

Franco Ruffini

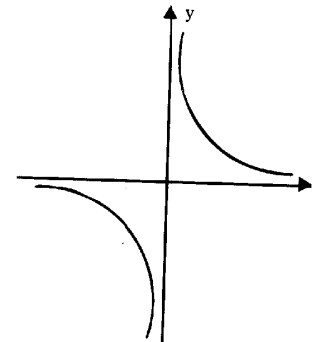
TERTIUM DATUR: IL PERFORMER E L'ATTORE

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 *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 capito 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». Se sto 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-Stanislawski.

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 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-Stanislawski, 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 l'immedesimazione, ma della quale subisce tutta la casualità.

Uno dei comandamenti di Torzov è «eliminare, eliminare...», trovare il «semplíce», 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. E 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 «vivere» 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 attuare 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 stanislavskiano⁷ 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». Attra- verso 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 lui appello alla memoria, cerca di essere *se* 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 speculari (i due rami dell'iperbole, non a caso, sono specularmente simmetrici): tutto combacia, ma proprio e solo grazie a un'opposizione⁸ 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 *se* 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, *se* 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, e scoprire 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 *se*. All'inizio cerca di ricordare «qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'anteanato». 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 *se* 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 *unic*i 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 paradosi della nostra civetteria intellettuale. Tra entrare nel personaggio e farsi penetrare dal personaggio. Tra recitare per il pubblico e recitare per gli dei (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; 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 laterale. 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'unità 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.

Fabrizio Cruciani

DI FRONTE AL TESTO-TESTIMONIANZA

I giornali riportano, senza grande risalto, la notizia che il 14 febbraio di quest'anno un incendio alla biblioteca dell'Accademia di Leningrado ha distrutto 400.000 fra libri antichi e riviste; i bulldozer hanno poi messo ordine spazzando tutto, senza distinguere tra libri e macerie. Le coincidenze elevate a metafora sono sempre sospette; e pure hanno grande forza di suggestione. Mi è difficile non proiettare il disagio, provocato dalla notizia e dai modi anonimi in cui è stata diffusa, sulla lettura dei testi di Grotowski e Barba, testi in cui la necessità della memoria (in modi così diversi ma in entrambi con tanta energia e significato) è proposta come valore e come senso. E dal mio punto di vista come senso del teatro. La nostra civiltà realizza sempre più sofisticati ed efficienti sistemi per archiviare ed elaborare informazioni ma non sembra costruire e vivere il passato come presenza organica e significante del presente. La memoria non è un archivio; è una organizzazione attiva, selettiva e propositiva, delle coscienze. Grotowski e Barba ci dicono, in modi diversi e diversamente orientati, che la memoria è cultura da conquistare e a cui volere/dovere arrivare — contro lo spirito dei tempi.

Il *Performer* di Grotowski è un testo difficile e che pone innanzi tutto il problema di come leggerlo. C'è un valore diretto e personale nel rapportarsi allo scritto di Grotowski, valore e sensi che nascono dalle componenti e dall'insieme, dalla costruzione molto strutturata, dalle idee e dai richiami, dalle suggestioni e dai suggerimenti. C'è un valore, in qualche modo oggettivo, legato alla storia e alla ricerca di Grotowski: non sono molti i suoi scritti in questi ultimi anni e altrettanto rare le aperture all'esterno del suo lavoro, che pure è continuo e intenso e sempre nuovo e coerente; e un suo scritto, questo in particolare, è una organizzazione quanto mai studiata e consapevole del comunicare all'esterno e al futuro il suo lavoro. E c'è un senso e un valore per chi studia teatro, al quale si pone il problema di come leggere, nell'ottica delle sue specifiche e relative ma concrete competenze, lo scritto di Grotowski.

È un problema che si pone per questo scritto come per quello di Eugenio Barba, così come si pone in molti altri casi soprattutto nel teatro del '900, da Stanišlavs'kij a Eisenstein, da Copeau fino anche a Brecht. Sono testi-testimonianze. Ineriscono, in modo strettamente e sostanzialmente dialettico, sia al campo delle idee che al territorio del fare; agiscono il pensiero nell'autonomia delle parole e nello stesso tempo le parole testimoniano di un fare.

