

Franco Ruffini

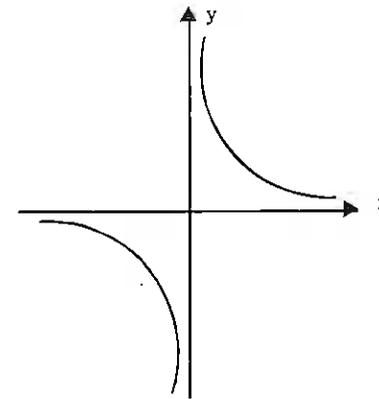
TERTIUM DATUR: IL PERFORMER E L'ATTORE

Parto da tre premesse.

1. *Capire/tradurre*. Davanti a un testo nella nostra lingua, si dice talvolta: «non capisco». Il che, o è falso, dato che per ipotesi la lingua del testo ci è nota, o è frutto di un equivoco. L'equivoco può articolarsi nei due seguenti passaggi: a) non sono capace di parafrasare fedelmente, cioè di *tradurre*, il testo e b) dunque, non *capisco*.

2. *Discorso/quadro*. Un discorso e un quadro sono diversi, certamente, ma entrambi hanno una logica. Il che, se ci autorizza a volte a leggere un quadro come un discorso, può autorizzarci anche a leggere un discorso come un quadro. Non secondo *la linea* (del discorso) ma secondo *le linee* (del quadro); non per successione ma per zone, o *per punti*. L'equivalenza, qui postulata, tra discorso e quadro, è senz'altro una cattiva strategia per tradurre (il discorso o il quadro), ma può essere una buona (o l'unica) strategia per capire.

3. *Vicino/lontano*. Questa figura è un'iperbole. Tra le sue tante



caratteristiche, ce n'è una particolarmente interessante. I due rami che sembrano *allontanarsi* indefinitamente (per semplicità, rispetto all'asse *x*), invece *si avvicinano* indefinitamente. *E viceversa*: dipende da come si considera l'asse *x*. Se lo si considera privo di orientamento, approssimandosi ad una *stessa* retta, si riesce a vedere che i due rami si avvicinano; se lo si considera come un asse orientato, sviluppandosi in sensi *opposti*, si

riesce a vedere che i due rami si allontanano.

Queste tre premesse sono, rispettivamente, l'ipotesi, la strategia, e la tesi del mio commento allo scritto di Grotowski.

L'ipotesi è che io posso non saperlo *tradurre*, ma sono in grado di *capirlo* (in generale: il testo di Grotowski può essere intraducibile, ma non è certo incomprensibile).

La strategia di commento consisterà nel non guardare alla linea (del discorso) ma alle linee (del quadro), alle zone di comprensione: in certo senso i *puncta* del Barthes di *Camera chiara*.

La mia tesi è che tra l'attore e il *Performer* di Grotowski intercorre lo stesso rapporto che c'è tra i due rami dell'iperbole: sono infinitamente lontani *eppure* (*e e ma*) sono infinitamente vicini.

«Il *Performer* è... uomo d'azione», ed è anche «l'uomo di conoscenza», ma la «conoscenza è questione di fare». Primo *punctum*. Il *teacher* infatti dice «fa' questo».

Il *Performer* dispone solo del *doing*, del fare. Quando il *doing* è «un momento di grande intensità» diventa *performing*, qualcosa di «molto prossimo al processo». Secondo *punctum*.

In quel caso, i «testimoni entrano... in stati intensi perché, dicono, hanno sentito una presenza». Il *Performer* diventa *pontifex*, «facitore di ponti». Terzo *punctum*.

Una volta captato il processo, che è «il destino di ciascuno, il proprio destino che si sviluppa (o: che semplicemente si svolge) nel tempo», il *Performer* lo «lavora... sviluppando l'Io-Io», cioè «l'*uccello che guarda*». «L'Io-Io non vuol dire essere tagliati in due ma essere in doppio». Quarto *punctum*.

«*Don't improvise, please!* Bisogna trovare delle azioni semplici, ma avendo cura che siano padroneggiate e che ciò duri». Quinto *punctum*.

