

Titolo | Il racconto sommerso. Sulle orme del maggiordomo di Stanislavskij

Autore | Franco Ruffini

Pubblicato | Roberto Giambrone (a cura di), *I sentieri dei narratori*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2004, pp. 45-51

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 3

Lingua | ITA

DOI |

## Il racconto sommerso. Sulle orme del maggiordomo di Stanislavskij

di Franco Ruffini

*“Signori, il pranzo è servito”*

Di fronte all'attore nel ruolo del maggiordomo, fresco dall'aver pronunciato la battuta topica “Signori, il pranzo è servito”, Stanislavskij avrebbe reagito alla sua maniera. Niente “bello” o “brutto”, o giudizi del genere. E “ci credo” o “non ci credo” era una sanzione così definitiva da non poter arrivare all'inizio del confronto.

Stanislavskij avrebbe cominciato col chiedere, ad esempio, l'età del personaggio. E alla risposta buttata lì dall'attore che il maggiordomo era vecchio – magari solo per i fili di grigio nei basettoni d'ordinanza – si sarebbe informato se il vecchio maggiordomo era un vecchio del mestiere, o no. E, se non aveva sempre fatto quel mestiere, perché aveva cominciato a farlo? Basta leggere con attenzione le pagine del *Lavoro dell'attore su se stesso* per trovare, dietro l'apparente protervia del maestro, il filo rosso della precisione, come antidoto alla recita. Nella realtà della vita, non c'è un maggiordomo qualsiasi; dunque, non può esserci nella scena. Sta all'attore fingerlo con precisione: vecchio, che non abbia sempre fatto quel mestiere, che abbia cominciato a farlo – che so – per un rovescio di fortuna del padre, dissipatore di sostanze ed onore... E così avanti.

Ovvero, e così indietro. Il filo della precisione è il filo d'Arianna d'un viaggio a ritroso: dall'uscita che “signori, il pranzo è servito”, indietro indietro, alla ricerca della ragione profonda – la necessità, e l'unicità – di quell'annuncio. Stanislavskij era intransigente con le parole del teatro. La “parte” per lui era alla lettera la parte visibile di un tutto nascosto. Compito dell'attore era portare alla luce – attraverso la parte – quel tutto nascosto. In modo che alla riemersione dal viaggio a ritroso l'attore, e con lui lo spettatore, fosse costretto a dire “ci credo”.

### *Ingrandimenti*

C'è sempre un sospetto di asimmetria nel rapporto tra uomini di libri e uomini di scena; o diciamo, tra studioso e artista. L'uno sfrutta, l'altro viene sfruttato. Ma l'asimmetria è reale solo per quanto valga la sciocca presunzione di anteporre una sterile ricerca di verità ad una ricerca di efficacia, questa sì feconda e possibile.

Seppure raggiunta, la verità sarebbe tale solo per l'oggetto di studio: il quale non saprebbe che farsene, dato che la possiede talmente bene da incarnarla anche dimenticando di conoscerla. Lo studio non mira alla rivelazione; serve piuttosto a ingrandire problemi e prospettive di soluzione, e con questo renderli visibili a chi non sia abbastanza grande da non aver bisogno d'ingrandimenti.

Stanislavskij ci ha permesso di dare un primo sguardo al viaggio a ritroso del suo maggiordomo. Torneremo ulteriormente ad osservarlo. L'ingrandimento fa emergere intanto la domanda se la parte dell'attore-interprete sia sostanzialmente diversa dal racconto dell'attore-narratore nel cosiddetto teatro di narrazione: che d'ora in poi, definiremo sinteticamente *attore e narratore*.

### *Il racconto sommerso*

Per l'attore che cerca solo la “leggibilità”, la zona nascosta della parte può essere descritta così. C'è un *compito* assegnato dal regista. In base a tale compito, l'attore assume un *testo*, che è la sua parte nel copione. La presentazione in scena del testo – eventualmente modificato – costituisce la zona visibile della parte. È l'attore “senza Stanislavskij”, nel senso che si preoccupa solo di eseguire la parte.

Si può facilmente immaginare, per analogia, un narratore “senza Stanislavskij”. In base ai gusti del pubblico – in generale, per il narratore non c'è un regista che assegni i compiti – in base alle richieste del mercato, alla committenza nonché alle personali predilezioni letterarie, il narratore sceglie il testo di un racconto. Può comporlo da solo, o assemblarlo a partire da testi diversi, non importa. La presentazione in scena di quel testo – al netto di varianti all'impronta – costituisce la zona visibile del racconto.

La chiameremo *racconto emerso*, per distinguerlo dalla zona nascosta, che costituisce il *racconto sommerso*.