Nel testo-testimonia di Grotowski, quello di cui egli scrive, in modi sintetici e con percorso precisamente ermeneutico, è concreto e pragmatico: non è né mistico né utopico, e se mai progettuale. Parla di qualcosa, l'arte del rituale, che appare impossibile nella nostra civiltà e ne mostra la possibilità; nasce da precise e determinate ricerche e situazioni di lavoro, un lavoro concreto e realizzato che ha le sue finalità e le sue tappe di sviluppo. A Pontedera, con altri, nei giorni tra fine marzo e inizio di aprile di quest'anno, ho visto una di queste tappe e ne sono testimone. Questo è sicuramente un livello (una direzione) di lettura del suo testo: capirlo alla luce della concretezza e della problematica dello specifico lavoro di cui è espressione, come spia, guida, testimonianza per guardare e conoscere l'opera in cui si radica. Il che vale e sostanzia anche lo scritto sulla terza sponda del fiume di Eugenio Barba, come anche gli altri suoi scritti, in particolare sull'antropologia teatrale.

Ma questa pur necessaria e certo utile lettura può nascondere un pericolo o far nascere un equivoco: quello di nascondere o degradare la qualità di riflessione teorica che tali scritti hanno, dimensionandoli soltanto quali 'portavoce' di esperienze; il che li giustifica sempre e comunque, ma solo in rapporto alle opere e consente una accettazione non anche intellettualmente impegnata. Laddove, di queste esperienze, tali scritti sono invece elemento dialettico, così come sono qualcosa di più organico e realmente teorico che non una poetica. Sarebbe inadeguato e fuorviante usare scritti del genere soltanto per capire la presenza culturale, la poetica, di Grotowski o Barba, invece che per approfondirne e far crescere la nostra cultura. In quanto testimonianze sono anche testi e parlano non solo di verità poetiche, ma di verità: da accettare o rifiutare, comunque da discutere e con cui confrontare noi stessi e quello che abbiamo imparato e sappiamo.

Per il saggio di Barba, in particolare, un esempio positivamente

articolato e fertile di tale atteggiamento in uno studioso è dato dallo scritto di Ruffini in questo stesso numero di «Teatro e Storia».

Sullo scritto di Grotowski presento qui alcune prime reazioni — banali forse ma pensate non tanto come personali e soggettive quanto invece legate al mio occuparmi di storia del teatro.

Leggendo del *Performer* mi sono reso conto di quanto sia facile proiettare nell'ambito di una riflessione sul teatro, e capirlo come una dimensione archetipica, originaria, o filogenetica — una 'essenza' — dell'attore; e mi sono reso conto della necessità di resistere a questa facilità, per non falsare la problematica proposta del *Performer* e per non deformare e rendere unilaterale la problematica dell'attore. Credo che qui, più che mai, si debba riscoprire l'energia e la ricchezza del pensiero dialettico: guardando dal teatro, il *Performer* posso capirlo come il doppio dell'attore; o meglio, scegliendo uno dei due 'luoghi' (il *Performer* e l'attore), posso guardare l'uno come la complessità dell'altro. Riconosco così, in questa dialettica, una polarità che ho imparato a conoscere nel teatro del '900; essa appartiene, come tensione, come linea di forza, anche a quella Junga e difficile e irrisolta ricerca di un «theatre more than theatre» che ha sostanzialmente in modi diversi, ma non tra loro estranei, i sensi del teatro alla ricerca del proprio senso; e che è uno dei valori e dei sensi possibili di quella «tradition de la naissance» di cui parlava Copeau.

Nella pedagogia teatrale del '900, una non evidente ma profonda e continua tradizione del teatro, nel secolo di cui siamo eredi, tradizione vittoriosa di tante individuali sconfitte, c'è una linea di la possibilità) del suo atto creativo; e verso l'attore in situazione di rappresentazione. Polarità entrambe intricate di etica e di tecnica. Nella cultura del teatro creativo del '900 c'è trasmissione di problemi, di riflessioni, di esperienze; e c'è un continuo ricominciare ogni volta dall'inizio. C'è un movimento centripeto che assume nell'ambito teatrale tutta una serie di inquietudini e sperimentazioni dal sociale, bisogni di rivolta e di alterità, progetti e programmi di verità che traducono e veicolano necessità di valori e situazioni non suborinati allo «spirito dei tempi», al conservatorismo repressivo di una cultura e di una società dinamica nelle sue forme e meccanismi ma statica nella sua essenza e nei suoi valori. E c'è un movimento cen-

trifugo che separa e isola il teatro dalla società, per delimitarlo, dentro alla società, offritolo come dato costruito con cui fare i conti. Come è stato detto più volte, anche nell'arte e nella cultura del teatro c'è l'istanza profonda di riuscire ad aprirsi una strada nella selva prevaricante delle risposte per poter arrivare alla capacità eversiva di porsi delle vere domande: le risposte si erigono in abitudini, le domande esigono il percorso individuale e l'assunzione di responsabilità per riuscire ad orientarsi su di loro. La «tradizione della nascita», appunto.

