

Actor Segno★

di Mariapaola Pierini

La rubrica "ActorSegno" si propone di studiare il funzionamento di un film a partire dalle performance dei suoi interpreti. Lo scopo è di conferire alla recitazione cinematografica un'autonomia estetica che non si riduca né alla sociologia del divismo né ai canoni teatrali, introducendo fattivamente l'analisi del contributo dell'attore nel dominio della teoria e della critica.

Mariapaola Pierini si alterna a Cristina Jandelli nella conduzione della rubrica.

Roberto Herlitzka in *Sette opere di misericordia* di Gianluca e Massimiliano De Serio di fatto non parla. Respira, ansima, sussurra brevi e a malapena percepibili suoni. È un corpo sofferente, e ogni suo gesto è compiuto con lentezza ed estrema cura, come a economizzare le poche energie rimaste in quelle membra sfiancate. Il suo volto è spigoloso e cupo, con le labbra e il naso che piegano all'ingiù, gli occhi scuri e mobili che paiono sgorgare da un'antica maschera tragica. Herlitzka è un attore che viene dal teatro, dotato di una voce di velluto, improntata sinuosamente sui toni gravi e capace di giocare con i ritmi, con improvvise accelerazioni e brusche pause. Protagonista sulla scena di personaggi di lunga tradizione, negli anni il suo nome è stato principalmente associato al teatro cosiddetto ufficiale. Con il cinema ha avuto un rapporto intermittente, segnato negli ultimi due decenni dalla collaborazione con Marco Bellocchio che, dopo *Il sogno della farfalla*, in *Buongiorno, notte* gli ha assegnato il difficile compito di dare corpo e voce agli ultimi giorni di Aldo Moro.

In *Sette opere di misericordia* è come se i fratelli De Serio avessero preso il testimone di Bellocchio per condurre nuovamente Herlitzka in un lento e inesorabile cammino verso la morte. Qui la condanna però è la malattia che piega il corpo e soprattutto impedisce al personaggio, e all'interprete, di comunicare attraverso la voce. E i De Serio fanno qui la scelta radicale e coraggiosa di chiedere a un attore, e a questo attore, di fare a meno di ciò che abitualmente costituisce uno degli elementi principali della sua recitazione. Privare Herlitzka della parola pare un *contre-emploi*, ma così non è. Si tratta invece di un uso *intensificato* dell'attore, della possibilità di amplificare la forza della sua presenza sullo schermo svuotandola di ogni retorica e puntando su una scarna concretezza, su una prossimità fra la camera e l'interprete che sembra rendere possibile uno scandaglio reciproco.

Il film è la storia di un incontro di due esistenze ai margini. Due mondi distanti che per un breve lasso di tempo si sfiorano: quello di Luminita (Olimpia Melinte), un'immigrata clandestina moldava che sopravvive grazie a piccoli furti ed è costretta a sequestrare un bambino per procacciarsi una nuova identità, e quello di

SETTE OPERE DI MISERICORDIA

di Gianluca e Massimiliano De Serio,
Italia/Romania, 2011



Antonio (Roberto Herlitzka), un uomo solo che vive di espedienti, e passa dal biancore asettico del suo letto di ospedale agli spazi di un appartamento che pare in disuso. L'incontro fra i due personaggi avviene all'insegna del silenzio, un silenzio puntellato dai gesti, dapprima violenti (Luminita aggredisce Antonio) e poi sempre più delicati, perché dietro la brutalità determinata dall'urgenza di sopravvivere si cela uno spazio di possibile comprensione reciproca. Un'empatia che, in virtù della pressoché totale assenza di parole, è costretta a passare attraverso canali per così dire primordiali di comunicazione.

Sette opere di misericordia diventa così un film in cui si recita con il corpo, attraverso gli sguardi e le mani. I tempi lunghi delle inquadrature consentono agli attori di agire in continuità, di gestire il tempo del movimento, e addirittura del respiro [frames 1-2]. E nel caso di Herlitzka questa continuità è dilatata e rallentata, portata al limite, di pari passo con i lenti movimenti di macchina, le panoramiche degli spazi urbani di una Torino periferica, i fuori fuoco in cui tutto diventa indistinguibile. Ogni movimento assume così una rilevanza estrema, messa in luce da accorte scelte registiche che utilizzano il *cinemascope* per collocare con precisione la figura umana nello spazio nonché

per avvicinarsi e mostrarci senza sconti il corpo debilitato e fragile.

La maschera tragica di Herlitzka, apparentemente immobile, diventa il teatro di una sofferenza resa attraverso i movimenti degli occhi, alla ricerca di qualcuno che possa ricevere quello sguardo [frame 3], uno sguardo affranto in cui però si scorgono ancora i barlumi di una ferocezza antica. Le sue mani, che si muovono con eleganza aristocratica, lambiscono delicatamente le superfici oppure si bloccano, pietrificate come arabi [frame 4]. Lo sguardo di Luminita è invece uno sguardo dal basso, con il mento ritratto, gli occhi furtivi, orgogliosi e al contempo pieni di paura di chi vive costretto a nascondersi [frames 5-6]. Le sue mani si muovono rapide, nervose, e il contatto con gli oggetti è un istante di precaria quiete.

Sulla forza di queste presenze d'attori opposte ma complementari, e lungi dall'aver sacrificato Herlitzka, i De Serio hanno saputo costruire una partitura recitativa rigorosa, distante dai cliché, cruda e lirica al tempo stesso. Privando l'attore della parola, hanno rivisitato le potenzialità del cinema che, parafrasando Béla Balázs, ha reso nuovamente "visibili" il volto e il corpo dell'uomo, e ha permesso che i gesti ridiventassero "la corrispondenza visiva dell'anima".