

ALESSANDRO VANTINI

Il pensiero
è sangue
attorno al cuore



AMLETO

o
dell'immortalità dell'anima

cortellaeditore®

PREFAZIONE

di

Elisabetta Bovo

PREFAZIONE

CON GLI OCCHI DI EDIPO E L'ANIMA DI AMLETO

L'ATTORE, NUDO E SOLO, DI FRONTE AL *KAIRÒS*

*“Se un uomo non spera l’inaspettato
non lo troverà,
perché esso è introvabile e inaccessibile”.*

(Eraclito, fr. 18)

*“Non si vive in uno spazio neutro e bianco;
non si vive, non si muore, non si ama
nel rettangolo di un foglio di carta”.*

(Michel Foucault)

Un libro è una cosa preziosa. Racchiude in sé un mondo. Ci dischiude un universo di senso, ci propone un incontro. Questo libro ci appare di pregio già ad un primo sguardo, dall'esterno, per come ci si offre alla vista, al tatto, per le caratteristiche editoriali, la scelta del formato, la carta che fa da supporto pregiato alla scrittura, la copertina del volume. Tutto rivela una cura formale, eccellente, cui non può che corrispondere un contenuto altrettanto rifinito e di valore.

Ma il testo che vi è racchiuso è doppiamente prezioso. Bellissimo e spiazzante, coraggioso e coerente perché autentico fino al midollo, inattuale e di estrema attualità, in quanto interpella la dimensione umana, nella sua storicità concreta, *fisica*, con i dilemmi dell'eternità e del mito. Da un lato ci svela alcuni segreti del teatro, della drammaturgia, dei personaggi, dei classici. Dall'altro rivela il percorso personale di un attore e regista che in teatro e per il teatro ha giocato - *to play*: il verbo della recitazione - la propria esistenza. Ce ne offre un bilancio in termini di acquisizione di consapevolezza e di approssimazione ad *una* verità, aprendosi alla riflessione su misteri profondi che fonde in un solo orizzonte di pensiero le questioni su cui s'interrogano rispettivamente Amleto ed Edipo. Le stesse domande che si pone chi li interpreta sulla scena; tanto che il protagonista shakespeariano e quello sofocleo finiscono per essere degli *alter ego* dell'attore, il quale, a sua volta, vive nella propria carne, nella propria mente e *anima* il tormento, diverso eppure di ugual portata, dei due personaggi così lontani da lui nel tempo, eppure così profondamente vicini nello scoprirsi “nudi e soli” nel vivere il proprio dramma e nel prenderne coscienza.

Prezioso è questo “saggio” - quanto sia improprio chiamarlo così diremo poi - perché rappresenta una duplice sfida. Una sfida e una provocazione, nel senso più autentico del termine, di convocazione “davanti a”, di invito a porsi di fronte, di chiamata a fronteggiare qualcosa che ci riguarda, ci chiama in causa, arriva a colpirci nel profondo.

L'autore, *in primis*, sfida se stesso, come fa - ogni volta che calca la scena - a teatro, uscendo allo scoperto, mettendo in gioco tutto di sé: corpo, mente, anima, cuore, voce, gestualità, sensibilità e sentimenti, bagaglio

esperienziale ed emotivo, che ne costituiscono la professionalità e anche la trascendono. Nel contempo lancia la sfida al lettore, come la pone dal palcoscenico - in qualità di attore - allo spettatore: lo invita a seguirlo nel suo singolare cammino, lungo una via impervia e impegnativa che non ammette scorciatoie, in una sorta di scalata perigliosa in cui non ci sono appigli né scappatoie e il cui fascino prevalente è quello del rischio (*“infatti il pericolo è bello”*, per usare l'espressione socratica di fronte alla prospettiva della morte). Una volta intrapreso il percorso, non si può tornare indenni sui propri passi perché chi legge ormai è diventato anch'egli compagno di viaggio, coinvolto nelle stesse modalità di riflessione “esistenziale” su questioni che interpellano anche la *sua* umanità.

Domande metafisiche, ma che s'incardinano sull'esistenza.

Una sfida in realtà - anche dal punto di vista editoriale e di mercato - è costituita già dalla mole del volume, dalla moltitudine di pagine nelle quali si compie, o almeno si intraprende per un bel tratto, il viaggio iniziatico di cui Alessandro Vantini è non solo il protagonista e l'autore/de-scrittore, ma anche la guida per altri, quasi un *maître à penser* che, sulla scorta della tragedia greca, del mito, della filosofia antica e dei personaggi shakespeariani - nonché di Kostantin Stanislavskij, Lee Strasberg, e di altri suoi più diretti maestri di recitazione - ci conduce alla riflessione sull'io, sulla libertà, sui significati universali, e dunque anche attuali, degli archetipi, la cui presenza scopre nei testi che recita, e dentro di sé. E lo fa con un'umiltà di matrice socratica, di chi “sa di non sapere”, di essere votato ad una ricerca senza fine, che lo porta a condividere gli esiti del suo indagare, a creare un filo d'intesa con il lettore, a cercare - proprio come avviene in teatro - l'*ascolto* non passivo, l'attenzione e la partecipazione totale di chi può recepire il messaggio, il coinvolgimento estremo nelle vicende, pensieri, ragionamenti esposti.

Che il libro, poi, costituisca una provocazione per il pensiero comune lo si coglie fin dalle prime pagine, in cui vengono sfatati da subito alcuni *topoi* o pregiudizi sul “mestiere” dell'attore e sulle modalità di viverlo. Ci si rende conto che, lungi dall'essere il luogo del narcisismo e della libertà assoluta, il palcoscenico è un banco di prova in cui l'interprete - proprio in quanto tale - ha una responsabilità grandissima nei confronti del personaggio, dell'intera opera, del messaggio che ha voluto trasmettere l'autore classico (in questo caso sia Shakespeare che Sofocle), ma anche nei confronti del pubblico e, prima di tutto, di se stesso. Una responsabilità a cui l'attore non può sottrarsi, pena l'inautenticità del suo recitare, il non poter “essere” quel personaggio fino in fondo. Ed è una investitura che egli vive sulla propria pelle, impegnando - nell'impersonare *quell'eroe* (quanto è inadeguato allora dire “la parte”) - tutto di sé, sostenendone il peso di fronte al pubblico, agli altri attori, e soprattutto - va sottolineato - davanti a se stesso, in quanto uomo, prima ancora che attore e regista. Viene così scardinato il banale luogo comune che attribuisce a chi pratica il mestiere teatrale una “vita facile”, lontana dagli assilli quotidiani che costellano l'esistenza di tutti gli altri, e che induce a cogliere solo il versante ludico e spettacolare di una professione che, agli occhi di molti, ha il pregio di non sembrare quasi un “lavoro”. Viene annullato il presupposto su cui tale visione riduttiva si fonda, mostrando invece “di che lacrime grondi e di che sangue” la scelta di essere attore, che cosa comporti vivere una passione totalizzante, che richiede il mettersi continuamente alla prova e si regge su un lavoro costante, assiduo, svolto dietro le quinte, la cui fatica quotidiana non trapela nell'istante dello spettacolo, ma vi sta necessariamente a monte.

La sfida lanciata da queste pagine mette in crisi gli stereotipi dell'immaginario collettivo nel cui orizzonte l'attore appare perlopiù come il clown starobinskiano che gioca a fare “capriole sulle stelle”, in grado di “saltare” da un ruolo all'altro senza drammi o fatica, in virtù di una tecnica - che si immagina conseguita definitivamente, una volta per tutte - acquisita negli anni di studio e apprendistato, atta a far gestire il corpo come macchina a servizio del meccanismo teatrale, che non può non funzionare a tempo e luogo opportuni, quasi fosse frutto di un magico automatismo ben oliato che l'attore può attivare a comando. Vantini rilancia qui il problema del significato di “libertà” interpretativa dell'attore e di una tecnica che spodesta l'io individuale per lasciare avvenire (*ad-venire* nel duplice senso di *venire avanti*, in primo piano, e di *accadere*) il personaggio, con le sue motivazioni e i suoi dilemmi, e - deposta la maschera attoriale, con il volto messo a nudo - svela il tormento e il costo in termini personali - il “prezzo da pagare” - che vi sono sottesi e che richiedono un continuo lavoro su di sé e sul proprio vissuto. Sostituendo la parola “teatro” al termine “mondo”, nel parafrasare Hugo von Hofmannsthal potremmo dire - quasi a condensare in poche righe l'intero libro - che “l'uomo scopre nel teatro solo ciò che ha già dentro di sé, ma ha bisogno del teatro per scoprire quello che ha dentro di sé; per questo sono però necessarie l'azione (ovvero il lavoro su di sé come attore, il *poièin* teatrale e il *poièin* della scrittura) e la sofferenza”.

Se è vero che la leggerezza - frutto però di rigore, disciplina e “rilassamento” sempre inseguito con l'esercizio costante - è una caratteristica di cui l'attore non può fare a meno in quanto contribuisce a dare naturalezza al “suo” personaggio, dal resoconto dell'esperienza viva di Vantini risulta però chiaro che la finzione, per l'attore, è un abito per nulla semplice da indossare. L'Autore ne ha piena consapevolezza (*“Scopo dell'attore non è*

recitare ma essere vero", p. 226 e p. 306) come del resto è conscio di come sia confusa l'opinione comune riguardo all'applicazione del binomio vero/falso alla realtà teatrale ("Il pubblico spesso ritiene che un attore possa diventare il personaggio – o la sua rappresentazione sia vera – secondo i parametri attraverso i quali nella vita quotidiana si valuta una verità. È un errore", p. 226).

Il rapporto realtà/finzione, sincerità/simulazione - ovvero il nodo centrale della recitazione che è la verità dell'interpretazione - fa problema, si pone come ardua questione là dove è in gioco la verità del personaggio, con i suoi roveli interiori, alle prese, lui stesso - Amleto come Edipo - con la responsabilità di una scelta e con la propria ricerca di significato autentico. L'attore finge, ma porgendo, nella finzione, la propria verità *dislocata* a rappresentare la verità (gioia, dolore, disperazione, dubbio, ...) di un altro: quella di Amleto, di Edipo, di Creonte, di Riccardo III, per citare i personaggi più di frequente impersonati, in tutto il loro umano spessore e con poliedriche sfaccettature, da Alessandro Vantini.

È una dialettica complessa quella che si attua tra attore e personaggio, passando attraverso l'umanità dei due soggetti implicati: un'umanità creata dal tragediografo, ma non per questo meno dolente e meno vera, e l'umanità in carne ed ossa dell'uomo che ha scelto, nella propria vita, di rispondere alla vocazione di attore. Non si tratta di una semplice osmosi o travaso di esperienze, è un processo che prelude una *mise en abyme*, un'inclusione in abisso, che rende infinito il lavoro dell'attore, sempre inesausta la sua ricerca, incessante il suo interrogarsi. Come avviene dunque il miracolo della duplice metamorfosi dell'attore in personaggio e del personaggio in attore? Essa scaturisce là dove l'attore, riconoscendo l'incommensurabile distanza, "l'inconciliabilità" tra sé e il personaggio ("il personaggio è l'aldilà di ciò che l'attore è"), rinunci all'imitazione, alla mimesi, e si apra ad un livello superiore di energia, per divenire un punto di scambio di tali energie che lo trascendono. Si crea così un rapporto dialettico, sempre aperto e mai definitivo, tra attore e personaggio, legati nel segno dell'analogia e della comune natura umana ("Il miracolo del teatro non è nella rappresentazione, ma la *transustanziazione* tra attore e personaggio", p. 231), che viene condiviso, in tutta la sua intensità, con il pubblico. In ciò consiste, per Vantini, l'essenza della recitazione.

