

Renzo Vescovi

**L'ATTORE "LIRICO":**  
**APPUNTI SULL'ARTE DELL'ATTORE FRA ORIENTE E OCCIDENTE**

*Publicato per la prima volta in Necessità e libertà. Il lavoro del regista e il lavoro dell'attore, a cura di Alfredo Chiappori, "Quaderni del Comballo" n.7, Lecco, Il Comballo, 1993, come introduzione per una ripubblicazione de Il sapore della danza.*

*El poeta comprende  
todo lo incomprensible,  
y a cosas que se odian,  
él, amigas las llama.*

*Sabe que los senderos  
son todos imposibles,  
y por eso de noche  
va por ellos en calma.*

Federico García Lorca

Ciò che caratterizza l'attore del teatro orientale è evidente fin dal nome: *nāṭa*, "attore", come *nāṭya*, "teatro", contiene nella sua stessa radice l'unione irrinunciabile fra danza e teatro.

I due concetti, separatamente presi per ragione di analisi, operano stereoscopicamente come due lenti che sovrapposte conferiscono all'oggetto esaminato una densità e un rilievo che esso non riterrebbe se usate da sole. Per il valore di pertinenza che questa densità riveste nell'evento scenico, l'attore della tradizione orientale può essere definito un attore "lirico"<sup>1</sup> rispetto a quello della moderna cultura scenica occidentale.

Nel *nāṭya* è implicito il concetto di convenzione: la natura artificiale della vita in situazione teatrale ha praticamente l'evidenza di un postulato. Alla realtà ordinaria si allude, e, per così dire, la si bordeggia. In rapporto all'esperienza empirica del vissuto, l'arte scenica opera con la forza, concreta ma indefinibile, dell'attrazione o del magnetismo: energie che governano sostanze terrestri e corpi celesti senza necessità

---

<sup>1</sup> A redazione ultimata ho scoperto *Leo De Berardinis o l'attore lirico* di Anna Bandettini (in *L'attore e l'autore*, Lecco, Il Comballo, 1987) trovandovi con piacere parentele con le considerazioni che seguono.

di contatto. A questo si riferisce il concetto di *rasa*, una sublimazione *sui generis*<sup>2</sup> della realtà del *bhāva*, il “sentimento” dell’esperienza umana.

Se l’attore occidentale moderno, nella cultura critica ordinaria, è un cristallo che risulta tanto più prezioso quanto meno altera il testo teatrale con le caratteristiche che gli competono, l’attore orientale polarizza talmente la luce da rendere quasi impercettibile l’eventuale retrostante dato letterario di riferimento.

La palmare differenza fra i due stili discende da due concezioni completamente diverse fin dalle più lontane origini: il mondo orientale, immaginato come creazione-*ipòstasi* di Śiva Nāṭarāja (l’universo identificato con una grande danza cosmica in cui perpetuamente si succedono creazione e distruzione), e il mondo occidentale, basato sul logos e la cartesiana separazione fra realtà spirituale e materiale.

Il primo suppone una sorta di rapporto assai stretto, prossimo all’identificazione, fra corpo e spirito che porta in ultimo, in campo teatrale, a mettere in primo piano l’energia psicofisica dell’attore-danzatore; il secondo affida all’interprete il dovuto rilievo della parola letterariamente organizzata.

L’attore “lirico” struttura la propria densità specifica in modo analogo a quella dell’attore orientale. Una delle caratteristiche principali in cui questa densità si configura è forse l’arte del movimento: organizzata secondo la tecnica contrappuntistica o concertante del *corpo-orchestra*.

Ciò che forse meglio di altri paralleli può illustrare la nozione di *corpo-orchestra* è una sua possibile analogia con l’organizzazione poetica del linguaggio. Con riferimento alla celebre definizione di Jakobson del linguaggio poetico come consapevolezza delle proprie caratteristiche formali (e particolarmente ritmiche e fonosimboliche), l’attore lirico potenzia la capacità di organizzare l’energia danzante del proprio corpo consegnandola allo spettatore attraverso la rifinitura di differenti livelli di elaborazione delle diverse parti in gioco simultaneo. Concretamente questo avviene tramite l’individuazione di segmenti del corpo, a partire dalle sue unità minime, in vista di una strutturazione progressiva secondo una sorta di dinamizzazione artistica della doppia articolazione (dai fonemi alla parola al discorso).

