

# La scena platonica di Anatolij Vasil'ev

Giocare tra le idee\*

Enrico Piergiacomi

Negli anni 1988-1990, il regista e pedagogo russo Anatolij Vasil'ev arriva allo studio dei dialoghi di Platone. In questi testi straordinariamente complessi e ancora oggi controversi anche per gli specialisti, egli pensa di individuare una nuova forma di «educazione teatrale» e «un'altra filosofia della recitazione», che saranno coltivate con gli attori della *Scuola d'Arte Drammatica* di Mosca.<sup>1</sup> Inoltre, dalla pratica nasceranno numerosi spettacoli realizzati da allievi o estimatori di Vasil'ev, tra cui quelli di Christian Di Domenico,<sup>2</sup> *T/Empio* di Carullo-Minasi,<sup>3</sup> *Platon Platina*

\*Il saggio è un approfondimento dell'articolo *Anatolij Vasil'ev e la drammaturgia platonica* uscito su *Teatrosfia di Teatro e Critica* (<https://www.teatrocritica.net/2019/05/teatrosfia-93-anatolij-vasilev-e-la-drammaturgia-platonica/>). Si ricorre alle seguenti abbreviazioni delle opere di Vasil'ev: *Gioc.* = Anatolij Vasil'ev, ««Igrok-Il giocatore» di Fjodor Doestoevskij», in Franco Quadri (a cura di), *L'Ecole des Maîtres: libri di regia 1995-1999. Volume 2: 1997*, Ubulibri, Milano 2001; *Lett.* = Anatolij Vasil'ev, *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*, trad. it. di Alessio Bergamo, Bulzoni, Roma 2000; *Masq.* = Anatoli Vassiliev, *Maître de stage: a propos de Bal masqué de Mikhaïl Lermontov*, Lansman-Cias, Bruxelles 1997; *MEI* = Anatolij Vasil'ev, ««Menone» e «Ione» di Platone. Strutture ludiche. Analisi dell'azione e gioco con l'azione», trad. it. e cura di Amina Contin, in Franco Quadri (a cura di), *L'Ecole des Maîtres: libri di regia 1995-1999. Volume 1: 1995-1996*, Ubulibri, Milano 2001, pp. 113-210. Si segue l'edizione del *corpus* platonico di John Burnet (ed.), *Platonis Opera: Recognovit Brevique Adnotatione Critica Instruxit*, Oxford Classical Texts, Oxford 1900-1907. Il saggio si rivolge ai non-specialisti di filosofia antica e dunque cita Platone solo in traduzione italiana. Ringrazio Alessio Bergamo, Anna Motta, Flavio Albanese, Fulvia de Luise, Giampaolo Gotti, Marinella Anaclerio e gli anonimi revisori della rivista «Mimesis Journal» per aver letto una prima bozza del testo, fornendo utili suggerimenti di miglioramento e chiarimento.

<sup>1</sup> *MEI* 175 e 209-210, *Lett.* 387-388. Per una storia della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca, fondata nel 1987, cfr. John Freedman, *A Glimpse into Anatoly Vasilyev's School of Dramatic Art*, «Slavic and East European Performance», XIII, 2 (1993), pp. 19-22; Alessio Bergamo, *La "Scuola d'Arte Drammatica" di Vasil'ev*, «Prove di drammaturgia», 5 (1997), pp. 9-19; Marie-Christine Autant-Mathieu, «Schiasmique Vassiliev. De la cave-école (rue Povarskaïa) au palais de cristal (rue Sretenka)», in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev: Tradition, Pédagogie, Utopie*, «Théâtre/Public», 182 (2006), pp. 7-13, e Bryan Brown, *A History of the Theatre Laboratory*, Routledge, Milton Park-New York 2019, cap. 19.

<sup>2</sup> Cfr. gli spettacoli *Ippia e Socrate*, *L'ultima tentazione di Socrate* e *Apologia di Socrate* (<<http://www.dibertiec.com/Page.asp?id=402/A601=371/print=ok/Christian=DiDomenico>>).