Ma l'attore “secondo Stanislavskij” non si accontenta della leggibilità. Anzi, la vede con diffidenza, come un alibi per legittimare l'imitazione. Cerca la “credibilità”. Il viaggio a ritroso del maggiordomo fa parte del lavoro da compiere per raggiungere un tale risultato.

È giovane o vecchio, il maggiordomo? Le domande che abbiamo attribuito a Stanislavskij, è in realtà l'attore stesso a farsele. Se sceglie di fingerlo vecchio, si chiederà se ha sempre fatto quel mestiere, e magari sceglierà di rispondere che no: ha cominciato a farlo dopo che il padre ha perso fortuna ed onore. Forse i commensali ai quali deve annunciare che il pranzo è servito sono stati, un tempo, ospiti della sua famiglia, prima della caduta... E così via. Le scelte in base alle quali procede il viaggio a ritroso sono arbitrarie. Vecchio o giovane, servitore da sempre o rampollo di un nobile decaduto, non fa differenza.

Titolo || Il racconto sommerso. Sulle orme del maggiordomo di Stanislavskij

Autore || Franco Ruffini

Pubblicato || Roberto Giambrone (a cura di), *I sentieri dei narratori*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2004, pp. 45-51

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Ma davvero, non fa differenza? All'inizio, sì. Ma già al secondo passaggio, la scelta d'una discontinuità forse ha qualche traccia nella memoria dell'attore, addirittura nella sua biografia. O no, vista la giovane età. Forse alla biografia dell'attore s'avvicina di più la scelta di attribuire la discontinuità ad una caduta. Forse addirittura ne fa parte, quella scelta, sia pure non nelle circostanze di fatto ma nella sostanza. Non lo sappiamo, continuiamo a dire "forse".

Ma quel che è certo è che il viaggio a ritroso non è senza senso. A guidare il viaggio, proprio a dargli senso, è una polla intima che sempre più orienta domande e risposte, talmente profonda che l'attore stesso può ignorare di possederla. Riduce arbitrarietà, e accresce invece *necessità*. Fino al momento in cui viene toccata. È il momento – ma non è detto che debba verificarsi – che Stanislavskij chiamava "io sono". L'attore non racconta più di un personaggio. Racconta di se stesso attraverso quel personaggio. "È" il personaggio: in quel doppio che permette alla verità di esprimersi nella misura umana della sincerità. Allora, è un mondo che si dispiega. Quella che potremmo leggere sotto il titolo d'autobiografia è solo un percorso fissato dalla scrittura, ma che nel mondo da cui proviene convive con mille altri percorsi. Ce ne accorgiamo se, anziché scrivere, raccontiamo a voce; e il racconto, che pure è sempre la stessa biografia, non è mai lo stesso racconto. Per l'attore "secondo Stanislavskij" non ci sono, nella zona nascosta della parte, un compito e un testo. Ci sono: una *necessità* e un *universo mitico*. Mito in quanto racconto e mito in quanto mito: racconto che ci riguarda e nel quale ci guardiamo.

Anche parlando dell'attore, la parola "racconto" è emersa più volte, tanto naturale è l'analogia col narratore. Accanto al narratore "senza Stanislavskij", che si dà un compito e in base a tale compito assume un testo, c'è un narratore "secondo Stanislavskij", che obbedisce a una *necessità* e sulla spinta di tale *necessità* costruisce un *universo mitico*. Dal quale verrà fuori, poi, il racconto emerso. Oltre le tecniche che ne definiscono la forma, sono quella *necessità* e quell'universo mitico a dargli vita.

In ogni caso, importa sottolineare questo. Che, mentre "senza Stanislavskij" è la parte emersa ad essere prevalente rispetto a quella nascosta, "secondo Stanislavskij" – attore o narratore – è il racconto sommerso ad essere determinante rispetto al racconto emerso.

### *Improvvisazione*

Il "grande" Mimmo Cuticchio ci fa vedere che anche per il narratore la *necessità* ha a che vedere con la biografia. Addirittura, in modo più profondo e complesso. È anche la biografia come parte e veicolo d'una tradizione, che comincia prima e continua dopo la vita del narratore.

Quanto all'universo mitico, la sfida che Stanislavskij pone al suo attore non è solo costruire un racconto tale che la sua conclusione "biograficamente necessaria" sia quella particolare battuta prevista dal copione. È così, ma è di più. Un tale racconto, l'attore deve costruirlo sempre nuovo ogni volta che pronuncia la battuta. Indefinitamente. L'universo mitico che gli consente questa possibilità dev'essere un *repertorio di racconti virtuali*. Non una biblioteca, ma un mondo – come abbiamo detto – abitato da personaggi, situazioni, relazioni.