Le risposte nascondono le domande: l'attore nello spettacolo è (può essere) una risposta che nasconde la domanda intorno a chi è l'attore e su cosa fa e perché. Il teatro creativo del '900 ha cercato di sottrarre lo spettacolo al magazzino delle risposte per riproporlo nella sua concretezza dialettica di invenzione e per fare di ogni teatro una nuova nascita: il che si è costituito in una vera tradizione che ha avuto la possibilità di cercare e trovare le proprie radici e occasioni al di là delle separatezze culturali, di tempo o di spazio. Negli stessi anni (più 'culturali' che cronologici) in cui Copeau parlava della tradizione della nascita (e della necessità di ricominciare sempre e tutto da capo, di fare il contrario di quel che ci si aspettava fosse utile fare), Ernst Bloch proponeva il valore di quel «domanda-indefinito» che porta, se non tradito, alle vere domande; e Walter Benjamin affermava l'istanza di quel 'tendere verso l'estremo' che solo sostanzia e orizzonta la conoscenza. Nel testo-testimonianza di Grotowski si esplicita un atteggiamento creativo di base che si può definire come 'spirito di radicalità': è possibile pensare e realizzare quanto la doxa irreflessa e generalizzata taccia di impossibile; i limiti sono soltanto difficoltà, creare è raggiungere quel che non si conosce. Senza improvvisate aspirazioni o fantasie, bensì con rigore e precisione. Lo spirito di radicalità è inquietudine e rivolta, ma è anche ordine e durata. Si concretizza dunque anche in tradizione di ricerca e di esperienza — di presenza a se stesso, ai propri tempi, al proprio fare. Una tradizione che, nel '900, è stata *nel* e *attraverso* il teatro, forse più che *del* teatro.

Nella rifondazione etica dell'arte attorica nel '900 c'è all'origine l'uomo che fa l'attore, che è costante preoccupazione e orientamento della pedagogia teatrale di questo secolo; e c'è la finalità, a volte

sentita come necessità costitutiva, a volte come occasione e modalità, della situazione rappresentativa. Non credo che siano, né che siano stati, sensi in contraddizione, né credo che l'uno venga prima o sia più importante dell'altro: né che siano, quindi, divergenti o diversi. Credo che siano (debbono essere) polarità dialettiche, connesse al problema — né scontato né risolto — dell'agire creativo in una cultura raffinatissima e barbara quale è quella del nostro secolo. Se è vero che i modi della creatività sono tutt'uno con le forme in cui si concretano, è anche vero che (e mi limito qui a pensare al '900) l'in-teragire di forme diverse è prassi che sembra rimandare a un qualcosa che sostanzia le differenti modalità in cui si realizza. Kozińcew ha scritto che Stanisławski ha trasformato il dramma in romanzo; Copeau, riprendendo Goethe, diceva che prima di fare bisogna essere e anteponeva le qualità umane alle abilità tecniche per scegliere gli attori; Eisenstein ricerca le leggi del montaggio e della composizione in diverse forme espressive, dalla pittura al romanzo, dalla psicologia occidentale all'arte orientale, così come studia gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola per comprendere i modi del lavoro dell'attore secondo Stanisławski; il poeta Blok si appassiona al lavoro di ricerca nell'attore che Stanisławski gli spiega e nel diario (1913) ne annota i momenti precisando che mentre sentiva racconta-re le prime tappe del lavoro degli attori non poteva fare a meno di ricordare gli esercizi teosofici.

Grotowski ha alle spalle (il che significa che *ha*, non che non ha più) l'esperienza teatrale e quella parateatrale nei successivi sviluppi: non è rifiuto o positivistico superamento; come indica con profondità di comprensione e di adesione Barba, il «teatro povero» non era un *come* fare teatro, ne era il *perché*; e si può così capire una continuità di ricerca, in Grotowski, che è precisa coerenza al di là delle divisioni istituzionali e arriva a non avere bisogno (oggi) di relazionarsi, di condizionarsi, al teatro per rendere possibile e costruire la sua «arte del rituale». Non credo che sia vero l'inverso: al teatro è utile e può forse essere necessario confrontarsi, in termini propositivi, con il *Performer* di Grotowski.