A quale genere letterario può ascriversi l'opera, che offre un resoconto di tutto questo ma nel contempo lo trascende, ponendosi all'incrocio di saperi e riflessioni che afferiscono a competenze e ambiti culturali diversi? Una precisa classificazione è difficile, e corre comunque il rischio di sminuire la portata del testo, di non dar conto della ricchezza degli spunti che esso offre e degli "interminati spazi" in cui si muove, della novità che porta con sé nel panorama degli scritti sul teatro e per il teatro.

La si può definire un saggio filosofico? Se, come afferma Wittgenstein, lo scopo della filosofia è la "chiarificazione logica dei pensieri" e il suo esito non consiste tanto in "proposizioni filosofiche" ma è il "chiarirsi" di pensieri "che altrimenti sarebbero torbidi e indistinti", allora l'itinerario qui proposto può a buon diritto inserirsi nel vasto alveo della letteratura filosofica. Il teatro acquisisce allora una valenza noetica, in quanto "*luogo deputato della coscienza*" e "*un'interrogazione sulla identità personale come limite per l'uomo*" (p. 228). Dal teatro, e grazie al teatro, la riflessione si amplia e arriva ad illuminare la vita. In tal senso "*la filosofia è un farmaco (surrogato) della tragedia*" (p. 540).

Più precisamente, per molti aspetti, l'opera di Vantini riguarda la filosofia pratica, che ha in comune con quella teoretica il fatto di cercare la verità, ma va oltre la mera contemplazione del vero in quanto non fa della verità il fine, ma solo un mezzo in vista dell'azione - la *prassi* - che è sempre situata nel tempo presente, con l'intento di instaurare un nuovo stato di cose, senza creare situazioni di *hybris*, o prevaricazione del proprio limite ("*La coscienza (...) si apre alla realtà del mondo e la trasforma*"). Allora l'arte, il teatro, supera la mimesi e diventa produzione della realtà. "Il mondo è di chi agisce - sosteneva Konrad Fielder nell'800 - e ciò è vero non solo nell'accezione pratica comune, ma nel suo significato profondo della relatività del mondo: solo la ricchezza e la vitalità dello spirito ne sviluppano l'essere. Indebolendosi lo spirito, anche l'essenza del mondo sbiadisce e scompare".

Di qui la responsabilità che l'essere umano, e l'attore per primo, avverte in ogni sua scelta, dall'opzione fondamentale alle scelte particolari che di tale opzione sono sia espressione che conferma e consolidamento. In tal senso più volte l'Autore chiama in campo l'idea del bene, inteso come fine dell'uomo, come qualcosa di "praticabile", e non soltanto come bene del singolo individuo, ma della comunità di cui il singolo è l'espressione. Ciò vale ed è sentito tanto più fortemente in relazione al teatro. Il rapporto tra singolo e comunità è lo stesso che si crea tra il protagonista e il coro della tragedia greca, fin dalle sue origini: da una parte il prescelto a rappresentare l'intera società, il "capro espiatorio", dall'altra l'elemento corale per eccellenza, che esprime la presenza e la volontà di tutta la *pòlis*.

Sul versante teoretico, la frequentazione dei grandi filosofi antichi - dai presocratici al Socrate di Platone, a Platone stesso - nutre il dialogo che l'Autore intesse con il proprio sé, o meglio - attraverso se stesso - con la storia del pensiero che indaga i grandi temi ontologici, che oggi appaiono forse inattuali ma che sono più

vicini all'esistenza di tante filosofie contemporanee. Di questo pensiero "delle origini" - che storicamente segna il distanziarsi del *theorèin* dal *mythologhèin*, ma che tuttavia ancora vi si riconnette (nel platonismo, soprattutto, che è la posizione teoretica con cui maggiormente paiono intonarsi il pensiero e l'esperienza dell'Autore) - l'attore-regista si fa interprete nel senso etimologico, originario, di *interpretēs*: "il mediatore di una transizione, garante di un *passaggio* e il responsabile dell'integrità di un messaggio che non deve subire, in linea di massima, alcuna alterazione, nel trascorrere dalla cifrazione creativa alla decifrazione critica" (J. Starobinski).

La funzione di interprete, sia nei confronti del testo che del personaggio, è vissuta con estremo impegno e consapevolezza dal Nostro, ben sapendo che sia come traduttore che come attore egli ha un sovrano *diritto di sguardo*, quella energia che gli consente di penetrare al di là dei sensi manifesti per spingersi fino al significato latente e avviarsi alla sua decifrazione. Tale coscienza del proprio compito permea di sé l'intero libro e segna anche l'andamento della sua scrittura. Come avviene per la decifrazione, che richiede, in quanto processo ermeneutico, un procedere a spirale, così la scrittura di Vantini avanza in modo spiraliforme per approssimazioni continue all'enigma (*l'immortalità dell'anima*, enunciata nel sottotitolo) e alla sua possibile soluzione, riprendendo più volte, ermeneuticamente, i termini della questione, chiarendoli, svelandone - a sé e al lettore - aspetti nuovi, inattesi, rilanciando di continuo in avanti e tornando a decifrare - in una ripetizione solo apparente - come un raddomante nel labirinto o un divinatore dinanzi all'oracolo divino, i punti nodali del suo pensiero, o meglio "discorso", che dell'oralità teatrante da cui è nato cerca di mantenere le sottolineature, l'immediatezza anche sonora, le sfumature di senso, le iterazioni fatiche ed espressive.

Il suo è un procedere "rivelativo" che anche formalmente rispecchia l'arte interpretativa di coloro che spiegavano gli oracoli e se ne facevano portavoce, ma sempre nella consapevolezza che "per quanto si possa camminare, e neppure percorrendo intera la via, si potrebbero mai trovare i confini dell'anima, tanto profondo è il suo *lògos*" (Eraclito, fr. 51).

Il testo, nato da un continuo ritornare con la mente e con la memoria "globale", anche fisica, sull'esperienza vissuta, segue una progressione cataforica, che tiene il lettore appeso al filo del discorso. L'Autore, infatti, fa scoprire a poco a poco i nuclei tematici che viene dipanando, di cui offre anticipazioni e spunti, proponendo a chi legge un avvicinamento progressivo al tema centrale. Di qui l'andamento a spirale, che procede per anticipazioni e ritorni, accenni e riprese, stringendo sempre più il circolo ermeneutico - della comprensione, per il lettore - attorno all'argomento chiave, al significato che vuole esprimere. In siffatta costruzione anche le digressioni sono tali solo in apparenza: in realtà fanno parte del percorso, sinuoso, ad ampi tornanti, ma sempre rivolto verso la meta, che l'Autore invita a compiere. Vengono alla mente la "radura" heideggeriana dell'*essere* e i sentieri in mezzo al bosco che ad essa conducono, senza poterla mai raggiungere. La forma scelta da Vantini riflette dunque con fedeltà il contenuto del suo infaticabile cercare, del suo tendere alla piena espressione di quell'energia misteriosa e potente cui si attribuisce il nome di *essere*. L'eleganza lessicale e la scorrevolezza dello stile, sottolineate da scelte formali e tipografiche che sembrano cesellare la parola, ben si addicono ad un'edizione di pregio, quale la presente, amorevolmente curata dall'editore Cortella. La pregevole veste editoriale è in perfetta consonanza con la preziosità del contenuto.

Il volume si apre col monologo *Amleto o dell'immortalità dell'anima*, a firma dello stesso Vantini.

Incentrato e costruito sul soliloquio del protagonista shakespeariano che percorre sotterraneamente tutto l'*Amleto*, il monologo vantiniano più che un testo teatrale in realtà è "*un resoconto di un'esperienza di improvvisazioni*", nato dal continuo ruminare interiore dell'Autore sul principe di Danimarca e sulla natura del suo dubitare, articolando insieme, in fecondo rapporto dialettico, i molteplici piani dell'esperienza e della riflessione, che s'intercalano e s'intersecano sia all'interno dello spettacolo che nel nesso vitale tra recitazione e scrittura. Su un canovaccio che ripercorre l'intero cammino compiuto da Amleto, nello svolgersi dell'omonima tragedia, Vantini fa rifluire - quasi *uno stream of consciousness* - un denso flusso di ragionamenti, stratificazioni di pensieri e concetti, di questioni ontologiche ed esistenziali, di infinite suggestioni, richiami al mito, alla tragedia e alla filosofia classica, alla Bibbia, alla poesia (Omero, Virgilio, Pessoa, Garcia Lorca), agli insegnamenti dei grandi maestri dell'arte teatrale e della tecnica attoriale, attingendo ad un linguaggio stratificato nella cultura e coscienza collettiva occidentale, instaurando così una *koinè diàlektos* con il pubblico attraverso la quale condividere la verità cui perviene sulla scena. Questo nuovo *Amleto* è il testo chiave, da cui ha preso avvio tutta la riflessione successiva che ha dato vita alla presente opera.

Una vera e propria "impresa" che è cresciuta, come un *work in progress*, nel corso di nove anni di riflessione e approfondimento, tra stesure, ritocchi e rimaneggiamenti, e - parallelamente - di lavoro sulla scena, vissuto come luogo duplice, di scaturigine delle problematiche in oggetto e di necessaria verifica delle ipotesi ed esiti raggiunti.

