

L'attore e l'allegoria. Note in margine a Ejzenštejn, Benjamin, Bazin, Brecht

Armando Petrinì

I. Compulsando le *Memorie* di Ejzenštejn ci si imbatte in un ricordo legato alla figura di Abel Gance che consente di illuminare sotto una luce particolare uno degli aspetti più complessi e affascinanti del lavoro sulla recitazione, quello del rapporto fra attore e personaggio.

Ejzenštejn è a Parigi sul set del nuovo film di Abel Gance, *Fin du monde*. Quest'ultimo sta girando simultaneamente tre versioni della pellicola: francese, inglese e spagnola con personaggi «semisimbolici»¹. Lo stesso Gance, come ricorda Ejzenštejn, «impersona un falegname che interpreta la parte di Cristo in uno spettacolo sul tipo dei misteri di Oberammergau»². Per esigenze di copione, il regista viene issato su una croce. Ejzenštejn conserva ancora una fotografia di Gance «con la corona di spine, i lunghi riccioli, la barba, le gocce di sangue che gli scorrono sulle gote e una commovente dedica in un angolo»³. Al termine della ripresa, il regista di *Napoleon* racconta ad Ejzenštejn la sua esperienza di attore:

Gance mi assicura d'essersi abbandonato all'estasi fino al punto da mettersi a vaticinare in antico ebraico. Sarà possibile? «C'est à prendre ou à laisser», come dicono i francesi⁴.

In fin dei conti non ci si può che fidare delle parole di Gance, suggerisce perplesso l'autore delle *Memorie*: prendere o lasciare, come sempre accade con i racconti degli stati d'animo altrui.

Ejzenštejn aggiunge, però, lapidario:

1. S.M. Ejzenštejn, *Memorie*, SE, Milano 2000, p. 93.

2. Ivi, p. 94. In realtà nel film Gance interpreta un intellettuale visionario, Jean Novalic, che nella scena d'apertura dell'opera recita la parte di Cristo in una *Passione* che costituisce una sorta di *mise en abîme* dell'intera vicenda.

3. Ivi, pp. 94-95.

4. Ivi, p. 94.

Forse, quando si tratta di un regista che recita è anche possibile, ma, naturalmente, nessun attore degno di tal nome si spremerà mai fino a questo punto⁵.

Siamo nel 1930. La regia è una forma artistica ormai consolidata tanto nell'ambito del cinema quanto del teatro. Non solo come funzione inedita all'interno della rappresentazione (un ruolo prima inesistente in teatro e affermatosi rapidamente nel cinema) ma come vera e propria *poetica*, come *cifra* della rappresentazione: il *cinema dei registi*, il *teatro dei registi* – qualcosa che non allude semplicemente a una funzione ma a un nuovo sguardo sulla rappresentazione e perciò anche sulla recitazione. Ruolo e poetica spesso coincidono (per esempio in Gance); altre volte no: è il caso proprio di Ejzenštejn, o di Mejerchol'd.

II. Potremmo dire che i registi come Abel Gance intendono il lavoro dell'interprete in termini paragonabili alla costruzione di senso tipica del simbolo, laddove la recitazione comporta probabilmente sempre – così pensa Ejzenštejn – la necessità per l'attore di misurarsi con un processo di tipo allegorico.

Ma cosa dobbiamo intendere per simbolo e allegoria?

Innanzitutto, su un piano più generale il simbolo è quella figura retorica che presuppone una tendenziale coincidenza di rappresentante e rappresentato (il *leone* della letteratura che indica la forza), mentre l'allegoria comporta una distanza o comunque una non coincidenza fra il primo e il secondo (la dantesca «verità nascosta sotto bella menzogna»).

Il che determina una diversità importante fra le due poetiche del moderno corrispondenti, come ha mostrato con grande lucidità Romano Luperini sulla scorta delle riflessioni di Walter Benjamin contenute nel *Dramma barocco tedesco*, scritto negli anni Venti del Novecento.

L'arte simbolistica allude a una conciliazione con la natura, a un gesto che ricompone in modo armonico il rapporto fra il soggetto e il mondo; quella allegorica a una non conciliazione, a un'umanità irrimediabilmente separata dalla propria possibile pienezza e costretta piuttosto a misurarsi con la frantumazione della «figura umana» e dell'«interiorità dell'io», come ha osservato appunto Luperini⁶. L'allegoria «disarticola il reale e dissolve i presupposti d'armonia e di *correspondances* fra il soggetto e il mondo»⁷, così tipici dell'arte simbolistica, e compie perciò un'operazione di verità. Scrive ancora Luperini:

Mentre il simbolo conduce il soggetto nel cuore del creato e ritesse, per via analogica, i nessi che lo riconnettono all'universale, il segno dell'allegoria è l'estraneità, la dissonanza, l'isolamento della parte rispetto al tutto⁸.