Perché il senso dell'origine, della nascita, è una realtà e una tradizione profonda nel teatro del '900.

Nello scritto di Grotowski e in quello di Barba (testi-testimonianze) risuona con accenti e tensioni diverse, il problema della me-

moria. In Grotowski è l'interesse per quel che non è, secondo la sua definizione, «sociologico» e l'affermazione che ogni scoperta sembra essere qualcosa che viene ricordato, che per scoprire qualcosa occorre fare un viaggio all'indietro per raggiungerla. In Barba la memoria è esperienza fondante, identità, modo concreto e necessario di reagire al nostro secolo che «dimentica», di non lasciarsi accicare, di essere attraverso la nostra origine presenti a noi stessi. In entrambi è problema individuale ed è problema collettivo, si fonda e si proietta nello specifico sociale e nella sostanza trascuratale. Imparare a ricordare, a scoprire i percorsi e le tensioni della memoria, è necessario al *Performer* ed è necessario all'attore; è anche la condizione e la finalità di chi studia il teatro e il suo esistere nella storia.

La memoria è ovviamente qui intesa in senso forte e ha molteplici città di aspetti, come si diceva all'inizio. Il che pone e ci impone ancora il problema della qualità e del senso della cultura; e gli echi e i richiami si intrecciano nella nostra esperienza. Ai loro testi-testimonianze, ad esempio, si è integrata per me la lettura di due conversazioni di uno Genet vecchio e decisamente e fino in fondo solo e sradicato. Nella prima, del '75, parlando del suo bisogno di rivoluzione e della inadeguatezza per lui del maggio '68, Genet dice come il potere non possa mai fare a meno della teatralità: la teatralità domina in Cina e in Francia, in Unione Sovietica e in Inghilterra. C'è un solo posto, continua Genet, dove la teatralità non ha nessun potere: è il teatro. Poi lo spiega in modo semplicistico, ma la frase è di quelle che si aprono al pensiero, non lo racchiudono. Dieci anni più tardi, nell'85, in un'altra conversazione per la messinscena di un suo dramma, spiega che si crede in genere di occuparsi di cultura facendo del semplice ornamento, come la pittura o il teatro. La cultura seduto per terra; sono un vecchio, ho settantacinque anni; dopo un po' mostro qualche segno di stanchezza, mi appoggio su un gomito; un ragazzino di quattordici anni corre fuori e mi porta un cuscino; una coperta. Ecco! E anche qualcuno che impara a fischiare in una oltre la loro validità intrinseca e l'utilità per chi studia teatro, mi hanno anche consentito di non banalizzare le parole di Genet.

Eugenio Barba

LA TERZA SPONDA DEL Fiume

La memoria è lo spirito che guida il nostro fare. È la memoria che permette di penetrare sotto la pelle dell'epoca e di incontrare i molteplici cammini che portano all'origine, al primo giorno. Per questi cammini e per i loro incroci i nostri antenati si sono confrontati con i loro demoni e con le necessità dei loro tempi. Sono questi incroci che riscopriamo leggendo i classici o i manuali di storia. La riflessione su questi cammini e questi incroci è quello che ci consente di conservare intatto il cordone ombelicale con l'origine e di intravedere il profilo della nostra identità, lontana e concreta. Per questo, quando si vuole accicare un individuo o un popolo, gli si fa perdere il legame con la sua origine, con il senso segreto e manifesto della sua memoria. Sono quelli che vogliono dominare, sono loro che interpretano il passato e confondono i molteplici cammini che costituiscono il nodo vivente dell'epoca.

Si paragona spesso la Storia a un fiume, a una corrente impetuosa che trascina tutto con sé. C'è chi crede possibile poterle sfuggire e costruisce case sulle due sponde del fiume. Crede di essere al sicuro dalla corrente. Ma il fiume straripa e travolge con sé animali, bambini, giovani viggorosi, edifici di cemento.