Il risultato di questo continuo lavoro non è un saggio fine a se stesso, né una riflessione meramente teorica sul teatro o sulle opere prese in considerazione (l'*Amleto* di Shakespeare e l'*Edipo Re* di Sofocle). È - piuttosto - un diario di bordo, un *Bildungsroman*, romanzo di formazione, e una autobiografia interiore. Quasi una *Fenomenologia dello spirito* ma *sub specie theatri*, in cui alla ragion dialettica viene a sostituirsi la pratica teatrale quale strumento di comprensione della vera realtà, e il teatro gioca il ruolo di palcoscenico della storia universale, che illumina di senso il cammino della coscienza individuale. Quanto sia potente il teatro per un risveglio della coscienza lo testimonia la vicenda di Amleto che realizza una messa in scena teatrale alla corte per smascherare lo zio assassino, per rendere manifesta - attraverso la finzione - la verità, ma soprattutto per fare chiarezza dentro di sé (*“Amleto affida al teatro la funzione di essere la propria coscienza”*, p. 236). Che l'intera opera di Vantini sia una rivelazione del sé più profondo venuta alla luce maieuticamente nell'esperienza in scena lo rivela lo stesso Autore, in molti passi del testo, in particolare quando, approssimandosi alla conclusione, afferma: “È necessario concludere in modo autentico, nell'azione - in modo degno di un attore - un libro che parla quasi esclusivamente di *un momento privato*” (p. 653; il corsivo è funzionale al nostro discorso, e fa riferimento alla definizione di Lee Strasberg). Siamo di fronte ad una riflessione che si dipana nella forma di *Confessiones*, che molto ha in comune, nel procedere e nello svelare se stesso da parte dell'Autore, con l'illustre precedente agostiniano e con i *Colloqui con se stesso* (*Tà eîs eautòn*) di Marco Aurelio, in cui l'imperatore romano, di fede stoica, mette a nudo la propria anima, le più recondite riflessioni e i progressi nel cammino spirituale ed etico compiuti nell'esperienza quotidiana. Ed è innegabile che una *proàiresis* - intesa più nell'accezione dello stoico Epitteto che in senso aristotelico - come processo intenzionale che porta al raggiungimento di un fine, sia sottesa al dialogo che l'anima intesse con se stessa e sottenda a questa riflessione - scaturita dall'esperienza teatrale - in chiave esistenziale e di filosofia pratica, in cui l'individuo diviene compito a se stesso. Qui la *proàiresis* è l'*intenzione*, vissuta in forma di imperativo categorico, di un uomo che ha scelto il teatro come “modo di essere”. Perciò *diairesi* e *controdiairesi* si rincorrono nel testo, per chiarire ciò che è in esclusivo potere dell'attore e soprattutto ciò che non lo è, là sulla scena, dove egli “sta”, saldo, in attesa cosciente e vigile dell'avvento/rivelazione di qualcosa che trascende il suo stesso essere. Non si tratta dunque di un abbandono a una facile confessione, meramente diaristica o psicologizzante: questo testo, come suggerisce il titolo stesso, è intessuto nel corpo dell'*io*, vive del suo sangue, delle sue esperienze, della sua memoria “fisica”, mai dimenticando che - come scrive Tasso - “il corpo è dell'alma albergo e veste”, o - per utilizzare il linguaggio platonico, caro all'Autore - il *sòma* è *sèma*, carcere e tomba, contenitore mortale, custodia temporanea dell'anima “finché essa non abbia pagato compiutamente ciò che deve pagare”.

Oltre a ciò, il libro è evidentemente anche l'opera di un regista, traduttore dal greco delle tragedie che mette in scena (*Edipo Re* come *Antigone*), ed offre la sua visione drammaturgica della dialettica tra testo e scena. Nel fare ciò rivela un'altra dialettica, su più piani, che coinvolge l'Autore stesso e mette in gioco la sua interiorità più intima: la duplicità tra il suo essere regista e il suo ruolo d'attore, il nesso che s'instaura tra l'aver tradotto/interpretato (o scritto egli stesso, nel caso del monologo iniziale) il testo e l'esserne l'interprete concreto sulla scena, e ancora la fusione tra il personaggio in cui s'immedesima e il proprio io, nella sua spoglia umanità. Nel libro tale dialettica si riverbera nel rapporto tra le riflessioni condotte in prima persona dall'Autore e la miriade di citazioni che si intercalano alle sue parole, dando vita a un dialogo a più voci, che giunge a far interloquire Platone con Amleto, Sofocle con Shakespeare, Nietzsche con Socrate o Edipo. Un dialogo - espressione piena di una dialettica - che ricorda quello originario, da cui è nato il filosofare, così come lo presenta Jorge Luis Borges nel suo componimento poetico intitolato *Il principio*.

“Due greci stanno conversando: forse Socrate e Parmenide. / Convieni che non si sappiano mai i loro nomi, / la storia sarà così più misteriosa (...) / Il tema del dialogo è astratto, talvolta alludono / a miti nei quali entrambi non credono. / Le ragioni che adducono possono abbondare in errori / e non hanno uno scopo. / Non polemizzano. Non vogliono né persuadere né essere persuasi, / non pensano né a vincere né a perdere. / Sono d'accordo su una sola cosa; / sanno che la discussione è la non impossibile via / per giungere a una verità. / Liberi dal mito e dalla metafora, pensano o cercano di pensare. / (...) Questa conversazione tra due sconosciuti in un luogo della Grecia è il fatto capitale della storia. / Hanno dimenticato la preghiera e la magia” (J. L. Borges).

Nel nostro caso il dialogo avviene tra sconosciuti lontani nel tempo e nello spazio, il luogo dove accade è la pagina scritta - riflesso della mente e dell'anima dell'Autore - e il pensiero razionale non esclude il ricorso al mito, portatore di una verità originaria che si rivela sotto forma di illuminazione e di radice archetipica. Il portato del *mythologhèin* - il pensare attraverso il mito - che Vantini, come attore e come uomo, “sente” carico di verità in quanto lo vive in scena con tutto se stesso, è talmente autentico, profondo e intenso da richiedere una fruizione condivisa in quel rito comunitario che è la tragedia. Questo, per l'Autore, è “il fatto capitale della storia”, non solo sua, personale, di attore-regista-drammaturgo ma anche di ogni essere umano impegnato nel tortuoso, mai facile, cammino di presa di coscienza di sé e del proprio compito etico, di responsabilità di scelta.

Questa è l'anima dell'intero libro: cogliere nel teatro la rivelazione dell'essere, in cui l'uomo riconosce la propria autentica radice.

Caratteristiche della sua scrittura sono l'attitudine analitica e la precisione lessicale, che si esplicano nella ricchezza del dettaglio, nella volontà di definire ogni aspetto possibile delle varie questioni e situazioni, nell'impegno di chiarire e puntualizzare, di "dare un nome" ad ogni termine di riflessione, anche là dove la materia si fa oggetto di ardua e ardita speculazione filosofica. E se le argomentazioni addotte seguono una logica lineare, aristotelica, e l'esposizione procede enunciando idee cartesianamente *chiare e distinte*, tuttavia il dubbio e la domanda, privilegiati strumenti d'indagine, si insinuano quasi in ogni paragrafo, a scuotere certezze appena acquisite, a mostrare la relatività di ogni meta raggiunta, a rimettere in discussione i mai definitivi punti d'arrivo, a mostrare la distanza ineliminabile tra ricerca e verità, nella consapevolezza che alla tanto inseguita *alètheia* è dato tendere e approssimarsi, non giungere appieno tanto da farne un'evidenza certa e tantomeno un possesso.

La miriade di citazioni e riferimenti, di cui il testo è ricco, non spaventa - e non spaventi - il lettore, piuttosto lo accompagna a penetrare nello scandaglio delle opere citate e, al tempo stesso, a comprendere che quei quesiti e passioni rivelati sulla scena dai personaggi si trovano anche nel proprio intimo. Non sono riferimenti pleonastici, ma parole *essenziali*, che l'Autore rimedita in sé e continua a richiamare alla propria mente, laboratorio mai esausto in cui egli riversa le reminiscenze della cultura classica su cui è fondata la sua formazione e che s'è andata affinando e approfondendo, scendendo sempre più nelle viscere, oltre la soglia razionale, attraverso la riflessione sulle responsabilità di attore e interprete, e di essere umano. È un navigare a vista tra le opere della cultura greca e quelle del teatro shakespeariano, compiuta privilegiando - platonicamente - la seconda navigazione, più faticosa perché condotta a forza di remi, ma più fruttuosa in quanto apre scenari inediti, spiragli inattesi su di sé, sull'anima, sull'essere.

Ci ricorda, nel contempo che - come diceva Bernardo di Chartres nel XII secolo - "siamo nani sulle spalle di giganti", in grado di vedere più lontano non per l'acutezza della nostra vista o la nostra altezza, ma perché sostenuti e portati in alto dalla statura di chi ci ha preceduti.

Così facendo Vantini scopre in sé le radici lontane di quei miti ancestrali e quel *dàimon*, di cui già parlava Socrate. Il *dàimon*, forse l'anima stessa, il tramite con l'essere, qui evocato più volte, con atteggiamento di ascolto e di accoglienza interpretante, nella consapevolezza - come scriveva Giordano Bruno - che "le divinità ci parlano per via di visioni e di sogni, che certo da noi sono chiamati enigmi, per la mancanza d'abitudine, l'ignoranza e la ottusità della nostra capacità, (...) così anche le nostre voci latine, greche, italiane".

Ciò dà vita ad una scrittura colta, documentata da echi profondi scaturiti da una lettura diretta dei classici, di testi ruminati fino a farli diventare sangue del proprio sangue (come non far qui riferimento a quel verso di Empedocle, che funge da epigrafe al testo e mette in relazione il sangue con il pensiero?): una scrittura, un'*ars*, che è energia, forza di rivelazione, che si dispiega verso il nascosto, alla ricerca di una verità che si offre velandosi e sfuggendo ogni presunzione di possesso.

Il libro che ne è scaturito affonda le sue radici nella sapienza antica, non solo occidentale, di matrice ellenica, ma anche orientale, ebraica, egizia. A buon diritto Vantini potrebbe affermare, con i saggi orientali, in sostanziale accordo con Socrate, non tanto: "Ho trovato il sentiero dell'anima", quanto piuttosto: "Ho trovato l'anima camminando nel mio sentiero". Ed è ancora la saggezza dell'Estremo Oriente - con cui egli è entrato in contatto attraverso la pratica delle arti marziali - a venirgli in soccorso, accanto alla sapienza (*docta ignorantia*) socratica, nel difficile lavoro di annientamento di sé come esercizio per rendersi pronto ad incarnare un personaggio altro da sé, eppure sempre - lo scopre ogni volta - così simile a sé nella radice comune di dolente, sofferta, tremenda, "troppo umana" umanità. L'atteggiamento che Vantini assume nei confronti dei personaggi da lui interpretati è nel segno del *riguardo*, nella duplice accezione di sguardo secondo, dapprima critico e oggettivante, poi profondo e immedesimante, e al tempo stesso di rispetto, di comprensione del legame che li lega a sé, nella condivisione di una fragile umanità. Un *riguardo* che arriva a richiedere il totale annientamento dell'io, perché sulla scena si muova e agisca il personaggio, e l'attore sia solo un tramite, un veicolo fatto di *psychè* e *soma*. Qui trova spazio, accanto all'insegnamento dei grandi maestri cui fanno capo i famosi "metodi" dell'arte della recitazione (Stanislavskij e Strasberg), il suggerimento di matrice orientale: "Solo quando siete vuoti, siete in equilibrio". Un equilibrio instabile, precario e sospeso, da funambolo: momentaneo, eppure proprio perciò prezioso, in quanto istante rivelatore dell'essere. Una tale saggezza lo accompagna, in chiave di assonanza con la riflessione filosofica della Grecia classica e presocratica - talvolta nel cammino gli è compagno Parmenide, talaltra Eraclito, ma anche Empedocle, e soprattutto Socrate e Platone - nel cogliere l'apparente duplicità della condizione umana e nell'interpretare la cecità di Edipo o il dibattersi nel dubbio da parte di Amleto. "L'uomo è due uomini contemporaneamente: l'uno sveglio nelle tenebre, l'altro dormiente alla luce" recita l'aforisma del libanese Kahlil Gibran, che pare riecheggiare voci più familiari al nostro orecchio "occidentale": di Eraclito, Parmenide, Shakespeare.