Lo strumento fondamentale nel lavoro del *Performer* è la memoria. «Quando lavoro in prossimità dell'essenza, ho l'impressione di attualizzare la memoria»: dove l'essenza è «ciò che non si è ricevuto dagli altri, quel che non viene dall'esterno, che non si è imparato». Sesto ed ultimo *punctum*, per ora.

Unendo tutti questi punti in *una* linea (il che, è bene ripeterlo, non vuol dire che sia *la* linea del discorso di Grotowski), si ottiene qualcosa

di infinitamente vicino alla linea del *lavoro dell'attore* nella scuola di Torzov-Stanislavskij.

Anche l'attore di Torzov, per arrivare alla conoscenza, dispone solo del fare: il maestro, in continuazione, gli dice «fa' questo». L'allievo fa, ripete, e ripete ancora, finché il suo *doing* diventa *performing*.

Il maestro dice allora «ci credo», perché ha «sentito una presenza». In questo caso, è lo sguardo del maestro a «funzionare come lo specchio del legame Io-Io», ma in generale e per statuto sarà il pubblico a dover «credere», a dover sentire una «presenza».

Sappiamo bene quanto laboriosa e intrinsecamente contraddittoria sia, alla scuola di Torzov, la soluzione del problema pubblico. Il «cerchio d'attenzione» e altre pratiche del genere hanno lo scopo proprio di isolare l'attore dal pubblico e, nello stesso tempo, di salvaguardare il contatto, di non distruggere il «ponte» di collegamento con gli spettatori. L'attore deve costruire e mantenere integro il ponte, pur sapendo che lui non deve attraversarlo.

Si può dire che l'attore di Torzov-Stanislavskij, una volta attivato il processo, deve introiettare «l'uccello che guarda», deve diventare se stesso e il proprio pubblico, senza con questo diventare *due*. L'attore in contatto col pubblico non è né solo se stesso (*uno*), perché in questo caso il ponte avrebbe una sola sponda; né se stesso *più* il suo pubblico (*due*), perché in questo caso tra le due sponde non ci sarebbe l'arco che le congiunge. Egli deve «essere in doppio»: uno e due allo stesso tempo.

«*Don't improvise, please!*»: cioè non lasciarsi andare a quello che si crede il proprio impeto. Si potrebbero ricordare infiniti esempi, alla scuola di Torzov. Quando l'attore si lascia andare, l'azione diventa ridondante e priva di logica. Alla reviviscenza si sostituisce una generica eccitazione nervosa, che l'attore scambia per 'immedesimazione', ma della quale subisce tutta la casualità.

Uno dei comandamenti di Torzov è «eliminare, eliminare...», trovare il «semplice», senza cadere nel «banale», cioè nel cliché: l'altra faccia, opposta ma identica, del ridondante. L'organicità è, essenzialmente, chiarezza. Di fronte alla ridondanza, o al cliché, lo spettatore può capire, ma non crede. È solo di fronte alla chiarezza che lo spettatore crede, indipendentemente dal fatto di capire. Padroneggiare l'azione, per Torzov, significa non essere padroneg-

giati: né da un 'interno' in subbuglio, né dall'esterno acquietato dei clichés.

Ma padroneggiare l'azione non basta, occorre che essa perduri nella sua chiarezza ad ogni replica: l'attore deve «riviverla» ogni volta, e condizione necessaria (seppur non sufficiente) per riuscirci è che ne possa far riemergere agevolmente la logica interiore. Il «semplice» rivela qui il suo duplice ruolo: quello di tradurre l'organicità, e quello di renderne possibile l'attivazione 'a comando'.

Lo strumento fondamentale a disposizione dell'attore per attingere l'organicità è la memoria. Con tutte le sue articolazioni, quello della memoria, come base della reviviscenza e quindi dell'organicità dell'azione, è il tema più noto della strategia operativa nella scuola di Torzov. Inutile dilungarsi.

Questa linea, ottenuta unendo l'equivalente stanislavskiano' dei punti estratti dal 'quadro' di Grotowski, non è un riassunto del «metodo», né, tanto meno, una sua esposizione critica.

Semplicemente, essa mette in risalto la vicinanza tra il *Performer* e l'attore: tra i due rami dell'iperbole *nella metafora*.