A volte le contingenze dell'epoca sembrano nascondere il senso del nostro cammino. Allora l'esperienza artistica fa intravedere il filo che ci unisce all'origine. Così è successo di recente quando in Brasile Luis Octavio Burnier e Paulo Dourado mi raccontarono, a me che amo molto le storie, una versione de *La terza sponda del fiume*, un racconto di João Guimarães Rosa. Un vecchio viveva con la sua famiglia vicino a un fiume. Un giorno prese la sua barca, la mise in acqua, remò fino al centro del fiume dove la corrente era più forte e lì si fermò remando. Non tornò più a terra. Ogni giorno suo figlio gli portava del cibo, lo pregava di tornare a casa, sulla riva. Il padre, ostinato, continuava a remare contro la corrente. Con-

ta o «tecnica di inculturazione» lo ha dato Stanislavskij. Consiste in un processo mentale che «vivifica» la naturalezza inculturata dell'attore. Per mezzo del «se magico», di una codificazione mentale, l'attore altera il proprio comportamento quotidiano, modifica il modo abituale di essere e materializza il personaggio. E questo è anche l'obiettivo della distanziatura o del gesto sociale di Brecht. Si riferisce sempre a un attore che nel suo processo di lavoro modella il suo comportamento naturale e quotidiano in un comportamento scenico extraquotidiano, con evidenze o sottotesti sociali.

La strada della tecnica che usa variazioni della inculturazione è transculturale. Nel teatro contadino di Oxoliatlan, fatto da indigeni isolati in una montagna del Messico, si incontra una tecnica basata sulla loro inculturazione. E la stessa tecnica che si trova nel Living Theatre di Khardaha, alla periferia di Calcutta, con i suoi attori contadini, proletari e studenti. C'è un modo di essere attore in Europa o in America, in Asia o in Australia, che si manifesta attraverso tecniche di inculturazione.

Al tempo stesso, in tutte le culture, si può osservare un'altra strada per l'attore: l'utilizzazione di tecniche specifiche del corpo distinte da quelle che si usano nella vita quotidiana. I ballerini classici o moderni, i mimi o gli attori del teatro tradizionale dell'Oriente hanno rifiutato la «naturalezza» e si impongono un altro modo di comportamento scenico. Si sono sottoposti a un processo forzato di «acculturazione», imposto dall'esterno con modi di stare in piedi, di camminare, di fermarsi, di guardare, di star seduti, che sono diversi da quelli quotidiani.

La «tecnica di acculturazione» rende artificiale (o, come spesso si dice, «stilizzata») il comportamento dell'attore, ma crea al tempo stesso un'altra qualità di energia. Abbiamo tutti fatto questa esperienza vedendo un attore classico indiano o giapponese, un danzatore moderno o un mimo. E affascinante fino a che punto sono riusciti a modificare la «naturalezza» trasformandola in leggerezza come nel balletto classico o nel vigore di un albero come nella danza moderna. La tecnica di acculturazione è la distorsione dell'apparenza, di ciò che appare, per ricrearla sensorialmente più reale, fresca e sorprendente.

Parlo di attore o danzatore perché nella strada dell'acculturazione non si può distinguere l'attore dal danzatore. Per questo in

Oriente il danzatore è anche cantante e attore. L'attore «acculturato» manifesta una qualità e irradiaimento energetico che è presenza pronta a trasformarsi in danza o in teatro, a seconda dell'intenzione o della tradizione.

La via dell'inculturazione non porta alla danza, ma a una ricchezza di variazioni e gradazioni del comportamento quotidiano e a una essenzialità dell'azione vocale, del linguaggio. La via dell'acculturazione permette di giungere al livello pre-espressivo: presenza pronta a rappresentare.

Non dobbiamo però dimenticare che l'acculturazione è una colonizzazione, l'imposizione, anche se volontaria, di altra presenza. Una volta assorbita, questa diventa una «seconda natura». Non possiamo liberarcene. Chi ha lavorato come mimo o come ballerino classico si ferma e si sposta attraverso scariche dinamiche determinate che condizionano la postura, la spina dorsale, l'equilibrio. Ogni dettaglio è codificato. Codificazione significa formalizzazione, forma precisa che si deve rispettare, modello prestabilito che si deve ripetere. Il danzatore o il mimo restano imprigionati in questi modelli. È interessante vedere la loro lotta per liberarsi dalla tecnica appresa, per cercare di disimparare quello che ci sono voluti tanti anni a dominare.

La via della acculturazione porta a una codificazione, a una presenza formalizzata riconoscibile in un genere: balletto, mimo, Kathakali. No. Questa presenza formalizzata è necessaria per chi vuole manifestarsi artisticamente attraverso generi tradizionali. Ma per l'attore di uno spettacolo contemporaneo che cerca di cancellare le frontiere tra danza, teatro, opera, circo, la trappola più pericolosa è sviluppare la presenza formalizzata di un genere. È vitale arrivare a una presenza che, rispettando i principi trasversali che si incontrano in ogni tecnica di acculturazione, consenta la costruzione di una tecnica personale, di una *presenza con codificazione personale*.