L'Autore, come sulla scena mette la totalità della propria esperienza e del proprio essere a disposizione del testo e del personaggio, così nel libro passa in rassegna pubblicamente la propria esistenza, si "dà in pasto" al lettore ("Consideratemi una cavia – avverte già nell'*incipit* - . Così mi sono considerato in teatro, come attore"), svelando necessariamente scampoli della propria vita interiore. E al lettore chiede condivisione, partecipazione totale ("Per leggere questo libro bisogna intonare cuore, corpo, cervello"). Del resto ogni filosofia non è vera finché non è confermata dall'esperienza - come nell'altissimo esempio socratico - tanto più se propone una riflessione sulla vita e sulle domande che dall'esistenza scaturiscono. Già scrittori e poeti si sono in passato fatti portavoce dell'esigenza di concretezza, come John Keats quando afferma: "Gli assiomi della filosofia non sono assiomi finché non li abbiamo provati *sulla nostra pelle*: leggiamo belle cose, ma non possiamo sentirle fino in fondo finché non abbiamo percorso gli stessi passi dell'autore". A maggior ragione ciò accade per un testo che è nato dall'improvvisazione teatrale e che di tale "pratica" si sostanzia, trovando là, sulla scena, nell'*Erlebnis*, il luogo epifanico di una verità esperita con la totalità del proprio essere, intraducibile altrimenti. Da ciò scaturisce la ferma convinzione dell'Autore che il teatro, in quanto *rito*, offra un insegnamento superiore a quello della vita.

Al pari del mito la tragedia, che rappresenta una sintesi di *mythos* e *lògos*, ci presenta gli eventi e i protagonisti di cui parla come reali, anzi dotati di una realtà ben più vera ed autorevole di ciò che ci deriva dall'esperienza quotidiana. La funzione originaria è soddisfare un fondamentale bisogno di conoscenza, insito in tutti gli esseri umani, in tutte le società. La realtà mitica spesso non corrisponde a quella strettamente storica, ma anche se non esprime la verità dei fenomeni ne svela molte sulla natura dell'uomo e sulle modalità del suo pensiero (*mythologhèin*), nell'antichità come nel presente. L'attualizzazione del mito avviene nel rito che ne è la celebrazione, nella sua duplicità di cerimonia culturale e di forma di comunicazione nei confronti dei partecipanti. La tragedia, celebrata sulla scena, con il suo riferimento al mito e la discesa nella parte più intima nella coscienza, fin dalle origini assume la funzione di vero e proprio *rito di rinnovamento*, il cui scopo è appunto una radicale trasformazione della vita interiore, come avviene negli eroi tragici: Edipo, Amleto, e anche Socrate nel momento supremo, di fronte alla morte. Conseguenza ne è la ricerca di livelli sempre più profondi di esperienza "spirituale" - ambito che include la coscienza, l'anima, l'energia - fino all'accoglienza in sé dell'incontro con l'essere, momento privilegiato vissuto sulla scena dall'attore, come ci è testimoniato dall'esperienza diretta dell'Autore in queste pagine. Parte integrante del rito è il sacrificio, l'azione sacra che si compie nell'immolazione e offerta di una vittima: l'agnello sacrificale, il "capro espiatorio" nel caso della tragedia greca (*tragoidia*: canto del capro), animale sacrificato alla divinità per rendersela propizia, poi spesso condiviso tra i partecipanti in un banchetto comunitario. Questo è il rito sacrificale che si consuma a teatro ogni volta che ha luogo la tragedia. E la vittima designata, il capro espiatorio, *pronto* ad affrontare coraggiosamente e in piena consapevolezza il proprio destino, l'animale votato al macello, destinato dalla comunità e dalla personale chiamata del *däimon* al sacrificio, è lui, l'attore, *nudo e solo* in mezzo alla scena. Questa è l'immagine simbolo che il regista-attore Vantini ci consegna come incisiva e icastica sintesi di tutto il suo lavoro.

Il libro, in realtà, è una scrittura "seconda", nel senso che è il corpo, con la sua gestualità, la sua espressività e movimento, la prima scrittura per un attore: il corpo come *medium* ineludibile, come strumento disponibile e indisponibile insieme (l'attore lo può "usare" nell'interpretazione del personaggio, ma non può - neppure se lo vuole - prescindere da esso). Se ci astraiano dal corpo ci poniamo fuori del *corpo della vita*.

La memoria poi gioca una parte essenziale nel lavoro dell'attore, sulla scena oltre che nella quotidiana esistenza, come ha avuto un ruolo nella costruzione di questo testo, da cui emerge l'importanza fondamentale della memoria fisica di cui innegabilmente il corpo è dotato. È anche grazie alla memoria del corpo che Vantini ha fatto tesoro dell'esperienza teatrale vissuta, della *morte a se stesso* che l'attore vive ogni volta sulla scena: essa continua ad affiorare, come *fil rouge* che costituisce l'ordito su cui la trama del libro, a più fili, in un intrico complesso e multicolore, si articola e s'intesse. Il libro è perciò anche il resoconto di una serie di passaggi, di un transito, un vero e proprio percorso di iniziazione - che si attua attraverso la celebrazione di un rito, la tragedia - cui sempre s'accompagna una crescita della coscienza, una dilatazione dello spazio dell'anima, una conoscenza più profonda e misteriosa (e misteriosofica, in quanto attinge agli antichi *misteri*): "*nulla e nessun risultato è per sempre; è solo un momento di passaggio nella ricerca*" (p. 145).

Ancor più, l'*Erlebnis*, l'esperienza vissuta, è assunta quale criterio di verità: non più la ragione cartesiana, la razionalità formale aristotelica, ma neppure la concessione ad un pensiero debole privo di identità guidano la riflessione dell'Autore e ne garantiscono la veridicità. Più che affidarsi ad un parametro di giudizio, che passerebbe comunque dalla ragione razionante, l'intuizione immediata della verità che si disvela istantaneamente nell'esperienza teatrale passa attraverso la totalità dell'uomo che la vive, corporeità compresa.

L'attore, in scena, si offre nella propria intima vulnerabilità davanti al pubblico, senza pudori né remore, cercando di aggirare ed abbattere ogni meccanismo di difesa che potrebbe ostacolare tale messa a nudo, vincendo se stesso, vivendo il proprio corpo e il proprio io come mezzo di ricerca e veicolo di comunicazione, e nel contempo come "avversario" da affrontare e combattere, come ostacolo che oppone resistenza. Usa, perciò, il personaggio per smascherare se stesso, proprio mentre si pone pienamente al servizio del personaggio, e *con lui*, a servizio del rito tragico, del pubblico presente in sala, e virtualmente di tutta l'umanità.

E ne ha piena consapevolezza: "*Sono già abituato a dare loro in pasto tutto me stesso*".

"Quella nudità implica una scelta esplicita e cosciente, che diviene significante" possiamo affermare con le parole dello storico del teatro Luigi Allegri. Nudità e totale vulnerabilità in realtà – lo evinciamo dall'esperienza diretta di Vantini – è la condizione necessaria perché il lavoro dell'attore superi la mimesi, e dunque costituisce la verità stessa dell'artista, il suo essere "fingitore", ma non impostore, perché posto pienamente, *assolutamente*, a servizio di una rivelazione che lo trascende.

Come si dona totalmente sulla scena a servizio dell'opera che rappresenta, così l'autore porta tutto se stesso – anima, mente, corpo – sulla pagina scritta, tanto che – come asseriva Guy de Maupassant – "le parole nere sulla carta bianca sono l'anima messa a nudo". E sulla scena col proprio corpo, "torre d'inquietudine" – come nella definizione di una poetessa marocchina contemporanea, Wafà' al'-Amràni – ciò che l'attore può percepire della propria anima è esprimibile con i versi di questa stessa voce poetica:

"Sopporto l'impossibile / unito al più lontano desiderio, per l'esilio sanguina / il volto per chi nel tempo è lontano / l'estraniamento mi assedia / (...). / Sono presente con la forza del rifiuto / esiliata nell'aspetto presente / trascinata dalle parole / parole altre, non le mie / (...). / non sono il viaggio verso ciò che è noto. / Non sono costruzione / né significato. / (...). / Canuto è il mio compagno, stanco, invecchiato / il corpo è la torre delle inquietudini / le mie inquietudini sono diverse / il mio corpo è firmamento che rotea all'inverso / (...). / Non ho preparato il volo / (...). / tranne questo dubbio velato / (...). / Il richiamo (...) m'illumina / gioia del segreto estremo".

Vantini sente di dover esprimere tutto questo – ciò che ha scoperto dell'anima, "il paese inesplorato" cui allude Amleto – attraverso le parole di Socrate nel *Fedone*, accostandole a ciò che Platone riporta in un altro dialogo dedicato all'anima, il *Fedro*, confrontando, accostando, sovrapponendo le due "voci" in un dialogo nuovo, ulteriormente maieutico.

Nella dinamica che lega l'attore al personaggio svolge un ruolo fondamentale la maschera, di cui l'Autore ricostruisce le origini risalendo alla gremità arcaica, ripercorrendo le origini del teatro greco, della tragedia, risalendo ai riti in onore di Dioniso. Alla maschera, strumento potente nel suo spessore *minimo e infinito*, dedica alcune pagine di grande interesse, dove illustra la funzione che essa svolge nel mediare il transfert dell'attore verso un'energia che lo trascende e che lo fa oggetto di divino *entusiasmo* o invasamento. La maschera – *forma senza forma* – originariamente impersona Dioniso, dio della tragedia e della fluidità del mondo, e in quanto tale è il mezzo, reale e simbolico (non razionale), che consente a chi la indossa la liberazione dal proprio sé per attingere al mistero. Veramente coinvolgente, in proposito, il riferimento alla sensazione esperita personalmente dall'Autore nell'indossare la maschera, durante alcune prove, laboratori o performance teatrali. "*Apro gli occhi e sento che la maschera crea una separazione fra me e il mondo esterno*" (p. 212). La maschera è vissuta dall'attore come una sorta di *epochè*, di sospensione temporale, di filtro tra sé e il mondo circostante che rende più acuta la sua recettività percettiva nei confronti della realtà sia fenomenica che trascendente, permettendogli di recepire – sotto forma di energia – la capacità di cogliere l'unità di tutte le cose (un panteismo esperito in una forma di *panismo* di matrice dionisiaca).