Di questa natura è l'universo mitico di Mimmo Cuticchio. Ha l'aspetto di una grande biblioteca e a una grande biblioteca fa riferimento, ma le storie che vi sono raccolte e che vi s'intrecciano servono soprattutto per dare consistenza ai personaggi e alle loro relazioni reciproche. Pur provenendo da storie particolari, la densità e la precisione dei dettagli liberano i personaggi che ne sono titolari da ogni vincolo d'appartenenza a quelle storie. Li rendono autonomi: come persone reali. Possono rientrarvi, all'occorrenza, ma allo stesso modo in cui entrerebbero in una storia di cui non sono mai stati protagonisti. Sta in questo la forza dell'universo mitico – del mondo – di Mimmo Cuticchio, non nel grande numero di storie bell'e pronte che contiene. Da un contenitore di storie bell'e pronte, se ne può prelevare una, bell'e pronta. Da un mondo di personaggi e relazioni si può, di volta in volta, creare una nuova storia.

L'attore, o il narratore, il cui universo mitico sia una ricca collezione di testi è più ricco di chi disponga di un solo testo, ma continua ad essere "senza Stanislavskij". Perché la posta in gioco è la natura – non l'entità – dell'*improvvisazione*. "Senza Stanislavskij", l'improvvisazione è della misura del mestiere o, al massimo, della combinatoria. "Secondo Stanislavskij", attore o narratore, è della specie della creazione.

### *Il mare di Mimmo Cuticchio*

L'universo mitico di Mimmo Cuticchio è stato paragonato a un mare. Da quel mare, s'è detto anche, il singolo racconto emerge come il salto d'un delfino, che è sempre uguale e mai uguale a se stesso. Mari, delfini: ciò che è nitido all'impressione può sfocare alla luce d'un linguaggio troppo preciso.

Perché qui stiamo parlando del *valore* della tecnica. Non degli effetti pratici, ma proprio del valore. Cioè d'una cosa di cui solo questo si può dire, che non si può dire nulla di preciso e che in ogni caso è bene non parlarne troppo.

C'è tecnica nel "maggiordomo di Stanislavskij" quando cerca, ad esempio, di filtrare le domande-guida del suo viaggio a ritroso. Se lo finge vecchio, il suo personaggio, l'attore potrà provare a camminare con un vassoio pieno di calici colmi, ma senza vassoio né calici, e registrare se quell'azione suscita nel proprio organismo il "senso del vero". Ci vuole tecnica, per

Titolo || Il racconto sommerso. Sulle orme del maggiordomo di Stanislavskij

Autore || Franco Ruffini

Pubblicato || Roberto Giambrone (a cura di), *I sentieri dei narratori*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2004, pp. 45-51

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

procedere lungo la via della precisione. Man mano, il fronte del viaggio diventa una freccia più acuminata: che può toccare la sorgente in cui la finzione si fonde con la realtà.

A nulla serve avere un bersaglio da colpire se non si dispone di una freccia appuntita per farlo, si potrà dire. Ma è vero anche il contrario: che a niente serve acuminare la freccia se non c'è un bersaglio da colpire. Per chi vuole solo esibirla, la tecnica è un (genere di) lusso. Per artisti come Mimmo Cuticchio, è una necessità, per potersi immergere a fondo nel proprio mare, e saltar fuori ogni volta con un salto diverso.

La differenza tra effetti pratici e valore della tecnica è l'altra faccia della differenza tra la prospettiva dello spettacolo e la prospettiva del teatro. M'è capitato più volte di sentire Cuticchio prendersela con giovani narratori che cercano – con più o meno successo – di imitare i suoi procedimenti di racconto. Credo che il rimprovero non sia verso l'inefficacia d'una tale tecnica presa a prestito, ma sia verso la mancanza d'una tradizione nella quale radicare la propria biografia. Credo che lì Cuticchio non parli nella prospettiva dello spettacolo. La forma, e la tecnica necessaria per “metterla in scena”, si possono prendere a prestito. La tradizione, che garantisce la vita della forma e il valore della tecnica al di là della sua efficacia, quella non si può prendere a prestito. La vita della forma, il valore della tecnica – infine, la necessità della tradizione – sono nella prospettiva del teatro: se teatro è ciò che permane, prima e dopo l'apparizione dello spettacolo.

La spada di Celano è favola e parabola. Appartiene alla biografia di Mimmo Cuticchio e, insieme, alla tradizione del *cunto* e in generale del raccontare in scena. Come la freccia nel viaggio a ritroso del maggiordomo, deve poter toccare fondo e preciso. Se non c'è niente da toccare, allora serve solo per mostrarla in scena, e magari funziona. Si può fare.

Procurarsene una costa due soldi. E vale due soldi.

(2004)