

Ferdinando Taviani

IL FANTASMA DI AMLETO

[Di seguito la trascrizione di una conferenza tenuta da Ferdinando Taviani il 17 novembre 1989, all'interno della XV edizione del Festival Internazionale di Teatro Universitario di Ricerca e Sperimentazione dell'Aquila. La registrazione audio si deve a Giancarlo Gentilucci, che la conserva nell'Archivio dell'Associazione Arti e Spettacolo – Teatro Nobelperlapace a San Demetrio ne' Vestini (L'Aquila), e che qui ringrazio.

Tra le pagine di questo annale, la presenza di Taviani a L'Aquila è ricordata più volte nelle parole di ex colleghi e non. È professore, amico, consigliere, maestro, lo è dentro e fuori le mura della facoltà, tra i vicoli della città e nelle sue iniziative più lodevoli. La presenza di Taviani è il motivo per cui molti, tra studenti e allievi, poi divenuti attori, registi, teatranti, hanno deciso di rimanere a L'Aquila. Non dimenticarla. O comunque di muoversi attorno, tornare spesso, in una città che a volte odora di provincia – mi posso permettere di dirlo, perché dopo esserci nata alla fine l'ho anche scelta. A L'Aquila c'era Taviani, anche quando – ormai in pensione – Taviani non tornava più. Stava a L'Aquila, Taviani, come si sta in un posto ma senza appartenervi, e qui cito quello che amava dire della gente di teatro – si può stare in un mondo, senza essere di quel mondo.

È il guardiano di una città d'elezione, forse solo per alcuni ma non importa: non a caso nelle ultime parole della conferenza che segue, Taviani invita chi ascolta a immaginarlo non come l'illustre professore che apre il Festival con un'orazione so-praffina, ma più semplicemente come il guardiano della Comédie-Française, che dice al pubblico "place à l'homme", "fate largo al fantasma" (Doriana Legge)].

Siamo a Parigi, è il 29 agosto del 1748. Siamo alla Comédie-Française, il più importante teatro di Parigi, il più importante teatro di Francia, e uno dei più importanti teatri europei. Alla Comédie-Française viene rappresentato un nuovo testo di Voltaire, che in quel momento è l'autore più di avanguardia: *Sémiramis*. Voltaire ha fatto costruire una scena nuova, molto più sontuosa, molto più spettacolare, a cui i parigini non sono abituati, e ha anche introdotto un altro elemento a cui i parigini e i francesi, nel loro teatro classico, non sono abituati: un fantasma. A un certo punto dello spettacolo comparirà il fantasma del primo marito di Semiramide, Nino, e dovrà uscire da una botola, emergere dal basso.

I palcoscenici francesi hanno poche botole, è aldilà della Manica, a Londra, che ci sono i palcoscenici pieni di botole da cui i personaggi possono

emergere. In Francia poi c'è uno stranissimo uso, stranissimo per noi oggi: gli spettatori stanno in scena. Ci sono alcuni spettatori privilegiati, due o tre file di persone, che siedono nei lati del palcoscenico. Quando viene fuori Nino dalla botola, tutto armato e con un ampio mantello, si crea una gran confusione fra gli spettatori in scena, e il fantasma non riesce a passare in mezzo a loro. Fino a che la guardia del teatro è obbligata a gridare: «*place a l'hombre*», “fate largo al fantasma”.

Questo dovrebbe essere il vero titolo della mia conferenza: *place a l'hombre*. Lasciate passare il fantasma, date spazio al fantasma.