5. *Ibid.*

6. R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 214.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

Se torniamo ora alle considerazioni di Ejzenštejn su Gance possiamo forse dire che nelle parole del regista russo si sovrappongano un ragionamento più di tipo strutturale sulla recitazione (che cosa la recitazione di un attore “degno di tal nome” non possa non essere) e un punto di vista strettamente legato alla propria poetica, che è caratterizzata in senso antinaturalistico (e dunque distante dagli approcci all’arte dell’attore di tipo immedesimativo).

III. Dobbiamo a questo punto fare un passo ulteriore per avvicinarci alle peculiarità dell’oggetto della nostra riflessione, che è la recitazione. L’allegoria, infatti, nel caso particolare dei processi espressivi tipici dell’attore presenta alcuni tratti specifici che vanno approfonditi.

L’arte dell’attore – è cosa ben nota – non precipita in un oggetto estetico vero e proprio, concluso e compiuto, separato dal suo autore, e al contrario presuppone sempre la compresenza di rappresentante e rappresentato nel gesto dell’artista, il quale è allo stesso tempo (e nello stesso momento) artefice e prodotto della propria arte, autore e materia dell’espressione.

In questo senso l’arte dell’attore è, per così dire, sempre allegorica, *costitutivamente* allegorica. O, per meglio dire, è un’arte che non può mai essere fino in fondo simbolistica, neanche volendolo a tutti i costi, poiché non riesce in nessun caso a determinare la perfetta coincidenza di rappresentante e rappresentato⁹. Per quel tanto che il gesto di un attore è altra cosa dal gesto caratteristico delle forme rituali – e comunque si voglia risolvere il nodo del rapporto fra arte e rito – di fronte al pubblico chi recita non coincide mai del tutto con ciò che intende rappresentare. Può cercare di avvicinarsi al personaggio quanto più gli è possibile, o al contrario può fare di quella distanza l’elemento caratterizzante la propria presenza in scena, ma rimarrà in ogni modo una non coincidenza; sia che quella tensione venga accolta e trasformata in un elemento d’arte (è il caso della allegoria consapevole) sia che venga rimossa e aggirata (è il caso del simbolo, in questo senso in teatro un’allegoria inconsapevole).

Nell’ambito dell’arte dell’attore – direbbe Ejzenštejn – il simbolo è perciò doppiamente scivoloso, una prima volta perché allude a una conciliazione falsa (quella fra rappresentante e rappresentato), una seconda volta perché ciò accade in un ambito che comunque esclude quella conciliazione.

Allo stesso tempo però nel caso della recitazione non si dà mai una forma di allegoria estrema, il puro *segno*. C’è sempre una contiguità ineliminabile fra attore e personaggio, che precipita di fronte agli occhi del pubblico nella concretezza del corpo di chi agisce.

Già Benjamin intendeva l’allegoria come il campo di un movimento dialettico. Secondo lo studioso tedesco infatti l’allegoria non ha nulla dell’«impartecipe suf-

9. Si tratta peraltro di un’eventualità che probabilmente non si realizza in nessuna forma d’arte. In effetti Benjamin sostiene che quell’«unità» è piuttosto del simbolo teleologico; un’unità che viene distorta in ambito artistico in «una relazione fra apparizione ed essenza» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, p. 163).

ficienza che si ritrova nell'intenzione, apparentemente analoga [a quella dell'allegoria], del segno»¹⁰. Nell'«abisso» dell'allegoria, continua Benjamin, «imperversa» il «movimento dialettico»¹¹.

La cosa risulta particolarmente evidente nel caso della recitazione, di cui Benjamin naturalmente nel *Dramma barocco tedesco* non si occupa in modo specifico. Nel rapporto fra attore e personaggio si ha a che fare con una contiguità segnata fisicamente dall'artista, *in corpore vili*, che non la media semplicemente attraverso una poetica, o un linguaggio, o l'«intenzione» del «segno», ma appunto attraverso il proprio corpo. È dunque egli stesso, fisicamente, a incarnare il movimento dialettico dell'allegoria, finendo paradossalmente perciò per rivelare qualcosa di irrimediabilmente simbolistico.