Un'altra riflessione a cui ci guida Vantini riguardo al compito dell'attore è che tale "mandato" (nel senso che si tratta di una chiamata interiore ma anche di una delega da parte della comunità originaria), per essere esplicito compiutamente, richiede al pubblico qualcosa di più dello sguardo. Ne esige la partecipazione, la consonanza, la condivisione: fattori senza i quali il rito teatrale risulta incompleto, inefficace. Quando il rito riesce si attua un processo osmotico tra l'attore e gli spettatori – resi compartecipi, e dunque non più semplici "*spectatores*" – che si realizza a volte per pochi attimi, talora con maggiore continuità, con un effetto di rimbalzo biunivoco tra palcoscenico e platea di una tensione che va al di là dell'attesa evenemenziale, della abituale e razionale aspettativa che accada un evento (come nella vita, così anche nella realtà scenica), assumendo invece la caratteristica di un comune spaesamento di fronte a un'epifania, all'irrompere imprevedibile di una realtà metafisica che mito e tragedia rivestono con la potenza delle immagini loro proprie, e che, per essere "inverata" sulla scena, esige la mediazione dell'attore, della fenomenicità della sua corporeità. La prima scena su cui si realizza tale rivelazione è l'anima stessa dell'attore, la sua persona: nel vuoto da lui provocato con l'annientamento dell'io, perseguito attraverso specifiche tecniche di recitazione si crea lo spazio per accogliere la manifestazione dell'essere, di quelle energie superiori e superne che costituiscono la vera realtà ("*L'attore è come un teatro in miniatura dove accadono molte cose. Reali*", p. 203). In tale processo l'attore diventa

persona nel senso dell'etimo latino del termine, cioè *maschera*, e svolge la funzione che originariamente alla maschera era attribuita: di mediazione e contatto col divino.

Questa è la via scelta e percorsa fin dagli esordi da Vantini, che accetta la sfida, dolorosa e assai ardua per un attore, dell'annichilimento e della vulnerabilità totale, cui non si può andare incontro con leggerezza ma solo con umiltà e consapevolezza estrema.

La figura dell'attore che egli viene di sé tratteggiando è dunque quella di un funambolo e insieme corda sospesa sull'abisso della propria nullità (un annientamento necessario per ospitare in sé l'altro, il personaggio), un novello Prometeo che regge consapevolmente sulle spalle la responsabilità che le scelte dell'eroe tragico, e di ogni essere umano, comportano. Un *oltreuomo* nietzscheanamente fedele alla terra, alla corporeità materiale, ma capace, come Socrate, di sentire l'anima, e - attraverso di essa - il richiamo dell'*essere*, la voce del *dàimon*. Quello stesso *dàimon* che induce Edipo ad accecarsi, a privarsi degli occhi di carne che si fermano alla "beata apparenza" e non gli permettono di cogliere la verità su di sé, per acquisire invece una nuova vista, interiore e consapevole, una cecità veggente. Si svela così - ad Edipo, come al suo interprete in carne e ossa - una verità troppo dolorosa per poter essere riconosciuta e ammessa altrimenti, se non alla fine di un itinerario di colpa e dolore che sempre accompagna la scoperta dell'inconciliabile frattura tra mondo dell'apparenza (la molteplicità fenomenica) e la vera realtà (che fa riferimento all'*essere*), come dall'antico insegnamento di Parmenide, intriso di immagini tratte dal mito. E proprio grazie a questo nesso tragico che lega conoscenza e dolore, "il mito perviene al suo contenuto più profondo, alla sua forma più espressiva" (F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragodie*).

Ma le tragedie - *Edipo re* come *Amleto* - non sono essenzialmente tragedie della colpa e della vendetta (l'uccisione del padre e l'incesto, nel primo caso; la punizione per l'assassinio del fratello e per l'accoppiamento "incestuoso" con la moglie di lui, nel secondo). Rappresentano, piuttosto, entrambe - è questo, a mio avviso, un assunto "inedito" del libro - percorsi sofferti di ricerca, come del resto tutte le tragedie sofoclee e la maggioranza di quelle di Shakespeare, in cui la scoperta della verità non può avvenire se non attraverso la catastrofe dell'eroe tragico, coincidendo con la sua rovina, premessa necessaria per la presa di coscienza su di sé. Un'epifania di senso che investe chi quel personaggio incarna - previo annullamento dell'altrimenti ingombrante "io" personale - nella propria pelle, nella propria carne, sera dopo sera sempre *nuovamente*. Come il poeta-fingitore di Pessoa, che "finge così completamente/che arriva a fingere che è dolore/ il dolore che davvero sente", "*anche un attore* - testimonia Vantini - *usa il suo vero dolore per recitare*".

Dato che "l'esperienza di morte è anticipata (...) in modo eminente nel dolore", nel senso che "tocca al dolore la funzione decisiva e veramente insostituibile di far sperimentare agli uomini la morte" (S. Natoli), ogni sera - nel rappresentare la catastrofe di Edipo e il suo l'accecamento, il suo dolore anche fisico e la presa di coscienza di ciò che il Fato gli ha riservato - l'attore vive la propria agonia.

Nella testimonianza diretta di Vantini, che da anni vive sul palcoscenico quest'esperienza-limite dell'annientamento di sé, la sofferenza e la morte - più che rappresentare un epilogo, come nel pensiero del filosofo Natoli - sono esperite dall'attore come un passaggio necessario verso l'*esultanza* e una "vera vita". È questo il momento *catartico* in cui si attua sulla scena il reale scioglimento (la *lysis* di cui parla Aristotele) della vicenda - anche e soprattutto interiore - dell'eroe tragico, dopo l'inevitabile caduta che contrassegna l'*intreccio* di ogni tragedia.

È il *dàimon*, Dioniso o anche Apollo (come nelle parole di Tiresia e Giocasta), l'anima, la scintilla del divino nell'uomo, che induce l'essere umano, il personaggio tragico così come l'attore che lo interpreta, ad accogliere in sé e farsi carico della sofferenza non tanto personale e privata, ma universale, per esprimerla a nome di tutti nella condivisione del rito teatrale. Il che richiede un altissimo prezzo da pagare, esige - quale costo necessario e inevitabile - l'immolazione di se stessi, della totalità del proprio io, l'annullamento del sé per far spazio all'altro e all'Altro. A Creonte, a Edipo, ad Amleto o a Pirro, a Riccardo III, all'eroe tragico che in quel momento occupa la scena, figura emblematica ma vivente dei diversi modi in cui si articola l'umano dibattersi e soffrire nell'esistenza terrena.

E nell'istante in cui il *magic if*, il "magico se" di Strasberg, si inverte rendendo possibile l'identificazione col personaggio, nell'immediatezza del *qui ora* e nella concretezza del corpo vivo dell'attore, l'*essere* - ovvero l'Altro - si offre istantaneamente, epifanicamente, al cogliimento da parte dell'attore "officiante" che rende partecipi dell'evento - puntuale, eppure eterno - gli spettatori del rituale tragico. "*Quando sono in scena non sempre sono io colui che agisce* - è Vantini attore che parla - (...) *qualcosa d'altro vive e si esprime in scena meglio di me, al mio posto, per qualche brevissimo istante... impercettibile*" (p. 134).

Se, come dice Heidegger - nel postulare l'unità di pensiero e poesia - "il linguaggio è la casa dell'*essere* e nella sua dimora abita l'uomo", tanto più lo è il linguaggio poetico della tragedia, di cui l'attore funge da *intrepres*, investito appunto del ruolo di interprete non solo e non tanto di una "parte", ma mediatore di un messaggio - quello dell'*essere* - di cui l'anima è portatrice e rivelatrice nell'istante privilegiato del *kairòs*.

Nel teatro viene sospesa la dimensione del tempo misurabile, fisica, per lasciare spazio ad un “non tempo, ad un eterno presente in cui si rinnovano, sempre attuali, le vicende del mito e della tragedia, in quanto eventi che avvengono ora qui”: concetto che, se già appartiene alla teorie sul rito e sul teatro, è assai poco presente nella pratica teatrale e, credo, quasi del tutto assente nelle sue implicazioni a livello tecnico e scenico.

Il *qui ora*, l'istante in cui tutto accade, su cui si sofferma la riflessione di Vantini corrisponde al *kairòs*, parola sanscrita che per gli antichi greci significava il “momento giusto, opportuno”. È un tempo di qualità speciale - ben diverso da *Chronos* -, è il tempo donato, occasione particolare per mettersi in contatto con il trascendente, con l'aldilà: il tempo debito, il momento del discernimento, l'istante in cui qualcosa di speciale accade. Vantini è ben consapevole di questo e, quasi non nominando espressamente il *kairòs*, vi fa riferimento frequente come al *qui ora*, dichiarando fin dalle prime pagine: “*Esprimo in maniera (quasi) metodica ciò che è nato in istanti irripetibili, sempre nuovi, imprevedibili*”. Nella Grecia classica l'istante kairologico è inteso come il “tempo di Dio”, in cui la divinità si manifesta in modo sublime, ovvero con una sproporzione evidente rispetto alla limitatezza umana. L'annientamento dell'io da parte dell'attore che, fatto il vuoto in sé, sta saldo, nella sua vulnerabilità, pronto di fronte all'accadere (“*Essere pronti è tutto*” è il mantra ricorrente nel testo), è una modalità per dare spazio al *kairòs*, all'irrompere *qui ora* dell'essere sulla scena del teatro e della vita. È nel *kairòs* che la tragedia pone di fronte al *thaumastòn*, quell'elemento attraente e al tempo stesso perturbante, fonte di angoscioso stupore (da *thaumàzein*, il provare meraviglia e tremore insieme) che essa ha in comune con l'origine del mito e della filosofia: il mistero *fascinans et tremendum* - la venuta dell'essere alla presenza, più volte evocata in questo libro - che può darsi solo nell'istante, nel *vacuum* lasciato dall'annientamento dell'io.

Da quale nuova prospettiva si colgono i due personaggi chiave dell'esperienza teatrale di Vantini, Amleto ed Edipo, in seguito alla lettura di questo testo? E quale nesso intercorre tra le due figure, nell'esperienza dell'attore che li ha impersonati così a lungo sulla scena, e dunque li porta entrambi in sé? E ancora, più in profondità, quale rapporto intercorre tra l'interprete e i personaggi con cui ha già condiviso anni interi della propria esistenza in teatro?

Dalla lettura di alcune tra le pagine più illuminanti di questo testo emerge un'immagine di Amleto diversa da quella che la tradizione ci ha consegnato, sia dal punto di vista dell'interpretazione strettamente teatrale che nella letteratura critica. Il principe danese non ci appare più come l'anti-eroe consegnatoci per sempre come l'emblema della debolezza, della paura espressa sotto forma di indecisione. Nella maieutica interpretazione di Vantini egli riassume in sé tutti i personaggi della tragedia e diventa il simbolo della complessità della coscienza contemporanea e, ancor più, della condizione esistenziale dell'uomo. Il suo dubbio non esprime vaga incertezza ma pone una domanda fondamentale, urgente, che trascende la sua persona per dare voce ad un'esigenza insita in ogni essere umano: la ricerca e la scoperta di ciò che egli è, della propria identità profonda (“*Il conflitto interiore è su un altro piano*”).