Da dove aveva preso Voltaire questa idea di far venire i fantasmi in scena? Negli anni Venti del Settecento, era stato obbligato ad abbandonare la Francia per ragioni di censura e di inimicizie alla corte di Parigi, ed era andato in Inghilterra. Aveva imparato velocemente l'inglese, era andato a teatro e aveva visto lo Shakespeare che si rappresentava sui palcoscenici londinesi. Non era Shakespeare così come era stato scritto da Shakespeare, era uno Shakespeare adattato. Però c'erano molti fantasmi, in *Macbeth*, *Amleto*, *Giulio Cesare*: era un teatro completamente diverso da quello a cui Voltaire era abituato. E da lì Voltaire aveva preso l'idea di spettacolarizzare un po' di più anche il teatro francese, di usare elementi che potessero impressionare lo spettatore. Il teatro francese era tutto basato sul verso, sulla raffinatezza della lingua, e non certo su quelle grandi immagini che impressionavano: i fantasmi.

Voltaire non ammirava in toto il teatro inglese, anzi, gli sembrava un teatro completamente da pazzi, da barbari. Per introdurre la *Semiramide* dice, più o meno: *il teatro di Shakespeare sono fantasie di uno scrittore ubriaco – sono cose da pazzi quelle che succedono in questo Amleto, si vede la gente che scava in scena una fossa, si vede uno che gioca con i teschi e dice balordaggini tenendo un teschio in mano. C'è gente che beve e mangia in palcoscenico, ci sono re che bevono e litigano mangiando. Cose da pazzi. In più mentre avvengono queste cose, passa un tempo sterminato, durante il quale un altro personaggio intanto sta conquistando la Polonia. Robe che nemmeno i peggiori analfabeti francesi e italiani accetterebbero. Però la cosa più strana di tutte è che in mezzo a queste cose da pazzi, questo scrittore ubriaco, questo Shakespeare, stranamente scrive cose geniali. Ad esempio la scena del fantasma all'inizio di Amleto.*

Il suo fantasma Voltaire lo prende da lì.

Dieci anni prima, un attore italiano che recitava in Francia aveva pubblicato un libro sui diversi teatri europei. L'attore italiano si chiamava Riccoboni, il suo libro era stato pubblicato in francese, era uscito nel 1738. Anche Riccoboni a un certo punto lascia una testimonianza su che cos'è il teatro inglese e dice che nel teatro inglese l'opera più famosa, quella che piace di più alla gente, si chiama *Amleto* ed è una cosa incredibile. Dice cose molto simili a quelle di Voltaire. Immaginate che cosa sapremmo noi oggi del teatro

di Shakespeare se dovessimo basarci su queste testimonianze: quelle di Riccoboni e Voltaire, due persone esperte nel mestiere, intelligenti, colte.

Intorno al 1798, un fisico svizzero inventa uno spettacolo particolare che si chiama fantasmagoria, uno spettacolo fatto con macchine e giochi di luce in una camera buia dove gli spettatori hanno l'impressione di vedere fantasmi. Fantasmagoria viene da *phántasma* e *agoreiúō*, parlare, comunicare. Sono spettacoli in cui i fantasmi comunicano.

Di questi particolari fantasmi avrete esempi in un film famoso di Bergman, *Il volto*, dove il protagonista è un ciarlatano, una specie di stregone che finge di fare sedute spiritiche ma in realtà con giochi di luce crea gli spettacoli dei fantasmi.

Da dove vengono questi fantasmi? Vengono soprattutto da Seneca, nel teatro di Seneca emergono continuamente i fantasmi, da lì li hanno presi gli elisabettiani, e poi da Shakespeare passano al teatro di Voltaire, e poi ancora ai romantici... E ora chiudo con questa catena di notizie, che è un po' il tipo di cosa che saprebbe fare anche un computer.

Chi sono i fantasmi? Perché sono importanti per il teatro, al punto che il fantasma di Amleto è una specie di emblema del teatro?

Per prima cosa: il fantasma di Amleto nelle fonti di *Amleto* non c'è. Nella storia di Amleto, *Amletus*, Amlogi, personaggio della mitologia nordica, il fantasma del padre non esiste. L'incontro di Amleto con il fantasma del padre è stato inventato dagli elisabettiani, probabilmente non da Shakespeare, ma da qualcuno che prima di lui aveva scritto un testo su Amleto da cui poi Shakespeare aveva preso per il suo.