<sup>3</sup> Sull'*Eutifrone*: <<https://carullominasi.wordpress.com/tempio/>>.

di Alicja Ziolkó e Anniki Wahlöö,<sup>4</sup> *Third Hand Socrates* di Giampaolo Gotti,<sup>5</sup> *I numeri dell'anima* de La Compagnia del Sole.<sup>6</sup> I testi di Platone sono così concepiti come una preparazione al teatro. Essi rappresentano la via maestra per rendere viva la scena, per indagare i suoi molti misteri e per costruire una pedagogia teatrale alternativa.

L'obiettivo del presente saggio è approfondire la ricezione della scrittura platonica in Vasil'ev, con specifico riferimento al *Menone* e allo *Ione*. Ai due dialoghi, Vasil'ev dedicò due corsi di perfezionamento: uno a Fagagna dal 19 al 30 giugno 1995, dentro la terza edizione del programma l'École des Maîtres diretto da Franco Quadri, uno a Castiglioncello dal 19 novembre all'8 dicembre 1997, organizzato all'interno del progetto *La fabbrica dei registi* di Paolo Pierazzini. Il primo ciclo di lezioni è stato pubblicato a cura di Amina Contin.<sup>7</sup> La pubblicazione del secondo corso ha portato invece a un volumetto ad uso interno, che ho potuto consultare su gentile concessione di Raissa Raskina.<sup>8</sup> Con l'analisi dei due cicli di lezioni e di altri scritti, è mia intenzione ricostruire, nello specifico, la «filosofia della recitazione» che Vasil'ev ricava da Platone, l'interpretazione teatrale che l'artista ha dato del *Menone* e dello *Ione*, alcune implicazioni etiche che discendono dalla sua pratica artistica.

Dal momento che il discorso di Vasil'ev riguarda il teatro, sarebbe incongruo aspettarsi che la sua esegesi dei dialoghi platonici risponda ai criteri di fedeltà storico-filologica che sono applicati dallo storico puro della filosofia antica. Nondimeno, in questo saggio evidenzierò a volte dei punti in cui l'artista devia da Platone o lo sovra-interpreta in modo considerevole. Lo scopo di tali rilievi consiste d'altro canto nell'evidenziare l'originalità delle sue idee estetiche, più che a criticarne il contenuto e i metodi. Il posizionamento adottato nel saggio è dunque quello di uno storico della filosofia antica che usa i “ferri del mestiere” per isolare i punti di forza di un'interpretazione orientata e tuttavia complessa.

<sup>4</sup> Sull'*Ippia minore*: <<https://www.sentralen.no/arrangement/platonplatina>>.

<sup>5</sup> Sull'*Apologia di Socrate*: <<http://accademiadimitri.ch/performances.php?show=torna-supsi-arts-con-lo-spettacolo-third-hand-socrates&lang=en>>.

<sup>6</sup> Sul *Menone*: <<http://compagniadelsele.com/it/spettacoli/serali/49-i-numeri-dell-anima>>. L'ultima consultazione dei siti nelle nn. 2-6 risale al 03/04/2020.

<sup>7</sup> *MEI* 113-210. Su l'École des Maîtres rinvio a Claudio Longhi, *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri* (à la manière de Jarry), «Acting Archives Review», IV, 7 (2014), pp. 60-65.

<sup>8</sup> Ringrazio la curatrice per la fiducia. Il volume è il seguente: Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” di Platone, a cura di Amina Contin e Raissa Raskina, Lugheri, Livorno 1999.

*1. L'«inganno alto» del gioco platonico*

Vasil'ev parte da una concezione tutto sommato classica della recitazione e della drammaturgia. Ogni dramma teatrale che gli attori rappresentano si suddivide in due macro-avvenimenti: un avvenimento di partenza e un avvenimento principale. L'uno è un avvenimento dove si carica un conflitto, che va inteso molto in generale come qualunque contrapposizione che tiene in tensione le figure agenti sulla scena. Non si tratta necessariamente di un caso di violenza, perché può anche indicare un semplice contrasto tra prospettive diverse su un dato tema. In questa prima fase, la conflittualità resta perlopiù ancora nascosta e latente. Se si pensa alla rappresentazione di un parricidio, tale evento potrebbe consistere in un dialogo che fa sì che nel figlio monti l'odio verso il padre, o che rivela allo spettatore la presenza di alcune tensioni già esistenti tra i due. L'avvenimento principale è invece quello in cui il conflitto esplose e si risolve, portando gli agenti a compiere da qui in avanti un'esistenza radicalmente diversa. Il figlio che uccide il padre per odio è un evento estremo che ovviamente condizionerà il resto della sua vita.