Ma i due rami *nella geometria* si approssimano solo a condizione che si tratti l'asse x come se non avesse un verso, come se positivo e negativo coincidessero. Non appena si guarda all'asse x come ad un asse orientato, ci si accorge che l'infinito avvicinamento è un allontanamento infinito.

Esiste, e qual è, l'analoga 'prospettiva di distanza' per il *Performer* e l'attore?

Il *Performer* «non è l'uomo che fa la parte di un altro». Attraverso la memoria, che è uno degli «accessi alla via creativa», egli raggiunge uno stato in cui non si trova «né nel personaggio, né nel non-personaggio». Settimo *punctum*.

L'attore di Torzov, facendo anche lui appello alla memoria, cerca di essere *sé* nel personaggio. Ci si rende conto; allora, che il *Performer* e l'attore sono simili, ma come lo sono un corpo e la sua immagine speculare (i due rami dell'iperbole, non a caso, sono specularmente simmetrici): tutto combacia, ma proprio e solo grazie a un'«opposizione» irriducibile.

Chi si è trovato a dover ricalcare un disegno guardando il foglio e la propria mano in uno specchio (era una delle prove attitudinali alla visita di leva) sa che l'inversione speculare non è solo un effetto ottico, ma una realtà concreta.

Il rifiuto della mano ad eseguire finché si resta concentrati sul 'corpo di carne', lo sblocco che sopravviene (relativamente) quando si arriva a dimenticarlo, testimoniano della difficoltà (se non dell'impossibilità) di concepire un *tertium* nell'alternativa tra l'essere il non-personaggio e l'essere il personaggio.

A questa difficoltà non sfugge l'attore di Torzov: la memoria emotiva, e la reviviscenza che ne consegue, gli servono proprio per riuscire a 'disegnare' con la *propria* organicità la 'figura' di un *altro*.

Quello di Stanislavskij è forse il limite estremo della 'doppiezza' consentita all'attore. La divaricazione tra non-personaggio e personaggio permane, seppur ridotta alla minima entità possibile *alla condizione di attore*. I poli dell'alternativa si intrecciano e si sovrappongono, senza che però l'alternativa cessi di essere tale.

Il *Performer* di Grotowski persegue il *tertium*: oltre l'impotenza reale del disegnatore legato al *sé* del corpo di carne, e oltre la liberazione arte-fatta del disegnatore *alienato* nel corpo allo specchio.

Vertiginosamente, il *Performer* è il disegnatore e la sua immagine speculare, *sé* e altro, non-personaggio e personaggio. Per questo il suo corpo non è né bloccato né liberato, ma «non resistente, quasi trasparente».

Il disegno «si fa» senza sforzo. «Tutto è leggero, tutto è evidente».

I due rami dell'iperbole, entrambi adagiati sull'asse x fin quasi a toccarsi (all'infinito), mostrano i loro versi opposti, la loro infinita distanza.

Da questo punto di infinita distanza si possono ripercorrere a ritroso le linee, che prima apparivano convergenti, del *Performer* e dell'attore, e scoprirne la radicale divergenza.

L'attore (di Torzov-Stanislavskij) e il *Performer* si servono en-

trambi della memoria: ma mentre l'attore scava nella *propria* memoria per essere un *altro*, il *Performer* arriva alla memoria dell'*altro* per tornare ad essere *sé*. All'inizio cerca di ricordare «qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato». Come «nel rientro di un esule», raggiunge qualcosa di ignoto, perché dimenticato, ma profondamente suo, qualcosa «che non è più legato alle origini ma — se oso dirlo — all'*origine*».

Le «azioni semplici» dell'attore sono tali perché organiche, quelle del *Performer* lo sono perché originarie; in esse non si esprime l'organicità del *sé* e neppure quella dell'*altro*, ma l'organicità dell'«esule che rientra»: straniero, non *ma*, bensì *e* nella sua terra.

L'attore perde l'io-*io* se traversa il ponte o se non riesce ad edificarlo, il *Performer* né lo traversa né propriamente lo costruisce: è il ponte stesso.