Chi è dunque questo fantasma? Chi sono i fantasmi?

Non dimentichiamo che l'esistenza del fantasma appartiene a una cultura, a un mondo, a un universo che ancora ha piani diversi, e permette la compresenza di diverse realtà. È una cultura in cui si può essere perfettamente razionali, si può essere perfino uno scienziato o un filosofo, un razionalista, e insieme si può accettare l'esistenza di uno strano mondo di cui non si conoscono le regole. Un mondo in cui i morti a volte ritornano, sono presenti e mescolati a noi. È attraverso questa possibilità di ragionare a diversi livelli che il fantasma può diventare a pieno titolo un personaggio importante per il teatro.

I fantasmi sono un particolare tipo di morti, sono le persone morte troppo presto, oppure quelle che hanno lasciato qualcosa di incompiuto, o che hanno subito un'ingiustizia – come raccontava anche Dante: le anime che sono obbligate a restare alle foci del Tevere, tra le canne, in mezzo alle paludi, prima di poter salire sulla navicella e partire verso il purgatorio. Questo sono i fantasmi, un mondo di mezzo: *ci sono più cose tra cielo e terra di quanto ne sappia la tua filosofia* – dice Amleto al suo amico Orazio. Chi c'è tra cielo e terra? In cielo stanno coloro che sono passati all'immortalità, in terra stanno i

vivi, ma fra cielo e terra si muove lo strano mondo della confusione, lo strano mondo del non regolato, quello dei fantasmi, coloro che si fanno vedere, che non ci sono eppure si materializzano.

C'è uno scrittore moderno che ha rappresentato in maniera geniale questa presenza: H. G. Wells. In una sua novella, *Il corpo rubato*, racconta la storia di un uomo, un signore di mezza età, che, nel corso di un complicato esperimento di auto-ipnosi, si trova improvvisamente fuori da sé, fuori dal suo corpo. Leggero, impalpabile e grande, può vedere insieme la strada, il suo salotto, le altre case, gli interni e gli esterni. Istantaneamente prova a toccare le persone, ma da esse lo separa una resistenza invisibile, come una lastra di vetro. E comincia a rendersi conto dell'esistenza di forme indistinte, simili ad anelli di fumo, che si radunano intorno al suo corpo abbandonato. Ne vede i volti, avidi, vicini. Come fantasmi idioti, o esseri mai nati, che bramavano e desideravano la vita. E improvvisamente, in un attimo, vide il suo corpo, che giaceva inerte, alzarsi e cominciare a ballare, e a correre. E lo sentì gridare di gioia, urlare "vita, vita", e lo vide distruggere i mobili e gli oggetti della sua casa, e poi uscire, e correre per le strade, urtando e colpendo le persone con un bastone, gridando di gioia. Fino a che il corpo abitato di questo signore di mezza età riesce a scavalcare un muro alto diversi metri e precipita in un pozzo, rompendosi braccia e costole, ma permettendo all'anima originale di tornare ad abitarlo. E allora racconta: *quando ero fuori dal corpo, estromesso dal mio corpo, vedevo un mondo tutto diverso da quel che vediamo noi – ed è terribile il mondo in cui viviamo. Ogni essere vivente è circondato da presenze di fantasmi che vorrebbero entrare dentro di lui per assaggiare un'istante di vita. È una specie di assedio dell'invisibile al vivente, che non viene visto ma che è lì, e a volte si manifesta.*

I fantasmi sono anche questo: un modo di mettere a fuoco quella specie di intercapedine che esiste tra l'invisibile e l'esistente. Qualcosa che c'è ma che non si vede, che c'è ma che si comporta come se non ci fosse. Potremmo anche dire il contrario: che non c'è, ma che si comporta come se ci fosse. Questo è, in fondo, il fantasma.