Tale struttura si applica in senso proprio solo alla pièce nel suo complesso, e tuttavia si riverbera in ogni suo «frammento». Anche nelle sue porzioni (scene, atti, ecc.), infatti, si riconosce l'evolversi di una struttura che va dall'antefatto del conflitto allo scoppio/risolversi del conflitto. Vasil'ev chiama «nodi» i passaggi intermedi (MEI 129), che danno una «sensazione tattile dello scopo», ossia un preludio (MEI 140). Ne segue una concatenazione logica e serrata. L'avvenimento di partenza dell'odio latente per il padre porta all'avvenimento principale del figlio che uccide il padre. In mezzo, si succede una serie di nodi che anticipano l'esito violento, come una risposta sgarbata, una provocazione, un litigio. La struttura di un testo drammaturgico ha allora per così dire una natura «frattale», che è un punto che di nuovo Vasil'ev condivide con la teoria canonica della scrittura teatrale.<sup>9</sup> Alla «somma» di nodi che porta all'evento principale segue poi di norma un «epilogo» (MEI 115-116, 131).

<sup>9</sup> Tra le molte opere che si potrebbero citare in merito, cfr. almeno Lajos Egri, *L'arte della scrittura drammaturgica*, Dino Audino, Roma 2003. Sulla sua articolazione in Vasil'ev, cfr. *Lett.* 37-38, MEI 113-118, 129-131, Anatolij Vasil'ev, *“Ione” e “Menone”* cit., p. 31. A dire il vero, l'esposizione di Vasil'ev non è del tutto coerente nelle sue lezioni platoniche. In MEI 115, egli afferma che in ogni frammento c'è una successione di avvenimenti principali («Il primo atto va dall'avvenimento di partenza all'avvenimento principale; nel secondo atto, l'avvenimento principale del primo si trasforma in un avvenimento di partenza [e così fino alla fine *N.d.A.*]»). In MEI 129, invece, Vasil'ev sostiene chiaramente che «i nodi non sono avvenimenti principali. In realtà l'avvenimento principale è uno solo, e il suo fuoco si riflette nei nodi». Forse l'oscillazione dipende dal fatto che le lezioni di Vasil'ev sono la trascrizione di un intervento orale, dove a volte si rinuncia al linguaggio esatto per comunicare facilmente con l'uditorio. Sulla terminologia di Vasil'ev, cfr. Raissa Raskina, *Vasil'ev e il potere della parola*, <<https://isoladellapedagogia.wordpress.com/open-vasiliev/vasil%E2%80%99ev-e-il-potere-della-parola-di-raissa-raskina/>> (ultima consultazione: 02/04/2020).

Il passaggio dall'avvenimento di partenza all'avvenimento principale è il cardine del dramma scritto da un autore di qualsiasi epoca e va sempre colto con oggettività. A prescindere allora dal sistema recitativo che si usa, non capiterà mai che manchi questa struttura drammatica di base fondamentale. I sistemi teatrali si differenziano, invece, per il modo in cui si realizza il passaggio e in cui si interpreta la contrapposizione tra due o più agenti sulla scena che, come si è detto, costituisce l'essenza generale di ogni conflitto che è prima o poi destinato a esplodere e risolversi. Le variazioni hanno insomma luogo nella traduzione del dramma scritto nella performance scenica.

Vasil'ev individua due grandi sistemi recitativi, lo psicologico e il ludico, che ha elaborato sulla scia del magistero di Andrej Popov e Michail Butkevich,<sup>10</sup> di Michail Čechov,<sup>11</sup> soprattutto di Maria Knebel. Di questa sua insegnante, egli ha curato per esempio la traduzione francese dei due libri *L'Analyse-Action*, i cui capitoli riportano in larga parte delle anticipazioni delle idee del suo discepolo.<sup>12</sup> Come si chiarirà meglio nel seguito del saggio, i due sistemi non sono così radicalmente differenti e trovano anzi molti punti di incontro. Essi identificano semmai due generali modalità per tradurre il dramma in performance, o per animare il conflitto sulla scena.