Una coincidenza dunque (il proprio corpo, che è anche il corpo di ciò che viene rappresentato), accanto a una non coincidenza (il «personaggio», che è sempre comunque altro da chi recita).

L'attore finge, ma non può mai fingere davvero del tutto.

Il «gelo» dell'allegorista è meno *gelido* quando si ha a che fare con la recitazione. Il gesto allegorico non può coincidere in questo caso con il distacco netto dall'oggetto rappresentato (il personaggio) e prevede al contrario sempre un improvviso baluginare del simbolo (il proprio io), messo immediatamente in scacco dal ricomparire dell'allegoria in un incessante movimento dialettico che coincide precisamente con l'essenza stessa dell'allegoria nell'ambito della rappresentazione.

IV. André Bazin, scrivendo dell'arte di Eric von Stroheim attore e regista in un illuminante intervento della fine degli anni Quaranta, si concentra in particolare sul suo carattere anti-simbolistico. Contro il linguaggio «specifico dello schermo essenzialmente ellittico e simbolico» (ciò che secondo Bazin viene introdotto nel cinema da Griffith)¹² Stroheim opera una straordinaria «rivoluzione del concreto»:

quel che è certo è che l'opera di Stroheim apparì come la negazione di tutti i valori cinematografici della sua epoca. Egli restituisce il cinema alla sua funzione primaria, lo riabilita a *mostrare*. Distrugge la retorica e il discorso, per fare trionfare l'evidenza; sulle ceneri dell'ellisse e del simbolo, crea un cinema dell'iperbole e della realtà; contro il mito sociologico del divo eroe astratto, ectoplasma di sogni collettivi, riafferma l'identificazione più singolare dell'attore, la mostruosità dell'individuale. Se si dovesse definire con una sola parola, forzatamente approssimativa, l'apporto di Stroheim, parlerei di rivoluzione del concreto¹³.

Il processo allegorico, seguendo l'argomento di Bazin, è qui caratterizzato dall'«evidenza», di contro all'«ellissi» e al «simbolo»; dalla «mostruosità dell'indi-

10. Ivi, p. 170.

11. *Ibid.*

12. A. Bazin, *La forma, l'uniforme e la crudeltà*, in Id., *Il cinema della crudeltà*, Milano, Il Formichiere, 1979, p. 22

13. *Ibid.*

duale» di contro al carattere «astratto» del «divo eroe»; dalla capacità raffinatissima di *mostrare* più che di raccontare.

Stroheim attore (e Stroheim regista di attori) raggiunge la sua massima efficacia artistica (che coincide con la massima efficacia antisimbolistica) attraverso un processo di svelamento che mostra il «modo di essere» dell'attore, non il «mondo interiore» del personaggio. Leggiamo ancora Bazin:

Stroheim non domanda all'attore di esprimere attraverso la sua recitazione i propri sentimenti, secondo un vocabolario e una sintassi del gesto, trasposto a fini espressivi. Al contrario, egli esige da lui che si sveli al massimo, che mostri, senza pudore, il suo modo di essere: niente altro deve insegnarci sul suo mondo interiore, che la distruzione della scorza umana¹⁴.

Il gesto dell'attore non coincide qui né con l'impossibile adesione simbolistica al personaggio, né con la riduzione dell'esibizione a puro segno, all'espulsione (anch'essa impossibile) della singolarità dell'attore dal personaggio.

Gli attori di Stroheim non piangono lacrime di glicerina, i loro occhi non sono lo specchio dell'anima più di quanto non lo siano i pori di una pelle sudata¹⁵.

Se l'attore è specchio di qualcosa – continua Bazin – lo è di se stesso, della propria singolarità di attore. Egli, al pubblico, non mostra né lacrime di glicerina né l'anima del personaggio; piuttosto i pori della sua pelle, portati all'evidenza, *mostrati*. E quei pori in ultima analisi dicono semplicemente ciò che sono: non alludono al sudore (come gli occhi potrebbero alludere all'anima), *sono* il sudore.

È qui, propriamente, una speciale tensione alla concretezza che porta l'attore a restare in bilico fra un processo di adesione e uno di distanza dal personaggio. Sulle «ceneri» del simbolo, il processo allegorico in Stroheim si costruisce sulla concretezza del linguaggio artistico dell'attore. Il «movimento dialettico» dell'allegoria in questo caso coinvolge il mondo interiore di chi recita e la sua «scorza umana», che pure in ultima analisi va – dialetticamente appunto – negata: «niente altro deve insegnarci sul suo mondo interiore, che la distruzione della scorza umana».