Facciamo un passo indietro, abbandoniamo questo mondo un po' alla Lovecraft, un po' tenebroso, torniamo là dove era passato Voltaire, torniamo al teatro inglese che pullula di botole – non è che ha tanti fantasmi perché ha tante botole, ma ha tante botole perché è pieno di fantasmi. Sono stati i fantasmi a determinare una struttura architettonica: dovevano continuamente apparire dal basso e sparire, emergere e immergersi. Ed ecco che il palcoscenico inglese è pieno di botole, a differenza di quello italiano e di quello francese.

I fantasmi hanno un ruolo: innescano la tragedia di vendetta. In *Amleto*, appunto, è così: all'inizio compare un fantasma che dice *mi devi vendicare*. Quando pensiamo alla tragedia di vendetta, al bisogno di vendicare, la testa ci

si riempie di immagini che hanno vagamente a che vedere con la Barbagia e con le faide... però attenzione, la vendetta, teatralmente, vuol dire una vicenda efficace, perché è basata su ammazzamenti, su scannamenti, su qualcosa di molto impressionante e al tempo stesso rappresenta qualcosa di fondamentale: una continuità di causa ed effetto nella storia. È una delle maniere più semplici ed efficaci per mostrare come il passato continui ad agire nel presente.

Questo comincia a essere interessante: i modi in cui il passato agisce nel presente.

Il fantasma, dunque, non è il frutto di una tradizione popolare, di una superstizione, di una credenza – è l'immagine, pensata in termini teatrali, della presenza del passato nel presente. Quel che sembrava solo tenebre e orrore, può avere tutt'altro senso e tutt'altra faccia – e in fondo è questo quello che dovrebbe sempre fare uno storico, cercare di vedere anche la faccia meno evidente.

Forse la più intelligente definizione della differenza tra civiltà e barbarie è di Paul Valéry: *La civiltà è quando il passato e le cose assenti continuano a influire sull'oggi come se fossero presenti; la barbarie è quando dominano soltanto i fatti, domina soltanto l'oggi. La barbarie è il dominio dell'odierno, senza la presenza del passato.*

Il teatro, per definizione, è sempre sull'orlo della barbarie, è sempre il presente a dominare. Ecco perché è così importante l'altra faccia della vita teatrale, non è soltanto la produzione di spettacoli (che è il fondamentale ago della bilancia). L'altro volto, altrettanto essenziale, è il passato, il fatto che il passato continui a essere raccontato per impedire la caduta nella barbarie. È fondamentale per vincere la grande tendenza del teatro a bruciarsi, a vivere nello spazio di un mattino e poi sparire: è una delle sue grandi forze, ma purché dall'altra parte ci sia l'equilibrio. Per il teatro, gli storici sono essenziali, molto più che per altre branche della cultura, non perché sono gli eruditi, ma perché sono quelli che raccontano il passato, tengono vivo il passato. Fare una conferenza in un festival, come sto facendo ora, non è un'introduzione al festival: è una sua parte. Un festival è fatto di esecuzioni di teatro. Ma è importante che ci sia dentro anche il momento del racconto del passato.

E adesso un altro aspetto dei fantasmi, quello tecnico. Se non si risolve il problema di come fare il fantasma, di come interpretare il fantasma, tutta la storia di *Amleto* va in pezzi. Ma la maggioranza degli adattamenti di tutto si occupa tranne dell'essenziale, che è come fare il fantasma. Lo risolvono come una delle tante convenzioni necessarie, i più sciocchi addirittura non lo fanno nemmeno vedere, come se Amleto avesse le allucinazioni e immaginasse di vedere un fantasma. Questa è la più imbecille tra le diverse possibilità. Ma tutti i grandi artisti di teatro, quando si sono accostati ad *Amleto*, si sono posti questo problema: come far funzionare il fantasma.