Avvalendosi dell'immagine degli scalatori che scendono a valle dalla cima di una montagna (*MEI* 119-120), Vasil'ev sostiene che il sistema psicologico ha un andamento discendente e consequenziale. Gli attori individuano nel testo dei moventi psicologici segreti dei personaggi interpretati che porterebbero dall'avvenimento di partenza della nascita del conflitto all'evento principale in cui il conflitto esplose e si risolve. Il motore dell'azione è allora collocato nel passato degli agenti, che determina tutti gli eventi che seguiranno (*MEI* 114, 116, 118-119, 124-125). Riprendendo l'esempio del parricidio, un attore psicologico ipotizza le cause che hanno fatto crescere nel figlio il suo odio verso il padre e le tiene in conto per rendere vive le sue azioni, le sue parole, le sue relazioni verso il genitore. Anche se gli attori sono autorizzati a variare e improvvisare i gesti usati per rappresentare tale dinamica (cfr. *MEI* 180), la traduzione del dramma in performance nel

<sup>10</sup> Il primo è ripetutamente ricordato nei suoi scritti: cfr. *Gioc.* 478, *Lett.* 103, 125-178, 297-300, 350-351, 371-373, e Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., p. 34. Butkevich è invece menzionato solo una volta in Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau en passant par Éros", in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 41-42. Il suo *Verso una filosofia del gioco* – non ancora tradotto interamente dal russo – è però considerato importante nella formazione culturale di Vasil'ev da David Chambers (ed.), *Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde*, transl. by Maxim Krivosheyev, «Stanislavski Studies», IV, 2 (2016), pp. 126-128.

<sup>11</sup> Ricordato in *Lett.* 163, 165, 324, 351-354, 377, 383-390.

<sup>12</sup> Maria Knebel, *L'Analyse-Action, en deux livres et quelques annexes*, adaptation d'Anatoli Vassiliev, traduction de Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov, Actes Sud, Arles 2006. Cfr. poi i riferimenti già dati all'inizio della nota precedente per alcuni luoghi in cui la Knebel è ricordata spesso insieme ad Andrej Popov.

sistema psicologico è l'esecuzione esatta del testo di partenza. Essi memorizzano le parole e le azioni dei vari personaggi, concentrando la loro attività creativa nell'immedesimazione delle loro psicologie. Il sistema psicologico è infine paragonato a una «discesa agli inferi» (*MEI* 164). La ragione è che il sistema psicologico studia i moventi psicologici segreti dei personaggi per arrivare a conoscere ciò che si nasconde nel profondo all'animo umano, nell'«io soggettivo», sicché rivela qualcosa che vorremmo sempre nascondere a noi stessi.

Di contro, il sistema ludico ribalta la questione e invita gli attori a seguire un andamento teleologico, ben più libero e improvvisativo. Gli attori devono ora cogliere per primo l'avvenimento principale e usarlo come «prospettiva» della loro costruzione drammatica. Essi non sono allora spinti in avanti dal passato dei personaggi che interpretano o dai loro moventi psicologici segreti e non sono obbligati a rispettare le esatte parole o azioni del testo, bensì si muovono sempre in composizione estemporanea. Fatta salva la consegna del rispetto dei nodi e dell'avvenimento principale, infatti, gli attori sono liberi di creare sul momento le parole, le azioni, i ritmi della scena.<sup>13</sup> Vasil'ev usa qui l'immagine esplicativa del faro. Come la macchia di luce che esso emana da lontano indica al viandante il punto che deve raggiungere, così l'avvenimento principale costituisce lo «scopo» distante a cui gli attori devono puntare a ogni replica e cercare di ricreare ogni volta da capo, attraverso un atto di volontà (*MEI* 119, 130, 165; cfr. poi *Let.* 46-48 e 120, *Gioc.* 424). Gli attori si trasformano così da «personaggi» in «persone» che assumono una distanza dal ruolo che interpretano e possono di conseguenza concentrarsi su quanto creano sul momento in scena. Stavolta l'analogia esplicativa di Vasil'ev consiste nell'arrampicata. Gli alpinisti-attori devono improvvisare il modo in cui scalare la roccia passando da un costone o «nodo» all'altro, per arrivare infine alla cima dell'avvenimento principale.<sup>14</sup> Diversamente dalla «discesa agli inferi» del sistema psicologico, il ludico compie così un processo di ascesa. Recuperando