È lo stesso interrogativo di cui si fa portavoce l'attore, la stessa domanda - *ti estì?* - che da sempre caratterizza la ricerca filosofica. La famosa *question* che dilacera Amleto: “Essere o non essere?” mette l'anima di fronte ad un dilemma pratico, di fronte al quale è chiamata concretamente a scegliere: se lasciarsi divorare dalle passioni, cioè dal desiderio di vendetta, oppure restare libera, “essere”, ossia “esistere come anima”, seguendo i dettami dello spettro del padre, che impersona la coscienza stessa, affrontando l'inevitabilità della sofferenza. E richiede una risposta pratica: “agire senza riflettere” oppure “stare di fronte, senza agire”, di cui l'una alternativa esclude l'altra - in una sorta di kierkegaardiano *aut aut* - mettendo in evidenza l'inconciliabilità radicale insita nella duplicità della natura umana, lacerazione intima che attraversa ogni uomo. Alla fine del suo percorso Amleto diviene un *eroe tragico*, alla pari di Edipo o anche di Socrate, capace di affrontare il proprio destino con fermezza e coraggio, avendo ormai superato la paura di morire e il timore di ciò che lo aspetta dopo la morte. Egli accetta pienamente la propria condizione con una sorta di *amor fati*. Solo allora si compie il suo destino (*de-stino*, dalla radice indoeuropea che indica lo *stare*) in cui la particella *de* non è assunta a significare “provenienza da” ma - come suggerisce in altro contesto Emanuele Severino - indica “l'intensificazione, la grandezza, il pieno compimento”: l'autentica realizzazione, tragica, dell'eroe.

Simbolo della tragedia e nel contempo ossimoro dell'essenza stessa del teatro, in quanto la sua cecità nega il *theàomai* (il vedere) che ne è radice etimologica, la figura di Edipo assurge a paradigma di una condizione universale.

È l'emblema dell'essere umano che, nel tentativo di acquisire consapevolezza del proprio destino, si dibatte sul grande palcoscenico della vita in cui tutti siamo contemporaneamente chiamati a “recitare/giocare” (*to play*) il duplice ruolo di spettatori e protagonisti, nel nostro “esser gettati” - per usare l'espressione di Heidegger - nel mondo. *Gettatezza*, la nostra come quella di Edipo o di Amleto, che fa dell'esistenza umana solo un'ombra che cammina, un povero attore che si agita e si pavoneggia per un'ora sul palcoscenico, e del quale poi non

si sa più nulla: “*Life’s but a walking shadow, a poor player, that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more; it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*” (*Macbeth*, atto V, scena V).

Il nostro “essere per la morte” è rivissuto con dolorosa consapevolezza dall’attore nell’affrontare sulla scena la catastrofe che coinvolge l’eroe tragico a cui egli dà vita attraverso il proprio corpo, accordando “il gesto alla parola, e la parola al gesto” (*Amleto*, atto III, scena II).

Il nesso che lega Amleto ad Edipo - scoperto da Vantini in quel punto concreto d’incontro tra i personaggi interpretati che è il proprio corpo, la propria pelle d’attore-fingitore - non nasce da un mero confronto razionale tra le due figure e va anche oltre le pur illuminanti intuizioni freudiane sulla vicinanza tra l’eroe shakespeariano e quello sofocleo, secondo cui Amleto sarebbe un Edipo “moderno”, ovvero un “Edipo mancato”, che manifesta cioè un complesso edipico non portato a concretizzazione. Un Edipo “che con la madre non passa all’atto, compiendo un passo ulteriore verso la sublimazione” o - come sostiene Jacques Derrida - “un passo in più nella rimozione”.

Se *Edipo Re* prefigura per Freud la metodologia stessa che consente l’esplorazione dell’inconscio, nella tragedia di Sofocle e in *Amleto* Freud riconosce lo stesso “modo prodigioso” di attirare su di sé la “punizione”, quasi fossero due narrazioni differenti di una stessa trama, due *racconti* (intesi come *discorsi* nell’accezione di S. Chatman) della medesima *fabula*. Da ciò scaturirebbe, secondo il padre della psicanalisi, il potere avvincente dell’*Edipo re*, nonostante tutte le obiezioni erette dalla ragione contro la premessa del fato, cui la nostra stessa sensibilità si ribella. Il mito greco, e così la tragedia che ne è l’attualizzazione, “torna su una costrizione che ognuno riconosce perché ne ha avvertito in sé l’esistenza”. Le intuizioni di Freud, poi riprese ed ampliate da Ernst Jones nel suo *Hamlet and Oedipus* (1949), che precisa la struttura edipica di Amleto e la natura del suo dubitare (Come potrebbe il principe di Danimarca vendicare il padre, quando l’assassino - lo zio - che ha sposato la vedova della vittima - la madre - non ha fatto che realizzare in sua vece i suoi desideri più segreti? Il conflitto, situato alla radice stessa della sua psiche, lo blocca e lo distrugge) appaiono lontane dalla lettura del personaggio di Amleto proposta da Vantini.

Anche l’ipotesi di Starobinski, secondo la quale Amleto non agisce perché in realtà non si riterrebbe migliore di colui che lui stesso dovrebbe punire per il delitto, risulta marginale e poco significativa ai fini di una reale comprensione del personaggio e delle sue profonde motivazioni. L’azione ermeneutica esercitata nel vivo della pratica teatrale pone l’interpretazione offerta da Vantini agli antipodi di quella, pur sottile e penetrante, data da Goethe, che delineava il principe danese come “il tipo d’uomo la cui vigorosa forza di agire è paralizzata dallo sviluppo opprimente dell’attività mentale”, quasi che la sua incapacità di agire fosse dovuta ad un eccesso di riflessione.

La linea interpretativa di Vantini getta nuova luce su questo personaggio - forse il più famoso di tutta la storia del teatro, proprio lui, che ha scelto per sé la maschera di povero *hamlet*, “idiota” - chiarendone le motivazioni profonde (“*Le motivazioni non appartengono al personaggio ma alla comprensione. Oppure al destino*”, p. 182). Amleto, al pari di Edipo, appare sia a lui che a noi come un eroe non dell’azione, ma del pensiero: il suo dubitare nasce dalla riflessione - non eccessiva, come riteneva Goethe, ma essenziale - su “*un conflitto d’immensa portata*” che si svolge all’interno della sua anima e che verte sull’impossibile scelta tra vendetta e giustizia, tra la passione dirompente e le ragioni, etiche, della coscienza. Tale combattimento interiore comporta, in ultima analisi, la necessità di cogliere la verità - che poi porta all’azione - su un altro piano rispetto a ciò che propone la mera razionalità. È un oltrepassamento delle colonne d’Ercole del pensiero quello che Amleto - perché è proprio lui, non l’attore che lo impersona, a muoversi sulla scena - vive come passaggio fondamentale, come trasformazione radicale di sé, di fronte al pubblico, ad ogni rappresentazione (“*L’essenza del lavoro dell’attore è esprimere l’urgenza che anima i personaggi*”, p. 155).

È l’incredibile percorso di crescita personale che Amleto compie nel corso della tragedia, la sua sofferta presa di coscienza, più che il filo degli accadimenti e delle vicende esteriori, a costituire il nucleo vero dell’opera shakespeariana e del monologo scritto dallo stesso Vantini. Il punto d’arrivo per Amleto non è rappresentato dalla scoperta di una “soluzione”, ma è dato dal cammino interiore svolto, dal cambiamento totale che si produce in lui: una vera e propria *metánoia* che lo trasforma da anti-eroe della paura, che teme la morte e l’aldilà ignoto, in eroe tragico di prima grandezza, come Edipo e Socrate, capace di affrontare a testa alta, *pronto*, saldo, il compito che il destino gli ha assegnato. Il punto di svolta è rappresentato dallo *spannung*, il momento di massima tensione, all’apice dell’evoluzione della vicenda - l’acme della tragedia - in cui l’azione tragica culmina o precipita. Esso coincide col momento rivelatore del *kairòs*.

La conoscenza è legata a doppio filo al dolore, in quanto se da un lato è la sofferenza a far scaturire una nuova conoscenza di se stessi, della propria situazione, della condizione umana e del destino, d’altro canto la

conoscenza acquisita produce – in Amleto come in Edipo – la pena di una consapevolezza dolorosa ai limiti della sopportabilità. La sofferenza è la condizione necessaria per cogliere una verità altrimenti celata, ma il prezzo in termini di dolore che ne consegue è tale che sarebbe forse preferibile – come vorrebbe Tiresia di fronte ad Edipo – che una tale verità rimanesse nascosta. L'inscindibilità del nesso *pathos-mathos* nell'orizzonte culturale greco, fin dai tempi di Omero, è un dato acquisito da tempo (già Nietzsche era consapevole "riguardo a ciò che la conoscenza ha d'amaro, di duro e di doloroso"), ribadito ai nostri giorni da filosofi come Cioran, Curi, Bodei; l'estensione di tale assunto alla vicenda di Amleto ne sottolinea la valenza necessariamente tragica, universalmente vera, al di là di ogni differenza storica e culturale.

Quanto ad Edipo, la sua ricerca, "il perseguimento senza cautele, anzi senza scrupoli, della verità, l'accanimento nella propria rovina, richiamano il procedere e il meccanismo della conoscenza, attività eminentemente incompatibile con l'istinto della conservazione" (E. Cioran). Emblema della *condizione umana* di tutti i tempi, di una vita resa cieca dall'ignorare la propria "verità", dal non sapere ciò che si è, egli è figura tragica per eccellenza in quanto scelto come capro espiatorio cui spetta il compito di allontanare dalla comunità il peso della responsabilità e della colpa, che la comunità stessa rifiuta di assumere su di sé, ma il suo ruolo più che essere di carattere apotropico o espiatorio in senso strettamente religioso, è quello di farsi carico – con faticosa ma lucida consapevolezza - del peso e della responsabilità degli eventi. In questo senso l'intera tragedia, il rito, mostra all'uomo la necessità di morire a se stesso in quanto individuo. Una bella lezione per il mondo occidentale contemporaneo.

Figure dell'eccesso, i grandi personaggi tragici, sia maschili che femminili - Edipo, Amleto, Riccardo III, ma anche Antigone e Giocasta - alla luce della lettura di questo corposo saggio acquistano un volto nuovo, una ridefinizione del loro essere "eroi", negativi o positivi che siano. L'eccesso c'è, nella loro vicenda, ed è la *hybris*, che non sempre si esplica come violenza, ma porta al superamento di un limite, al trascendimento di un confine, alla forzatura di una resistenza anche interiore, ed è ciò che permette a questi personaggi di spezzare le catene di Prometeo e liberare la parte più interiore della propria coscienza, depositaria dell'arte divinatoria, e giungere così a contatto con l'essere, acquisendo una forma di conoscenza che non è mero sapere, ma saggezza. La finta follia di Amleto, il gesto di autoaccecamento di Edipo, conseguenza della presuntuosa e arrogante cecità della ragione, non sono che due esempi, paradigmatici, di un processo sotteso ad ogni tragedia, e alla condizione umana. L'eccesso, portando alla "caduta", diventa la via, il *medium* attraverso cui gli eroi tragici acquisiscono la capacità, il coraggio e l'energia, per risolvere sia la dicotomia interna tra inconscio e coscienza sia il conflitto tra se stessi e la realtà esterna. Li mette in grado di affrontare il proprio destino liberamente, in quanto in interiore sintonia col richiamo dell'essere e con l'essere stesso: così si attua il passaggio dalla *catastrofe* alla *catarsi*.