V. Nella prima metà del Novecento uno degli approcci alla recitazione più limpidamente allegorici è certamente quello di Bertolt Brecht. Arte e natura nell'impostazione brechtiana non possono semplicemente sovrapporsi, il loro rapporto va mostrato per quel tanto che indica una non coincidenza: «Il contrasto fra arte e natura può esser reso fecondo qualora lo si risolva nell'unità nell'opera d'arte, senza dissimularlo»¹⁶. Il naturalismo, dal punto di vista di Brecht, è menzognero

14. Ivi, p. 23.

15. *Ibid.*

16. B. Brecht, *Note sul teatro popolare*, in Id., *Scritti teatrali*. III, Einaudi, Torino 1975, p. 213.

innanzi tutto perché mostra come naturale ciò che non lo è affatto («di nulla sia detto: è naturale / in questo tempo di anarchia e di sangue, / di ordinato disordine, e di meditato arbitrio, / di umanità disumanata, / così che nulla valga / come cosa immutabile»¹⁷); in secondo luogo perché rimuove appunto il tratto distintivo del gesto artistico, di ogni gesto artistico, che risiede nel conflitto con la natura, e che va dunque reso fecondo (e cioè artisticamente pregnante) esplicitandolo nell'opera.

Nel caso delle arti dello spettacolo il conflitto fra arte e natura precipita in scena nella non coincidenza fra attore e personaggio, che apre secondo Brecht a un'articolazione dialettica del loro rapporto. Si tratta per l'appunto di un conflitto, di qualcosa di dinamico, che determina un processo di continua oscillazione fra i due poli della sovrapposizione e della distinzione.

Non bisogna lasciarsi ingannare. Negli intendimenti di Brecht lo straniamento non porta l'attore a diventare puro segno, semplice e meccanico elemento di svelamento del dispositivo della finzione, come tanto *brechtismo* ha lasciato purtroppo intendere («l'effetto di straniamento non si basa affatto su una recitazione artificiosa: nulla gli è più antitetico della banale stilizzazione»¹⁸, scrive Brecht). Lo straniamento non prevede più freddezza «artificiosa» nell'attore di quanto la critica «scrupolosa»¹⁹ alle emozioni non preveda essa stessa forti emozioni. «Il rigetto dell'immedesimazione non deriva da un rigetto delle emozioni – e non conduce a esso»²⁰, annota Brecht. E ancora, più precisamente: «L'effetto di straniamento funziona, ma non già sotto la forma di assenza di emozioni, bensì di emozioni che non hanno bisogno di farsi credere quelle del personaggio rappresentato»²¹.

È molto interessante a questo proposito misurarsi con le osservazioni che proprio Walter Benjamin ci ha consegnato sul teatro epico di Brecht. In un celebre saggio del 1939, Benjamin insiste sull'«interruzione» come elemento centrale dell'idea brechtiana. Se è vero che il teatro epico sostituisce «l'immedesimazione» con «lo stupore» e presenta al pubblico «situazioni» piuttosto che «azioni», si tratta allora per l'attore in scena «principalmente, di scoprire queste situazioni. (Si potrebbe anche dire, allo stesso titolo: estraniarle). Questa scoperta (straniamento) delle situazioni avviene mediante l'interruzione di certe azioni»²².

I gesti dell'attore epico, sostiene Benjamin riprendendo la terminologia brechtiana, sono gesti «citabili» («l'attore dev'essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole»²³). E, non a caso, il meccanismo della citazione è

17. B. Brecht, *L'eccezione e la regola*, in Id., *Drammi didattici*, Einaudi, Torino 1980, p. 119.

18. B. Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in Id., *Scritti teatrali*. II, Einaudi, Torino 1975, p. 106.

19. B. Brecht, *Punto di vista razionale e emozionale*, in Id., *Scritti teatrali*. I, Einaudi, Torino 1975, p. 129.

20. *Ibid.*

21. Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, cit., p. 106.

22. W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, p. 130.

23. Ivi, p. 131.

anch'esso un meccanismo di interruzione: «citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra»²⁴. Il teatro epico d'altra parte, sempre secondo Benjamin, procede «a scossoni», come le «immagini di una pellicola cinematografica».

La sua forma fondamentale è quella dello shock. I *song*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra. Così si generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico²⁵.