<sup>13</sup> *MEI* 144, 147-148. Su questo punto, cfr. già Michail Čechov, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, a cura di Mala Powers, edizione italiana a cura di Clelia Falletti e Roberto Cruciani, Dino Audino, Roma 2001, pp. 30-31; Michail Čechov, *The Path of the Actor*, edited by Andrei Kirillov and Bella Martin, Routledge, London-New York 2006, pp. 21-23 e 52-54; Maria Knebel, *L'Analyse-Action* cit., pp. 70-86 e 230-250.

<sup>14</sup> *MEI* 119-121, 125-126, 131, 178-181, 184-191, 200-209; *Let.* 273-279, 338-343; Alessio Bergamo, «Qualche informazione su questo libro (e sul suo autore)», in Anatolij Vasil'ev, *A un unico lettore* cit., pp. 418-426; Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, London-New York 2006, spec. pp. 158-168; Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition, ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev*, Actes Sud, Le Mejan 2006, pp. 69-100; Stéphane Poliakov, «Conflits dans la méthode. Les voies actuelles du théâtre d'Anatoli Vassiliev», e Giampaolo Gotti, «L'acteur inversé. Métaphysique de Vassiliev», entrambi in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 26-37; Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafísica de Anatoli Vassiliev: uma formação do ator através da ação verbal e dialética – Platão e Homero*, tesi di dottorato, Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, a.a. 2013-2015, pp. 35-41.

un'ultima volta il caso del parricidio, il sistema ludico lo rappresenta tramite attori che hanno due sole consegne fisse: mostrare il figlio che uccide il padre e rispettare i «nodi» intermedi che l'autore del dramma ha previsto all'interno del testo. Il resto è lasciato alla creatività assoluta degli interpreti.

Non bisogna però pensare che il sistema ludico elimini il conflitto, che rimane sempre al centro del testo. In assenza di una contrapposizione sulla scena tra alcuni agenti, gli attori si troverebbero «in uno stato d'animo piacevolissimo ma incapace di provocare l'azione» (MEI 126; il concetto è esposto più nel dettaglio in MEI 190-191). Il conflitto va semmai sublimato nel gioco, che ha l'aspetto di un contrasto pacifico (= giocoso) tra posizioni differenziate e che porta allo sviluppo di un'attività polifonica. Un attore conduce il dialogo preparando una serie di «trappole» in cui il partner finge di cadere, per esempio lo loda come sapiente per poi attirarlo dentro dei ragionamenti che lo costringono ad ammettere di essere ignorante. A seguito della caduta in questo tranello, che può coincidere con un «nodo» o con l'avvenimento principale del dramma, il personaggio intrappolato muta in modo radicale.<sup>15</sup> Vasil'ev chiama il conflitto sublimato la dialettica dell'«accordo e alternativa» (MEI 145, 164-165, 191). Gli attori concordano sui nodi, sulle «trappole», sull'avvenimento principale, mentre ciascuno recita di divergere dal pensiero altrui, di cadervi e di uscirne trasformato. A trasformazione avvenuta, la divergenza simulata si annulla e rimane solo l'accordo del gioco delle parti (MEI 147).

Dal punto di vista storico, Vasil'ev non legge la distinzione tra lo psicologico e il ludico come una contrapposizione di un sistema tradizionale con uno più innovativo. Egli è anzi dell'idea contraria. Il metodo psicologico e la psico-tecnica che ne discende sono nati meno di due secoli fa ad opera di Konstantin Stanislavskij, laddove invece «quasi tutto il teatro è un teatro di gioco, da Eschilo a Beckett» (MEI 182; cfr. anche *Lett.* 95, MEI 197-198). Da ciò però non segue che il sistema di Stanislavskij sia erroneo. Il processo ludico mantiene infatti tre suoi principi cardine<sup>16</sup>: 1) la «reviviscenza», o l'adozione di un lavoro sul testo e sull'attore che consente all'interprete di essere vivo in scena; 2) il concetto di «situazione» di cui gli avvenimenti di partenza e principali sono la specie; 3) la centralità dell'azione.<sup>16</sup> Più che a una contrapposizione, Vasil'ev pensa allora a «una ricostruzione del metodo Stanislavskij», a «una sintesi di teatro psicologico e ludico».<sup>17</sup> Restano però

<sup>15</sup> MEI 135-136, 142, 187, 193-196, Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., pp. 18-19, Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 99-104. Sulla polifonia, cfr. *Lett.* 247-249 e 279-283, Alessio Bergamo, "Qualche informazione" cit., pp. 422-423, Stéphane Poliakov, "Conflits dans la méthode" cit., p. 25.