Questo è il compito dell'allenamento: lasciare da parte la psicologia e la preoccupazione di dar vita a un personaggio per concentrarsi sulla costruzione di una presenza con codificazione personale, per acculturarsi a un comportamento pre-espressivo.

L'apprendistato può seguire la strada della inculturazione o dell'acculturazione. In entrambi i casi, l'obiettivo è la totalità, l'in-

contro e l'integrazione con il polo complementare che all'inizio non era incluso: chi comincia con un «se magico» o con qualsiasi altro procedimento mentale deve *materalizzarlo in presenza* sensorialemente percepibile per lo spettatore. E chi ha acquisito un comportamento acculturato deve *integrare il suo universo mentale-emozionale*. Una strada non è migliore dell'altra. Sarebbe miope pensare che il teatro di tecnica acculturata è superiore. No! Le due vie hanno gli stessi precipizi in cui l'attore può cadere: il precipizio di forme vuote, di stereotipi tecnici, di manierismi dinamici. E quello di forme anemiche a livello corporeo-sensoriale-visibile malgrado le intenzioni psicologiche, sociali, poetiche.

Il processo si nutre in moto solo energia mentale, invisibile, interna, che non arriva a fondersi con il somatico, il materiale, il visibile, quello che lo spettatore percepisce. E quel che spesso manca nell'attore di incultrazione del teatro tradizionale il cui punto di partenza, o comportamento mentale, non affonda radici nella corporeità, non rende manifesto l'invisibile. D'altro lato l'attore che codifica, anche se codifica secondo una visione personale, se non riesce a congiungersi con il dinamismo della sua logica emotiva e con la coerenza asimmetrica del suo comportamento mentale, diventa anche lui un individuo amputato, un giocoliere ginnastico, da circo, dal virtuosismo bidimensionale. Può compiere prodezze che ci sbalordiscono per le sue capacità acrobatiche, di serpente, di perizia tecnica, ma non arriva a quella dimensione di cui parlavamo prima: la dimensione della memoria, la memoria genetica, la memoria emotiva, la memoria dell'epoca, la memoria mitica degli antenati.

Questa settimana, guardando le dimostrazioni di lavoro e di allenamento dei gruppi peruviani, mi sono reso conto di essere di fronte a un fenomeno unico. Oggi, in questo pianeta, non c'è altro paese in cui l'apprendistato abbia punti di partenza così coerenti con principi di antropologia teatrale che portano a una codificazione straordinaria. Il Perù è l'unico paese in cui questo esiste. In ogni nazione ci sono scuole di teatro, ci sono maestri, c'è

Fare e essere-in-vita

teatro tradizionale di «inculturazione», ci sono gruppi che si allenano e si «acculturano», generi specifici come il balletto o la danza moderna. C'è cioè una frammontazione, forse ricchezza o eclettismo, che ci rende difficile circoscrivere l'origine della presenza e della rappresentazione. L'applicazione di principi di antropologia teatrale ha permesso agli attori peruviani di arrivare allo stesso livello di presenza di un danzatore moderno o di un attore orientale. Guardando il loro lavoro, godevo della loro capacità di fare. Spesso però, come spettatore, ero consapevole di quello che *facevano*. Come in ogni aspetto dell'operare teatrale si scontravano con la polarità: fare e essere-in-vita.

Il primo giorno di questo Encuentro, durante una scena della nostra prova comune, si è creato in sala un silenzio particolare. Ritrovo questo silenzio denso degli spettatori. Si concretizza quando si trovano di fronte a una dimensione che va ben al di là di quello che stanno vedendo. In questo caso: una bambina di dieci anni, grassottella e seria, che non faceva niente, stava solo palpeggiando una pietra. Non riproduceva niente. Non pretendeva niente. Non cercava di essere creativa. Era-in-vita. Esattamente come gli animali che, introdotti in scena, meravigliano. Non recitano. Solo sono-in-vita.

Tutto l'apprendistato spinge a fare, a vivificare la presenza attraverso l'azione, a diventare *homo agens* che cambia e si cambia. Arriva il momento in cui la presenza dell'attore deve convertirsi in rappresentazione mentale per lo spettatore e rappresentare la memoria dell'epoca. Non si può mostrare soltanto la forza del fare, si deve arrivare alla vulnerabilità dell'essere-in-vita.