La recitazione epica è perciò una recitazione costruita sulla compresenza di spinte contraddittorie, che coesistono e confliggono. L'attore e il personaggio, distinti ma intrecciati. Distinti e perciò intrecciati – intrecciati e perciò distinti. Benjamin cita a questo proposito un passaggio in cui Brecht indica la necessaria compresenza dei due momenti:

L'attore deve mostrare la cosa e deve mostrare se stesso. Naturalmente mostra la cosa in quanto mostra se stesso; e mostra se stesso in quanto mostra la cosa. Benché le due cose coincidano, non devono tuttavia coincidere in modo tale che venga cancellata la differenza tra i due compiti²⁶.

Due compiti differenti, ancorché coincidenti.

Uno degli attori più importanti fra quanti hanno lavorato al fianco di Brecht, Ekkehard Schall, in un suo libro prezioso di riflessioni sulla recitazione ha indicato chiaramente la necessità per l'attore che frequenta lo straniamento di alternare il momento della coincidenza simbolistica di attore e personaggio con il momento del distacco e della distanza, in ciò ritrovando il senso più profondo del movimento allegorico in scena. Ecco le parole di Schall:

È senz'altro possibile usare l'immedesimazione, io la utilizzo quando voglio attirare il pubblico su una pista falsa: lo seduco con autentico fervore e lo abbandono esattamente nel momento in cui si è lasciato andare a una simpatia o antipatia per le quali, se considerate con freddezza, a dire il vero dovrebbe vergognarsi. Poi scredito il mio precedente gioco e ottengo quel che voglio²⁷.

E ancora, richiamando esplicitamente Brecht:

Al di là di ogni antagonismo Brecht non era contrario alle emozioni pure o genuine; ad Angela Hurwicz che, nei panni di Gruša, in una scena del *Cerchio di gesso* diede libero sfogo al suo profondo amore per il bambino indifeso, disse più o meno così: «Faccia pure, ami pure, basta che torni a ragionare a tempo debito». Ponendomi lo stesso obiettivo, utilizzai l'immedesimazione in un discorso dell'*Arturo Ui* per cercare di por-

24. *Ibid.*

25. *Ivi*, p. 133.

26. *Ivi*, pp. 133-134.

27. E. Schall, *La mia scuola di teatro. Seminari, lezioni, discussioni*, Ubulibri, Milano 2004, p. 31.

tare il pubblico dalla mia parte, per poi ben presto, appena ritenevo di averlo sedotto, respingerlo, piantarlo in asso²⁸.

Anche qui non bisogna fraintendere. Le parole di Schall non alludono a un modo di guardare e di praticare lo straniamento come semplice tecnica. Ciò che gli interessa come attore, e ancora prima come artista, è proprio la *poetica* del teatro epico. Su questo Schall non mostra ambiguità né incertezze: «Recito contro qualcosa, recito per svelare qualcosa [...]». Un effetto non unitario – la divisione del pubblico – è uno degli effetti più raffinati del teatro dialettico e deve essere perseguito attivamente²⁹. E più avanti:

Personalmente definisco il teatro che faccio come *teatro polemico*. [...] Vorrei recitare esprimendo: per questa scena io ho scelto questo atteggiamento, voi non dovete condiderlo, potete associarvi, ma non è necessario. [...] Questo è differente dal vero attore stanislavskiano, che mira ad affermare la sua interpretazione come l'unica soddisfacente. La proposta che faccio esorta il pubblico a mettersi in gioco³⁰.

Lo straniamento, secondo il punto di vista di Schall, non coincide semplicemente con la scelta di un registro, o di uno stile. Piuttosto, con un processo reiterato di interruzione, con un movimento dialettico. Se la «trasformazione» è l'obiettivo (trasformazione dell'arte e del mondo), l'immedesimazione dell'attore non può essere la leva per ottenerla. Al massimo, per un momento, può costituirne un esito. Fuggevole naturalmente, e pronto a essere spiazzato da un ritorno alla tensione alla trasformazione. Ancora con le parole di Schall:

Un'immedesimazione che dovrebbe provocare una trasformazione mi è sempre sembrata sospetta, preferisco di gran lunga una trasformazione che potrebbe provocare immedesimazione³¹.

Interruzione è la parola chiave per l'attore allegorico. Presi in sé, il momento dell'adesione simbolistica e il momento della distanza e dello straniamento convivono nell'attore in scena: solo il loro spiazzamento consapevole, e continuo, giocato sull'interruzione dell'uno con l'altro, può lasciare affiorare davanti al pubblico quel complesso e raffinato movimento dialettico che coincide propriamente con l'allegoria in scena.

28. Ivi, pp. 78-79.

29. Ivi, p. 14.

30. Ivi, pp. 108-109.

31. Ivi, p. 78.