La palestra più prestigiosa di queste tecniche si trova nella pedagogia orientale delle “danze” classiche. Nella cultura indiana, per esempio, grande matrice di tutta la cultura asiatica, l’arte dell’attore è scomposta in quattro grandi sezioni: quella del movimento si chiama *Āṅgika*. In essa le azioni sono organizzate a partire dalle unità minime delle membra maggiori e minori: per ognuna delle unità individuate si indicano i movimenti possibili (secondo le diverse tradizioni, stili e scuole: nell’*Abhinaya Darpaṇa* di Nandikeśvara, per citare un’autorità, un classico del XII secolo ancor oggi seguito nella pratica professionale della danza -particolarmente femminile-, si elencano i 9 -24 secondo altri- possibili movimenti del capo, i 4 del collo, gli 8 -44 secondo altri- tipi di sguardo eccetera).

Chiamo *corpo-orchestra* una sorta di produzione “polifonica” dell’attore in cui, per esempio, nella stessa unità di tempo (o stessa unità percettiva media dello spettatore) si compongano pose o eseguano azioni diverse organizzate secondo la logica

---

<sup>2</sup> “Gioia cosciente [...] anche nella rappresentazione di oggetti dolorosi” secondo la formula vulgata della retorica sanscrita classica (qui si cita il *Sahitya-Darpaṇa* [trattato di retorica del XIII secolo]. La traduzione è di René Daumal).

“orchestrale” di un concerto visivo o quella metrica della densità (concentrazione e concatenazione gerarchicamente strutturata di stimoli semantici, ritmici, fonosimbolici e variamente formali).

La natura dell'attore lirico, col suo *corpo-orchestra* (per un esempio: ma la categoria della “densità concertistica” può essere allargata ad altre componenti dell'arte scenica: il costume, l'uso della voce eccetera), comporta naturalmente una serie di conseguenze che si dipartono a raggiera da questo suo nucleo centrale. Ne elenco qualcuna a mo' d'esempio limitandomi strettamente alla sezione dell'*Āṅgika*: una pedagogia professionale basata sulla segmentazione del corpo in vista di una sua strutturazione da “leggersi” simultaneamente “in verticale” come una pagina sinfonica; una dimensione spaziale basata sulla capacità visiva, nel senso oftalmico di “visus”, che permetta allo spettatore di cogliere in azione i dettagli di parti minuscole del corpo (all'attore-danzatore ci si riferisce nella trattatistica sanscrita classica parlando del teatro come *Dṛśya Kāvya*, “visibile poesia”): dunque una distanza attore-spettatore molto più ridotta di quella basata sulla percezione auditiva più propria invece dell'attore moderno occidentale, “instrumentum textus” (la questione spaziale va di pari passo con la possibilità di percepire organizzazioni di stimoli sensoriali ipocoscienti, tradizionalmente registrati dall'esperienza comune in linguaggio metaforico e ora perfino variamente misurati con apparecchiature specifiche. Gli esperti indicano nella misura media di otto metri la distanza massima dalla fonte dello stimolo). L'esito necessario è che gli spettatori di siffatto spazio-scenico sono obbligatoriamente ridotti a poche decine. Altre conseguenze esterne sono facilmente estraibili: dal tempo di formazione degli attori alla natura fortemente progressiva della loro maturazione professionale, all'organizzazione dello spazio teatrale fisico (sale, aree sceniche eccetera), al rapporto col “pubblico” (ora derubricato in rapporto con “lo spettatore”) eccetera. Quelle di carattere più interno: etica del mestiere, senso del proprio lavoro, ci portano più lontano. (A sentir-seguir Grotowski, lontano lontano...).

La prevalenza del corpo, o una sua forte presenza nel complesso dell'offerta scenica dell'attore, riduce necessariamente la componente referenziale del messaggio e insomma sull'area scenica la “poesia” finisce per trionfare sul “dramma” sbilanciando la pertinenza più a favore dell'attore che del drammaturgo.