Il fantasma è un caso limite del teatro anche in termini tecnici, è un personaggio che è presente e deve agire, che deve mostrarsi. Ma è un personaggio che non ha psicologia.

Come fa un attore a immaginarsi come pensa un fantasma? Un attore può persino provare a immaginare cosa vuol dire essere re, essere santo, essere Gesù Cristo, essere Buddha. Ma come può immaginare cosa vuol dire fare il fantasma? È come se fosse una presenza al cento per cento sul palcoscenico, talmente presente da essere essenziale per la storia, talmente presente da essere addirittura l'anima dell'intera storia. Ma rende impossibile ogni "naturalità" dell'attore; perché è qualcosa di cui nessuno per definizione può avere esperienza.

È l'ombra del teatro, è l'altra faccia del teatro.

Esiste un teatro del visibile, ma esiste anche un teatro dell'invisibile, esiste un teatro che mostra e visualizza il possibile, rende spettacolare il visibile; e poi esiste un teatro che dà vita alle ombre. Una specie di filone sotterraneo. *Place à l'homme* – anche l'ombra, e non soltanto la luce, deve venire fuori. Come rendere visibile l'invisibile, come fare sì che proprio il teatro – fatto da esseri umani, fatto su una scena, fatto in uno spazio, non si scappa, non ha l'astrazione dei puri suoni, dei puri colori, delle pure parole, è fatto di pezzi di realtà quotidiana – come può questa arte, la più radicata nella natura, diventare una porta verso l'invisibile?

Detto così può sembrare teorico o filosofico. Ma diventa tecnico quando un artista – non un teatrante qualsiasi – si pone il problema di come fare il fantasma di *Amleto*. Il fantasma di *Amleto* non è solo un elemento essenziale dal punto di vista del testo, lo è anche dal punto di vista della professionalità teatrale, è un caso limite in cui tecnica e filosofia del teatro si sposano. Riflettere su come si può rendere visibile il fantasma di *Amleto* per un artista vuol dire porsi il problema di come il teatro può dar vita all'invisibile.

Nel 1910 Gordon Craig, non un regista, ma un grande artista di teatro, o meglio un profeta del teatro, scrive sul tema *I fantasmi di Shakespeare*, e dice: *in molte opere di Shakespeare esistono i fantasmi. Badate che sono essenziali, questi fantasmi non sono commedianti con una pezza di mussola drappeggiata addosso, o che girano per il palcoscenico in armatura, muovendosi meccanicamente. I fantasmi di Shakespeare sono una rappresentazione delle energie spirituali, delle forze invisibili che dominano l'azione, e si materializzano sul palcoscenico. Questo dovrebbe far capire – dice Craig – che non è possibile rappresentare Shakespeare in maniera naturale. Dalla presenza dei fantasmi si dovrebbe arguire come va rappresentato, niente naturalezza, niente di "vero", il fantasma è l'essenza, e non l'eccezione. Fianco a fianco con la folla umana c'è una folla di invisibili.*

E continua Craig: *cosa succede in teatro quando arrivano il fantasma di*

Amleto o il fantasma nel Macbeth? Si crea panico, tra attori come tra spettatori, perfino la musica di fondo sembra impazzire. E quando lo spettro esce tutto il teatro tira un sospiro di sollievo, perché sente che finalmente si tace su qualcosa di cui è più facile non parlare. E invece Craig ci dice che sono la chiave del teatro. Quando pochi anni dopo mette in scena l'*Amleto*, al Teatro d'Arte di Mosca, il fantasma diventa per lui la chiave della rappresentazione, e fatica a trovargli una fisionomia scenica definitiva, deve essere reale e al tempo stesso soprannaturale, una maschera da tragedia antica, e insieme un cadavere con la carne a brandelli ancora attaccata alle ossa.

In un disegno di qualche anno dopo lo raffigurerà come uno strano miscuglio, uno scheletro, la cui spina dorsale somiglia a una collana, sembra un gioiello azteco, barbarico.