Questo è ciò che lega intimamente, nella fragilità umana condivisa e nel percorso di conoscenza di sé e di accettazione del proprio destino, attraverso la propria catastrofe personale, l'attore, nella sua umanità più autentica, all'eroe tragico, nella sua emblematica grandezza o abiezione. All'eroe tragico è chiesto di cimentarsi nella soluzione del rapporto tra gli opposti - così come avveniva nei riti iniziatici -, di superare i conflitti interiori che riflettono l'inconciliabile duplicità insita nella natura umana, di risolvere la dicotomia tra mondo fenomenico, delle apparenze sensibili, e quello della *vera realtà*, di prendere posizione di fronte a dilemmi quali quelli tra vendetta e giustizia, tra legge del sangue e ordinamenti della *polis*. Ma la soluzione non può avvenire sul piano razionale, col semplice superamento della logica aristotelica e con l'applicazione di una dialettica come quella hegeliana che risolve l'opposizione tra tesi ed antitesi attraverso la "mediazione" pur sempre razionale, come la lezione dell'idealismo tedesco insegna da oltre un secolo, permeando tutta la cultura occidentale. La soluzione, la vera conciliazione degli opposti avviene cogliendone l'unità ad un livello superiore - questo accade all'eroe tragico, e all'attore in scena - attraverso l'esperienza, là dove per intermediazione dell'anima, come avviene nell'ambito "privilegiato" del *kairòs* durante il rito, religioso o laico, nel tempio o nel teatro, l'uomo nella sua interezza ha accesso all'essere, al divino. Si coglie qui l'esito forse più originale della ricerca di Vantini, condotta sulle tavole del palcoscenico, nella realtà viva del teatro, mediante un lavoro che è *pònos*, sudore e fatica, e poi tradotta nella pagina scritta che di tale travaglio ancora conserva l'impronta.

Ma che cosa si può dire dell'essere, così esperito, nel caso della tragedia, sia dal personaggio attraverso la mediazione corporea dell'attore, sia dall'attore in quanto "animato" dal personaggio che incarna? Da Parmenide e dal Fedro di Platone già sappiamo che la pretesa di parlare dell'essere è impresa impossibile, poiché l'essere è esso stesso il proprio linguaggio. Risulta perciò impraticabile trovare un linguaggio "altro" che esprima l'essere. "È errore pensare – osserva l'Autore - che le risorse razionali, pallido riflesso dell'essere, possano avere la possibilità di conoscerlo o addirittura di scomporlo o analizzarlo" (p. 453). "Solo l'anima è capace del divino" sostengono da sempre mistici e correnti spiritualistiche: il corpo giunge all'essere attraverso l'anima. Non si può dar voce all'essere, e alla propria esperienza di esso, col linguaggio della razionalità, della umana parola

e della scrittura. Apologisti e Padri della Chiesa provarono la via della teologia apofatica, cercando di dire ciò che l'Essere "non" è. Oggi noi, di fronte alla stessa impossibilità di esprimere l'essere, in quanto indicibile, facciamo nostra la ben nota proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein: "Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere". Ed è in tale frangente che la scrittura di Vantini si fa "gesto che esprime il limite sul quale la comunicazione ha luogo" (J. - L. Nancy).

L'Autore, in vari punti della trattazione, auspica che la propria fatica letteraria contribuisca a far apprezzare e conoscere più a fondo il teatro e ad attribuire ad esso valore d'eternità. In realtà nel testo tutto ruota attorno all'esperienza teatrale, luogo privilegiato di esperienza e riflessione, che offre all'Autore la possibilità di vivere, esperire e porre in luce ora questa ora l'altra faccia della poliedrica realtà del teatro, così com'esso appare a chi lo conosca da vicino, anzi dall'interno, lo viva giorno dopo giorno nei suoi aspetti più sublimi ed in quelli più miseri o pesanti, e arrivi ad amarlo come e più della propria stessa esistenza. Una realtà ad "n dimensioni" che ancora conserva un versante misterioso da scoprire ed esperire. A segnare le tappe di questa ricerca condotta nel teatro e sul teatro, spiccano, qua e là, nelle pagine salienti del percorso, le essenziali affermazioni - a guisa di aforisma o di parziale conclusione - su che cosa sia il teatro, quali ne siano il senso e la bellezza (*"Il teatro è l'incantesimo della mia vita"*, p. 155), quale il legame profondo - fino all'identificazione - con la vita (*"Il teatro non racconta storie, ma condivide la vita"*, p. 1), quale mistero lo inabiti e il motivo del fascino che esercita, ed anche la funzione etica, oltre che conoscitiva, da esso svolta (*"Il reale scopo del teatro è trarre il bene e la coscienza anche e soprattutto per mezzo della rappresentazione del male"*, p. 621).

Si potrebbero raccogliere in una sorta di aforismario riassuntivo, quasi un florilegio, tali considerazioni e definizioni di "teatro", ora pregnanti e lapidarie, ora più discorsive ed effuse, che affiorano un po' ovunque alla superficie del testo come stelle nel firmamento di un dipinto gotico, ma è senza dubbio più proficuo e fecondo di sorpresa che ciascuno le scopra lungo il corso di una lettura personale.

Essenziali riferimenti alla totalizzante esperienza del teatro, vissuta come *"il sogno di una passione"*, sono racchiusi anche in alcune poesie, senza titolo, contrassegnate solo da un numero ordinale, ancora inedite, scritte tra il 1988 e il 1994 da un giovane Vantini che già viveva sulla propria pelle il prezzo da pagare per essere attore e il legame indissolubile, circolare, tra vita e teatro.

Si possono leggere infatti quale allusione a sé in quanto attore versi come questi: *"Mi aggiro impaurito / nella giungla dei miracoli / io, preda designata, / carne che pulsa, prossimo cibo / anche ai non carnivori"* (XVII) e anche: *"Vivo ogni età della vita / e tante vite in una sola"* (XXI).

Il rovello interiore per la responsabilità che la recitazione comporta si può cogliere in forma di riflessione poetica in questi altri: *"È la storia passata che qui rivive / la mia vita? In antichi rimorsi / m'imprigionano destini esauriti / ripiovuti ora. / Di chi fu / quest'infinita pena?"* (XVIII).

All'istante del *kairòs* vissuto sulla scena ben si addicono le espressioni dedicate all'ora del meriggio: *"in uno stesso, magico istante / accadono più cose / che in ogni altro istante del mondo"* (XVII); *"Là si compie il miracolo della vita universale / colta nel magico istante, nel punto (fuori del tempo) di eternità"* (XV). Sono versi dedicati a momenti di vita, nati da una contemplazione della natura, ma - è noto - nella dialettica vita-teatro la soglia tra i due ambiti è sottile e sempre mobile. Al centro di queste poesie c'è l'uomo-attore Vantini (i due termini formano un'endiadi non disgiungibile) che si sente comunque nudo e solo - nel modo in cui ogni uomo lo è, "solo sul cuor della terra", come recita il famoso verso di Quasimodo - nell'affrontare la scena ma anche la vita, pronto al sacrificio di sé, come Socrate, per fedeltà al proprio compito, con la umile grandezza dell'eroe tragico: *"Io, qui, misura dell'assurdo. / Mai come ora fui vicino a non esistere. / Qui, ora, per un istante / infinitamente oltre la morte"* (XXIII).

Ma la più bella e veritiera definizione di attore, la più coraggiosa, consapevole e coerente, rimane a mio avviso l'ammissione - tra l'accettazione di un destino superiore, necessario e inevitabile, e il riconoscimento di ciò che egli stesso è già diventato - contenuta nel presente volume: *"L'attore deve essere disponibile a diventare il campo di battaglia in cui le forze della vita reale si affrontano: portare la lotta che si svolge dentro di lui di fronte ad un pubblico, senza aspettarsi nulla"* (p. 203).

La piena consapevolezza: ecco il traguardo raggiunto, la meta non espressamente cercata a priori come obiettivo definitivo, ma trovata.

Non c'è un *happy end* a conclusione del libro, ma, proprio come accade nella vita, rimane viva la consapevolezza del cammino svolto (*"Il senso di questo libro è solo nell'esperienza che lo ha reso possibile"*), e il testo, tutto intero, ci restituisce un'istantanea di quest'uomo-attore qual è oggi, nella sua condizione storico-esistenziale (*"Grazie all'esperienza del teatro vivo l'esperienza di quello che realmente sono"*, p. 588), in questo punto del suo percorso, quasi una hegeliana *figura della coscienza*.

Come affrontare quindi la lettura del testo, nel suo essere navigazione in mare aperto, miniera e labirinto, laboratorio e palestra, banco di prova e palcoscenico, scuola di pensiero e di vita? L'unica soluzione è farci

prendere per mano dall'Autore, abbandonare i fardelli del razionalismo onnisciente e presupponente che guida il nostro pensiero, caratteristico dell'*homo technologicus* occidentale, e le altre remore che ci provengono da una formazione mentale aristotelico-idealistica, per seguire il filo del testo - di cui l'indice, svelando l'impianto del libro, rappresenta la mappa o il portolano con segnata la rotta di navigazione - lasciandoci coinvolgere in prima persona, perché non si tratta di una spiegazione da cogliere, ma di un'esperienza che va ripercorsa.

E alla fine, come scrive Marcel Proust, ci si accorge che "il vero viaggio di scoperta non consiste nello scoprire nuove terre, ma nell'avere nuovi occhi". E una consapevolezza nuova, una più matura coscienza di sé. Gli occhi di Edipo e l'anima di Amleto.

Elisabetta Bovo

Elisabetta Bovo è storica e critica d'arte, giornalista pubblicista, professore di Filosofia e Storia
Docente di Iconologia, Iconografia ed Ermeneutica delle arti all'Università UTEEP di Verona
Direttrice responsabile del bimestrale "*Stile Arte e Cultura*"

PREFAZIONE

di

Isa Perazza De Pinedo

Maida Piccardi e Nicola Pasqualicchio

“L'attore si maschera - sempre e comunque - dietro il personaggio...
Io ho portato in scena me stesso. *Qui ora*, per perseguire la ricerca, *l'uomo* usa *l'attore*.
Tutto quello che accade qui, all'attore e al personaggio, è responsabilità dell'uomo”.

Non credo servano altre parole, ognuno di noi ha le proprie responsabilità in quello che facciamo o perseguiamo nella vita quotidiana, nelle scelte che assumiamo e nell'umiltà con cui svolgiamo il nostro lavoro, quale esso sia, tentando di trarne, comunque, un insegnamento e un'energia, per noi e per gli altri.
Possiamo solo esprimere la nostra gratitudine per quello che ci viene trasmesso e riceviamo da questa lettura, per la forza e la tenacia che ci vengono trasmesse nell'affrontare una quotidianità che potremmo condividere.
Grazie.