C'erano momenti nei vostri spettacoli in cui dimenticavo la vostra abilità. Ma quello che, paradossalmente, percepisco come il vostro più grande pericolo è il fatto che voi applicate i principi per arrivare a una codificazione personale. Li dominate tanto bene che sono diventati quasi obiettivi in se stessi e non strumenti che permettono di accedere a un livello superiore, quando il fare diventa essere-in-vita, rappresentazione della memoria.

Non ho alcun consiglio da dare su come si può arrivare a questo livello. So che c'è bisogno di circa dieci anni di lavoro quasi inumano. Di questo hanno avuto bisogno i miei attori perché ad un certo punto notassi che, malgrado il fare, erano-in-vita. Posso solo affer-

mare quello che credo profondamente: è necessario continuare, continuare, continuare malgrado il tormento della ripetizione, del guscio vuoto dei movimenti, della superficialità della tecnica senza vita, della vertigine della monotonia. Ma lottando contro l'inerzia, pensando con tutta l'energia mentale, con tutta l'intelligenza fisica su come inventare, come scavare il proprio cammino verso l'essere-in-vita che contiene e rivela la nostra origine.

E questa la sfida di ciascuno di voi. E la sfida per tutto il movimento perviavano di teatro. Una lunga sequela di giorni, mesi e anni sono all'agguato ed esigono il massimo in ogni momento. Se non rinunciate, avrete mutato la cultura teatrale del vostro paese. Come il padre che se ne addò al centro del fiume e remò contro corrente, la vostra eredità per coloro che verranno dopo di voi sarà un esempio di comportamento e di resistenza. Perché qualunque forma di apprendistato è un apprendistato a prendere posizione, a non tradire lo spirito degli antenati, a non dimenticare l'origine.

Il «perché»: il senso

Andando indietro nel tempo, mi trovo di fronte i cammini percorsi, i nuclei condensati degli eventi, libri, incontri, frasi casuali, incidenti. Attraverso di essi cerco di spiegarvi perché faccio teatro, perché continuo a farlo. E importante *come* fare teatro. Ma se ho la fortuna di arrivare a questo livello di sapienza tecnica, di conoscenze oggettive che mi guidano nella costruzione dei diversi livelli dello spettacolo e delle sue relazioni con gli spettatori, sorge ancora più impertinosa la domanda: perché faccio questo? Per esibizionismo? Per denaro? Per salire nel prestigio sociale? Per essere qualcuno che le donne e gli uomini possano ammirare, desiderare? Per sfuggire alla mia condizione, alla mia pelle, ai miei pensieri? Per aiutare quelli che non mi hanno mai chiesto di essere aiutati? Per cambiare la società?

So che un teatro può cambiare radicalmente qualcosa nella società: può cambiare se stesso, la propria maniera di comportarsi, di presentarsi, di rappresentarsi, di pensarsi. Lo so perché i molteplici cammini verso la mia origine lo dimostrano. Andando indietro, verso il primo giorno, incontro Grotowski, mio fratello maggiore. Po-

trei chiamarlo anche mio padre, mio antenato, mio totem. Non ha importanza. L'essenziale è riconoscere la filiazione ed esserne orgoglioso. Al suo fianco ho imparato alcuni principi fondamentali su come far teatro. Più esattamente: al suo fianco ho intuito il senso personale del lavoro: perché si fa teatro.

All'inizio degli anni '60 in Polonia, le autorità imponevano norme di produzione, un numero prestabilito di spettacoli e «primi» per ogni stagione. Era la quantità che importava, *quanti* spettatori, *quanti* spettacoli. L'essere umano, particolare e unico, non esisteva: erano pecore, animali. Questa frenesia della produzione e della quantità, questa illusione di numeri e statistiche si chiamava politica culturale, cultura democratica, teatro popolare. Grotowski non voleva fare otto, sette, tre «primi» all'anno. Voleva prepararne solo una, ma bene. Dare il massimo. Presentarla a un gruppo ristretto di spettatori per rendere più profonda la comunicazione. Stabilire con loro relazioni spaziali e emozionali di incontro, di dialogo con se stessi, di meditazione sull'epoca. Per realizzare la sua necessità personale si trovò a lottare contro la sua epoca, a ripercorrere le vie verso l'origine e incontrare nel suo antenato Stanislawski il teatro come laboratorio, come luogo privilegiato per creare nuove relazioni. Il «teatro povero» di Grotowski non era una tecnica, 'come' si può fare teatro. Era il suo *perché* faceva teatro.