Ecco le immagini che Craig ha del fantasma di *Amleto*. Ma accanto gliene pone un altro, un'altra figura non reale, una figura che sta accanto ad Amleto, ed è la Morte. Ma non la morte scura e cupa, come in genere viene rappresentata, ma come appare ad Amleto: una donna dorata come il sole, che è ciò a cui lui continuamente aspira, e può liberarlo dal suo tragico destino. Ogni volta che Amleto fa un monologo compare questa donna. Nel suo monologo *to be or not to be*, sostiene Craig, scandalizzando Stanislavskij e gli altri di fronte a cui parla – quando Amleto dice *to be* intende la morte e quando dice *not to be* intende la vita. L'opposto di quel che si pensa. Amleto, per lui, è una specie di angelo, una specie di Cristo, una specie di Messia, un essere superiore, sprofondato in questo mondo di morte che è la vita. Un uomo diverso, migliore degli altri, perché ha potuto dare uno sguardo al di là del normale mondo della vita, ha guardato entro l'altro mondo, quello in cui il padre morto soffriva.

Queste idee di fantasmi passano per vie più o meno sotterranee fino ai giorni nostri. Quando Bergman ha fatto la sua messa in scena di *Amleto*, ha avuto un'intuizione-chiave, che ricorda quel che diceva Craig e anche Wells: oltre al fantasma di *Amleto*, sul palco ci sono continuamente altri fantasmi. Ofelia, dopo la morte, continua ad aggirarsi sul palcoscenico, che diventa il mondo in cui vivi e i morti si compenetrano, in cui non è rappresentato l'aldilà né l'aldilà, ma la zona tra cielo e terra in cui ci sono molte più cose di quante ne dica la filosofia.

La filosofia parla dal lunedì al sabato, ma la domenica c'è il teatro!

Pensate al film di Bergman *Fanny & Alexander* – non il film, ma le puntate televisive con gli episodi che ha tagliato per il film. Il fantasma di *Amleto* è entrato nella storia di *Fanny & Alexander*: è il fantasma del padre dei due bambini e continuamente ritorna e si aggira. Perché è così? Perché è un fantasma? Perché è morto prima del tempo; non sa cosa succederà a questi bambini, è rimasta una zona incompiuta nella sua vita e si aggira in questo

mondo, e solo alcuni occhi lo possono vedere e solo per poco (caratteristica fondamentale del fantasma e che non è mai continuativamente presente, ma c'è per un periodo e poi sparisce).

E interessante è anche il modo in cui aveva pensato il fantasma di *Amleto* Mejerchol'd (un altro grande artista che non vorremmo insultare chiamandolo semplicemente regista). Mejerchol'd aveva detto: *sulla mia tomba bisognerebbe scrivere: qui giace un regista che non ha mai messo in scena Amleto*. Eppure aveva fatto diversi progetti, in uno di questi aveva pensato come costruire il fantasma di *Amleto* e anche lui in modo scientifico, però tutto diverso da Craig: il fantasma è sangue freddo, non ha più il sangue, tecnicamente quindi è un uomo gelato; in più vive nel fuoco, lo dice il fantasma di *Amleto* "sto sempre nel fuoco". Allora quando torna da noi è gelato, viene dal basso, ma che cos'è questo basso? È l'acqua, è il mare.

Mejerchol'd ha immaginato questo uomo con la corazza, con la barba, con la visiera alzata, che esce lentamente dal mare, emerge dal mare, avanza. Dal suo corpo, dall'armatura, pendono ghiaccioli. È completamente gelato ed è talmente freddo che la nebbia diventa ghiaccio sulla sua corazza, che sembra tutta d'argento. E Amleto, il figlio, sta ad aspettarlo avvolto in un grande mantello nero, e quando lo vede corre incontro al padre, si toglie il mantello e vi avvolge il padre. E appare in una cotta argentata. In un attimo, il padre d'argento è in nero, e il nero Amleto è in argento. Escono abbracciati.

