingua in non si dir

Attardato che sia disvelto è il bacio
dall'urgere del fiato 'n faringea la grotta
e 'n l'incavato tubulo nel collo
ch'è laringe 'n che vibrano vocali
corde e 'l tremor fa lo spirar del soffio
dicente suono che - sottratta al succhio -
dato è alla lingua articular de' baci
la vicenda cortese 'n che l'amor
de l'amor della voce è innamorato

Voce mia tua chissà chiamare questo
Mia tua chissà la voce che chiamare
ventilato è suonar che ne discorre
in che pensar diciamo e siamo detti
vani smarriti soffi rauchi versi
prescritti da un voler che non si sa
disvoluto e alla mano intima incisi
segni qui divertiti disattesi
sensi descritti testi
d'altri che morti fiati
dimentichi 'n mia tua chissà la voce

Noi non ci apparteniamo È il mal de' fiori
Tutto sfiorisce in questo andar ch'è star
inavvenir
Nel sogno che non sai che ti sognare
tutto è passato senza incominciare
'me in quest'andar ch'è stato