In questo periodo, negli anni 1961, 1962, 1963, a volte venivano ai suoi spettacoli solo tre-quattro persone. Nei tre anni che sono rimasto con lui, sono stato testimone che la sua resistenza era solo per un pugno di spettatori. E questa ostinazione di Grotowski, il suo remare contro corrente che ha rivelato al teatro della nostra epoca un altro modo di essere sociale, di prendere posizione, di essere leale ai valori della propria identità.

Uno dei miti più commoventi e ambigui della civiltà occidentale racconta di un uomo che cerca la sua origine. Nel cammino verso la sua identità uccide il padre, genera con la madre figli-fratelli, porta la peste a una intera popolazione. Si esilia, se ne va solitario. Ma qualcuno lo segue, una fanciulla: Antigone. Anni dopo, quando ella ritorna alla sua città, Tebani si scontrano con Tebani. Fratelli godono torturando i fratelli, i bambini portano armi, hanno imparato a sgozzare. Violenza e orrore: Tebe è il cuore dell'oscurità.

Di fronte alla guerra civile in cui anche i suoi fratelli si sono re-

cipocamente uccisi, Antigone prende posizione. Non difende suo zio Creonte e la legge dello stato che egli rappresenta. E non fugge sul colle per unirsi all'esercito del fratello in guerra contro lo stato. Conosce il ruolo che ha scelto. E compie l'azione che le permette di essere leale al suo ruolo. Esce di notte dalla città e va al campo, prende un pugno di polvere e lo sparge sul cadavere del fratello a cui Creonte ha negato sepoltura. Un rituale simbolico, vuoto e inefficace contro l'orrore. Che certo compie per necessità personale. E che paga con la vita.

Il pugno di polvere di Antigone, il pugno di spettatori di Grotowski: che azione irrisoria per resistere all'epoca e remare contro corrente. Ma non possiamo cancellare questa azione della nostra memoria. Sia all'origine e ci spinge a continuare giorno dopo giorno malgrado l'isolamento, la mancanza di considerazione, i risultati modesti, il pericolo. Questo è il teatro: un rituale vuoto e inefficace che riempiamo con il nostro 'perché', con la nostra necessità personale. Che in alcuni paesi del nostro pianeta si celebra nell'indifferenza generale. E in altri può costare la vita a chi lo fa.

Penso che gli attori dell'Odin Teatret e io apparteniamo alla specie del vecchio che lasciò la sua famiglia, si allontanò dalla riva e nel centro del fiume remò contro corrente. Apparentemente aveva no ragione gli abitanti delle sponde che ridevano di noi. Sono passati 23 anni, ci sono molte rughe sui nostri volti, stiamo incanuendo, sentiamo la stanchezza degli anni e del lavoro. Ma ora non siamo soli. Ci sono altre barche dietro la nostra, ai lati, davanti. Siamo una piccola flottiglia nel centro del fiume. Siamo la terza riva. Il giorno che il fiume si infurterà, ci travolgerà. E con noi travolgerà anche i grandi edifici, con le loro poltrone e i loro riflettori, che stanno là, sulle due rive.

Imparare a resistere: questo è quello che ho visto qui, al QOSQO 87, nove anni dopo Ayacucho. Guardo e sento un profondo orgoglio pensando che il prossimo anno, nel decennale di Ayacucho, ci vedremo all'incontro di teatro di gruppo che voi dedicate a Grotowski. Appartengo a una famiglia teatrale le cui antenate sono Antigone e Edy Craig. A questa stessa famiglia appartengono giovani che parlano lingue diverse, che recitano in modi differenti, che vanno in direzioni opposte, che non mi hanno mai incontrato, che mi hanno

appena intravisto attraverso il racconto o l'esempio di altri gruppi teatrali. E una famiglia che conosce la sua origine, che sa riconoscerne i suoi antenati, i suoi fratelli maggiori, che non dimentica la sua origine. Che rifiuta di collaborare con la società dell'amnesia. Che vuole rappresentare la memoria dell'epoca. Consapevoli che la memoria che si può mostrare è una azione simbolica per un pugno di spettatori.

Per questo, ascoltando in Brasile il racconto di Guimarães Rosa *La terza sponda del fiume*, ho intuito il perché di tanti anni di lavoro. E perché a Belgrado, nel 1976, ho chiamato l'Odin Teatret e gli altri gruppi con un altro nome, come quello che si dà a una persona cara: Terzo Teatro.