Ecco: in questa prima scena, il padre, quando va via, è il figlio e il figlio è il padre. Una fantastica, semplicissima, elementare dimostrazione della presenza del passato nel presente.

Questi esempi di "come fare il fantasma" ci portano alla parte conclusiva di quello che volevo dirvi, che di nuovo ci allontana da *Amleto*.

Non è tanto importante come fare il fantasma di Amleto ma come fare il fantasma: è una meditazione sulla funzione del teatro come arte di rivelare l'invisibile.

Il caso forse più interessante, per mostrarci come questo problema appartenga alla natura del teatro, è una immagine di Diderot. Alla fine del suo *Paradosso sull'attore*, vuole condensare tutto quel che ha detto in un'immagine e dice: *in fondo chi era l'attore, l'attore è come quei bambini che si nascondono sotto dei grandi pupazzi di vimini e da dentro muovono il grande pupazzo. È una specie di nano nascosto nella pancia del gigante. Lo spettatore si terrorizza, vede una grande visione terrificante, enorme, vede un fantasma, vede l'invisibile. In realtà sotto c'è semplicemente un bambino, e questo è il grande attore – dice Diderot – questa è la grande attrice Clairon, la piccola Clairon dentro la grande Agrippina. È una frase straordinaria, potrebbe essere un emblema del teatro.*

L'arte dell'attore è l'arte di creare fantasmi, riuscire a essere un piccolo attore che è nascosto dentro un grande personaggio e lo muove. E lo spettatore è terrorizzato, è meravigliato o è spronato a ridere: quella risata grande che vibra come il terrore. Non il sorriso, quello è tutto timido, e non l'ironia, o la risatina, ma la grande risata, quella del carnevale, quella che è identica alla grande paura e appare ogni volta che l'invisibile si fa visibile.

Questo basilare problema del teatro – “come fai il fantasma?” – è anche quel che regge i *Sei personaggi* di Pirandello. Nella prima versione dei *Sei personaggi*, quella del 1921, Pirandello immagina che emettano una specie di luminescenza, immagina i fantasmi nella maniera più tradizionale possibile. Nel 1925, cambia tutto, e dice: *i sei personaggi non sono i fantasmi nel senso normale, cioè ectoplasmici. Devono invece avere delle maschere molto naturali, ma che fissino i loro tratti, li stacchino dalla vita quotidiana. Dovrebbero avere vestiti che sembrino vestiti di tutti i giorni, ma che sono fatti con una stoffa un po' più pesante, che fa pieghe pesanti come quelle delle statue.* Pirandello pensava alle statue della Madonna, alle statue di Gesù Cristo, quelle che si vedevano nelle processioni in Sicilia, e sono vestite, non tutte scolpite, con ogni piega dell'abito ben modellata. Vestiti in questo modo sono personaggi più reali dei personaggi normali.

E qui facciamo l'ultimo passo: il fantasma quando si manifesta in questo modo mostra che l'uomo, così come si presenta normalmente, è irreali, è finto è qualcosa che passa, debole, evanescente, fantasmatico. Un fuoco fatuo. La vera realtà è lui – il fantasma: l'invisibile che si fa visibile. È questo che ci dice Pirandello: questi vestiti, queste pieghe, questa maschera che riproduce i tratti quotidiani però togliendo loro la mutabilità dell'espressione, fissa l'espressione, la madre ha una lacrima perenne che le scende dagli occhi. Se qualcuno ha visto anche solo le fotografie di alcuni teatri orientali, quello che Pirandello racconta diventa pura e semplice descrizione di un personaggio di un teatro giapponese: questi vestiti che sono stoffe ma che nello stesso tempo sono leggermente più pesanti, queste maschere che non sono irreali ma che fissano una espressione, e sono più reali del reale. Pirandello probabilmente non aveva alcun cosciente riferimento, ma è come se ci fosse arrivato per tutta un'altra strada, per logica.