Isa Perazza De Pinedo

Si coglie, o ci coglie, leggendo queste pagine, la profonda meraviglia di condividere l'esperienza.
È un dono generoso, ma soprattutto è affacciarsi, attraversando gli spazi in cui si è condotti, su qualcosa che sembrava sopito - scordato, quasi - che riecheggia, come per assonanza, dal profondo di noi stessi, così... come un risveglio.
La voce originale dell'opera è l'invito costante e impersonale a condividere attivamente il mistero dell'essere umano. Guardo il libro, lo apro a caso, scorrono gli occhi le parole, si parla di uno spettacolo teatrale.
Dietro il dispiegarsi delle frasi, qualcosa mi tiene, mi porta, mi turba.
È la storia di un testo affrontato, vissuto sulla scena, in teatro, animato di straordinaria vitalità, l'energia di una comprensione. Leggo e sento muovere profondità di me che non vorrei nemmeno sfiorare, reagisco, partecipo. ...Ma chi si crede di essere? ...Magia, riflesso, energia condivisa? ...Ma chi mi credo di essere?
Chiamata ad un gioco solitamente negato, vivo un entusiasmo, un rifiuto, forse la segreta invidia per una scelta di vita vera, per chi la vita la paga, la vive e generosamente si dà.
Non si è abituati ad essere sfidati da questo tipo di energia. Si è colti di sorpresa dal veder nascere una domanda, dall'essere invitati ad assumere su di sé quello che l'attore intenzionalmente sceglie di vivere. L'attore-scrittore vive in modo deliberato dolorosi interrogativi legati al personaggio. Diventa così possibile trasmettere un'energia e condividerla con il lettore-spettatore ad un livello essenziale. Consente uno sguardo impietoso su quello che si è, e che non vorremmo mai fosse visto... non voglio vivere il doloroso interrogarsi di Amleto, l'angoscia di Giocasta, il negarsi per sempre la luce di Edipo.
Ma leggere e ancora leggere risponde ad un bisogno che va al di là.
Qualcosa di estremamente concreto attraversa in maniera inusuale e inattesa colui che legge, il modo abituale di assumere i contenuti è stravolto, appaiono idee, immagini, paesaggi di un mondo interiore vivido, non associazioni di idee, non pallidi ologrammi di vita raccontata e non vissuta. Sentirlo è vitale, avvincente.
Autore, testo, lettore, i termini cambiano di posto e si fondono, attore, spettatore, teatro, diventano la capacità di partecipare l'impressione di un'unità. Lo spettatore-lettore la vive e ne è vivificato.
Questo libro è un gioco circolare, si può leggere da cima a fondo e sentirsi vivi, da fondo a cima, e sentirsi vivi. Aprirlo a caso e sentirsi vivi, perché questa è l'essenza che lo anima, la vitalità.
Si possono trovare spunti di riflessione nelle elaborate strutture filosofiche, nei temi dei bambini, nelle descrizioni dell'esercizio scenico, nei monologhi, nelle impressioni degli amici, nelle indagini sulla vita, perché di vita si tratta.
La pagina scritta come ascesi e palestra dell'anima, dove l'intelletto si allena ad accogliere la leggerezza dell'esercizio metafisico, per toccare l'essenza della realtà vitale, che ne è lo scopo e il mezzo di condivisione. Possiamo soffermarci per ore su una frase e sentirci esaltati, ridere di un'altra, possiamo portarcelo dietro per giorni rifiutando di aprirlo, prendercela con l'autore, possiamo decidere di buttarlo perché ci ha fatto star male e di andare a ripescarlo, perché inesausta miniera, montagna da scavare.
Un vero peccato sarebbe lasciarlo in libreria a far mostra di sé - perché è anche un oggetto bello da vedere - e non condividere con l'autore la materia della ricerca che vi è contenuta.
Se saremo capaci di fecondare la terra con una sostanza che essa non possiede, potrà sorgere una terra nuova.
Ho bisogno di un materiale vivente. Leggere questo libro consente di osservare il passaggio di un'energia.
Si è chiamati a posare lo sguardo su scenari interiori, dove si muovono forze in apparenza sconosciute, che si rivelano vive, da sempre, nell'essenza.
Da qualsiasi punto si apra il libro, si torna al centro... Si è riportati dentro da uno strattone.

Maida Piccardi

C'è un invito caldissimo che vorrei rivolgere a tutti quelli che, preso in mano questo libro, si lasceranno magari scoraggiare dalla sua mole e dall'apparente difficoltà dell'argomento: leggetelo, leggetelo tutto, e ne sarete felici. Ne uscirete incantati e trasformati: "incantesimo" e "trasformazione" sono due concetti fondamentali del libro, ma non si limitano ad esserne dei concetti, dei punti teorici, perché ne sono anche concreti strumenti operativi, che agiscono sul lettore e lo fanno uscire dall'attraversamento di queste pagine come Artaud voleva che si uscisse dal teatro: diversi, profondamente diversi da come vi si era entrati. Parla di teatro, quest'opera, e di filosofia: ma non è un libro né per teatranti né per filosofi, ma per tutti gli uomini e le donne che hanno a cuore il senso ultimo della propria umanità, e che avvertono che qualcosa scorre, sotto la superficie della nostra vita, che può d'un tratto illuminarla, intensificarla, far balenare la consapevolezza che l'aspirazione all'immortalità, al trascendimento dell'esistenza come pura durata biologica, ha qualcosa di fondato, di concretamente fondato, e non di consolatoriamente rinviato alle deroghe ultramondane che le religioni - forse in questo radicalmente fraintese - ci promettono. Alessandro ci mostra come il teatro sia la via maestra nella ricerca di questa dimensione: via non solo teorica, ma anche concreta, esperienziale.

Quale teatro, però? Il teatro, certo, può essere una forma di intrattenimento, di svago più o meno raffinato e intelligente; oppure uno strumento di analisi psicologica o di denuncia sociale: nessuno gli toglie questi diritti.

Ma esiste anche un senso più profondo e sostanziale del teatro, che trae linfa dalle sue radici arcaiche e sacre, e che ha raggiunto la sua straordinaria pienezza con la tragedia greca, irradiando però ancora dei suoi riflessi grandi episodi successivi della drammaturgia occidentale, come il teatro di Shakespeare, nell'attesa che alcuni maestri della scena del Novecento tornassero a rivelarne la potenza e la necessità. È di questo che Alessandro ci parla: di un teatro che, così inteso, è anche, e soprattutto, una forma di pensiero. La più completa, anzi, tra le forme di pensiero, perché l'uomo (l'attore e per suo tramite lo spettatore) vi è coinvolto nella sua interezza, con la mente, con il sentimento e con il corpo; un pensiero le cui verità non si accontentano di passare al vaglio della ragione teoretica, ma sono messe alla prova dal loro farsi carne e sangue dell'attore che le incorpora e ne diventa l'espressione vivente. Sulla scena ogni interrogativo, ogni dilemma non si pongono attraverso il confronto di principi teorici ma si manifestano nel contrasto drammatico tra energie viventi che prendono forma e carattere di personaggi; quei personaggi nei quali l'attore infonde una vita che, apparentemente finta rispetto a quella quotidiana, è in realtà più vera di essa, perché attinge un grado di intensità, di profondità, di verità appunto, che le nostre vite non raggiungono mai, o solo nei casi rarissimi in cui un'esperienza sconvolgente, fonte di estremo dolore o di grande gioia, squarcia il velo grigio che protegge le nostre ordinarie esistenze.

Sulla figura di Amleto, filo conduttore dell'intero libro, sono state dette più cose che su ogni altro personaggio teatrale: tutto e il contrario di tutto. Eppure Alessandro, anche sulla base dell'esperienza scenica che ha del personaggio (il libro, non dimentichiamolo, nasce come "commento" di uno spettacolo che è a sua volta in parte messa in scena del testo shakespeariano e in parte riflessione sul testo e interrogazione dell'attore sul mistero del suo protagonista), riesce a porlo in una luce nuova, a dire su di lui cose inattese, sorretto com'è da un'intenzione interpretativa che potrebbe apparire di primo acchito del tutto arbitraria: leggere Amleto alla luce del pensiero greco, e in particolare della filosofia e della vita di Socrate. Il procedere del libro - con il suo andamento spiraliforme, che ritorna ciclicamente sugli stessi concetti e immagini senza mai ripeterli, perché a ogni comparsa si ripresentano dotati di un più alto grado di consapevolezza, guadagnando di volta in volta in spessore e complessità, ma anche in evidenza - ci persuade invece in modo sempre più stringente della giustezza, direi, anzi, della necessità - dell'idea che lo regge, convincendoci che non ci sono grande teatro né grande personaggio che non traggano alimento, consapevolmente o meno, dal più alto momento della cultura greca, quella straordinaria fase di passaggio tra arcaicità e classicità durante la quale oralità e scrittura, corpo e intelletto, mito e ragione, tragedia e filosofia se già in parte si opponevano frontalmente, non avevano d'altro canto cessato di abbeverarsi a una comune fonte di sapere che permetteva loro ancora di comunicare, sovrapporsi, rispecchiarsi reciprocamente, scambiarsi le parti. Non è un caso che tanto lo spettacolo quanto lo scritto su Amleto siano per molti aspetti una naturale filiazione dell'esperienza fondamentale di traduzione, interpretazione e regia che Alessandro ha compiuto sull'*Edipo re*, uno degli esempi più alti della capacità del teatro greco di parlarci del rapporto dell'uomo con le cose ultime con una potenza e profondità mai più raggiunte, ma che nelle pagine di questo libro risuonano costantemente.

Ho detto "risuonano" non a caso: perché nel leggere queste pagine è come se al contempo le si potesse fisicamente udire, come se riempissero lo spazio circostante, quasi che la matrice teatrale conferisse ancora loro un'energia orale che ci avvolge e ci stupisce, e ci comunica la forza di una partecipazione umana così intensa e totale da sbalzare fuori dal libro e farsi teatro, cioè vita vera. Che voce di scrittore e voce d'attore sembrino qui farsi una voce sola, non è certo il minor risultato di un libro che della necessità di far passare il pensiero attraverso il corpo, di "ingoiare" un testo per poi fargli emettere attraverso il respiro dell'attore la sua verità più profonda, fa uno dei suoi capisaldi teorici. Anche per questo il libro di Alessandro ci incanta e ci trasforma. Un motivo in più per abbandonarsi al suo flusso maestoso e lasciarsene trasportare fino alla foce. Che forse non è altro che la sorgente da cui il viaggio era cominciato, il dubbio, il dilemma, la domanda da cui si era partiti; perché solo un pensiero ingannatore può approdare all'arroganza delle certezze. Ma dopo il tragitto percorso la domanda sarà più forte e più vera di qualsiasi risposta; e alla fine chi ha scritto e chi ha letto, potrà davvero dire, socraticamente: so di non sapere.

Nicola Pasqualicchio