I «testimoni» del *performing* non sono gli spettatori della recita: ne sono infinitamente lontani proprio perché il ponte non è una *via* per far passare la «presenza», ma il *luogo* stesso della «presenza».

E, giunti alla fine del nostro viaggio a ritroso, il *doing* dell'attore è sempre un fare *per*, dove l'obiettivo, pur con tutte le sue mediazioni, è un obiettivo esterno; il *doing* del *Performer* è un *fare*, il cui obiettivo, se così possiamo ancora chiamarlo, è il «rientro dell'esule»: pur con tutte le sue mediazioni, un obiettivo interno, o interiore.

A che serve aver evidenziato l'infinita vicinanza dell'attore e del *Performer*, se poi essa si rivela essere un'infinita distanza?

Il fatto, o meglio, la mia tesi è che come per l'iperbole della geometria, l'infinita distanza è *anche* un'infinita vicinanza, e viceversa.

L'attore e il *Performer* sono infinitamente lontani e infinitamente vicini.

Tertium datur.

Commentando un articolo di Margaret Mead, Gregory Bateson dice che, di fronte all'uomo bestiale che «vive per mangiare», è facile pensare all'uomo superiore che «mangia per vivere».

Quello che è difficile pensare è il *tertium* dell'uomo che semplicemente «mangia e vive».

La via del paradosso è diventata talmente usuale che rischia di addormentare la comprensione, anziché sollecitarla. È estremamente salutare, perché rovescia i termini accreditati di una questione; ma, proprio perché rovescia i termini, è una via pericolosa: può farci credere che A e non-A sia *tutto* ciò che si può dire (e conoscere) di un problema.

L'entrata nella scena mentale di un *tertium* non si limita ad ampliare il campo del pensabile, ma illumina anche quelli che sembravano essere gli *unici* poli di un'alternativa. Si può riflettere meglio sull'uomo che «mangia per vivere», o su quello che «vive per mangiare», alla *luce* dell'uomo che «mangia e vive».

Il *Performer* di Grotowski non è *la* altra faccia dell'attore. È *una* altra faccia che si insinua come fonte di conoscenza tra le *due* facce dei facili paradossi della nostra civetteria intellettuale.

Tra entrare nel personaggio e farsi penetrare dal personaggio. Tra recitare per il pubblico e recitare per gli dèi (o per se stessi). Tra via fisica e via psichica. Tra sensibilità e insensibilità.

E ancora, e ancora...

Il *Performer* di Grotowski si insinua tra le facce opposte di queste (e altre) pseudo-alternative, ma non ne costituisce la mediazione; così come l'uomo che «mangia e vive» non è una via di mezzo tra l'uomo che «vive per mangiare» e quello che «mangia per vivere»: è diverso, sia dall'uno che dall'altro.

È diverso: ma *non è un'altra questione*.

Il *Performer* non è l'attore: è diverso, non è neppure la via di mezzo rispetto al suo contrario, *ma non è un'altra questione*.

La domanda, a questo punto, non può essere: «cos'è, allora?».

Questa domanda riguarda, seppure, la traduzione del discorso di Grotowski, non la comprensione del suo quadro. Rispetto alla (mia) comprensione del quadro, la domanda pertinente è: «come può servire il *Performer* ad una migliore conoscenza della problematica dell'attore?».

E vale la pena di ricordare due cose.

Primo: la comprensione di un oggetto non implica necessariamente (o esclusivamente) l'orientamento del pensiero verso l'oggetto stesso. Talvolta, anzi, questa concordanza tra oggetto e pensiero può essere letale. Implica, piuttosto, l'orientamento del pensiero verso il *campo* di esistenza dell'oggetto e, nel campo, verso i suoi limiti più estremi.

Secondo: questo orientamento verso il campo, più che verso l'oggetto, presuppone una disponibilità mentale inconcepibile nella logica dell'A o non-A.

In questo si rivela (rispondo così alla domanda pertinente) l'utilità conoscitiva del *Performer* di Grotowski. Ampliando il *campo* ad un *tertium*, esso contribuisce anche ad un'ecologia della mente: cioè della scena dove si proiettano, per chi come l'uomo di penna non conosce attraverso il *doing*, il fare dell'attore e i suoi interrogativi.