Attraverso una strada completamente occidentale, siamo arrivati in Oriente. Siamo arrivati in Giappone, il più importante teatro giapponese, il teatro Nō è un teatro di fantasmi. *Place à l'homme*. Tutto il teatro nō è un teatro dei fantasmi. Paul Claudel ha dato una definizione straordinaria del teatro nō: *Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le nô c'est quelqu'un qui arrive*. In traduzione si perde il gioco: il dramma, simbolo del teatro occidentale, è qualche cosa che accade. Il Nō è qualcuno che arriva.

Il nō, nato nel XIV secolo, ma ancora oggi vivo ed esistente, è basato su questo: la quintessenza del teatro è l'invisibile che diventa visibile, cioè il

fantasma che arriva. Donne morte nel culmine della gelosia che non possono avere pace e si manifestano per trovare pace e raccontano la loro storia; generali o giovani soldati la cui vita è stata spezzata all'improvviso, in battaglia; monaci che sono stati condannati ingiustamente – sono i protagonisti di questo teatro. Fantasma che si materializzano tra le acque di un lago, su un ruscello, in una salina. E quando si materializzano sono infinitamente più concreti, più presenti del personaggio vivo che sta accanto a loro. E non soltanto nel testo, nella poesia, nell'immagine esteriore della maschera, nel costume, si manifesta questo essere presenti in base a un invisibile che si fa visibile, ma si manifesta addirittura nel loro corpo, nel modo in cui si muovono, in cui tutte le forze, tutte le energie del loro corpo sono le energie della vita, ma ridotte alla loro quintessenza, e non abbandonate al flusso casuale della vita.

Questo lungo discorso, che è partito dal fantasma di *Amleto*, è diventato una nave che ci ha portato lontano. A capire che questo *place à l'homme* in realtà significa questo: accanto al teatro più forte, che è giusto che ci sia, e che sia più forte, lasciamo spazio anche all'ombra, a quei piccolissimi casi in cui il teatro rivela l'invisibile. Per rivelare l'invisibile il teatro deve essere piccolo, deve essere in minoranza, non è una cosa che deve piacere a tutti: non tutti hanno bisogno dell'invisibile, ad alcuni fa male. Qualcuno non ne ha proprio bisogno. Qualcuno lo trova in altre cose: nella musica, nella chiesa, nella poesia. Qualcuno, però, lo trova nel teatro.

L'ombra non è qualcosa che riguarda tantissime persone, ma per alcune è essenziale poter conoscere questa farfalla che non esiste, di cui vediamo soltanto l'ombra posarsi sull'ombra del ramo, quella che si riflette sul muro.

Ecco perché in conclusione metterò quello che avrei dovuto dire all'inizio: sono grato a Giancarlo [Gentilucci] che mi ha dato questo tema, non l'ho scelto io, è stato come quei temi che danno a scuola, o che si davano un tempo nelle accademie, per improvvisare. Gli sono grato perché mi ha spinto a raccontare, e io sono convinto che compito di chi fa teatro attraverso i libri e la parola, non è soltanto quello di fiancheggiare, di spiegare, di criticare gli spettacoli che fanno gli altri (anche questo ovviamente), ma è quello di raccontare il passato. Far sì che ciò che non c'è più, ciò che è morto, ciò che è stato corroso dai vermi, possa ancora essere vivo, presente, per non cadere nella barbarie.

L'unica cosa che mi dispiace in tutta questa situazione è che io sia comparso sul programma come "professor" Taviani. Non mi dispiace per ragioni di modestia. Ma perché in questo caso il mio compito non era quello del professore, ma era quello della guardia della Comédie-Française, che dice al pubblico *place à l'homme*, fate largo al fantasma. Questa sera io sono semplicemente quella guardia lì. E nient'altro.