<sup>16</sup> In merito, cfr. almeno Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, decima edizione riveduta e corretta cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 1996.

<sup>17</sup> MEI 140, 150, 171-173, 189; *Lett.* 256 (da cui è tratta la citazione), Anatolij Vasil'ev, "Ione" e

due importanti differenze. Se l'impianto psicologico narra «storie» che nascono dal passato dei personaggi e implica che la «reviviscenza» rappresenti «corpi concreti» di uomini o donne reali, il ludico costruisce «parabole» che trovano senso nell'avvenire e fanno rivivere i «corpi astratti» delle idee.<sup>18</sup>

Vasil'ev ricava dal sistema ludico la conseguenza che il gioco domina la realtà (*Masq.* 37) e che non «può esistere arte seria», perché «ogni grande opera contiene in sé un principio comico».<sup>19</sup> Il teatro si basa certo su un inganno, visto che gli attori ludici fingono di essere quello che non sono. Ma l'«inganno inteso non in senso dispregiativo si chiama gioco» (*MEI* 136).<sup>20</sup> La passione dominante del sistema ludico è quindi l'ironia, che crea nell'interiorità degli interpreti e sulla scena un'«immagine allegra» (*MEI* 143). Gli attori fingono di litigare ma in realtà stanno collaborando allo scopo comune dell'avvenimento principale, o ancora sanno dove i loro partner più o meno si dirigeranno, cosa sosterranno, come si trasformeranno, e tuttavia fingono di non saperlo (*MEI* 126-127). Ne nasce così una distanza critica rispetto al proprio ruolo, che libera la vitalità dell'artista e rende l'azione scenica fluida, piacevole da guardare e ascoltare anche per gli spettatori (*MEI* 127, 136).

Inoltre, Vasil'ev aggiunge che la serietà del gioco risiede nella sua capacità di portare a un avanzamento nella conoscenza. Se a dire dell'artista il sistema psicologico vuole che gli attori ripetano un sapere oscuro su se stessi che già possedevano, quello ludico fa sì che essi ne scoprano uno luminoso. Si arriva all'avvenimento principale che era noto, ma – essendo stato trovato in modo estemporaneo – esso «risulta diverso, nuovo» (*MEI* 126). Le sensazioni che si provano sono allora «sentimenti reali», benché in parte pre-figurati nella fase dell'avvenimento di partenza, «perché si tratta di un incontro reale» (*MEI* 129). L'attore raggiunge così una condizione di «trasparenza». Sotto il rispetto relazionale, si ha poi un incontro

“*Menone*” cit., pp. 1 e 4. Analoghe considerazioni sono in *Gioc.* 44, 344, 494-496, *Lett.* 21 (con la n. 8), 324-325, 353-354, 384-385 e 388-389, dove si legge che l'impianto di Vasil'ev è «una sintesi dei sistemi di K.S. Stanislavskij e di Michail Čechov, una sintesi di fisico e metafisico» (*Lett.* 389). Sul tema, cfr. Alessio Bergamo, “Qualche informazione” cit., pp. 406-416 e 433-435; Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition* cit., spec. pp. 150-158; Stéphane Poliakov, “De Stanislavski à Vassiliev. Trouver la voix proper au texte poétique”, in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 45-48; Jonathan Pitches, *Towards a Platonic paradigm of performer training: Michael Chekhov and Anatoly Vasiliev*, «Contemporary Theatre Review», XVII, 1 (2007), pp. 33-36 e 39; Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, pp. 89-104; Giovanna Zanlonghi, “Il teatro verticale di Anatolij Vasil'ev” cit., pp. 222-227; Stéphane Poliakov, *Perspective in acting practice*, «Stanislavski Studies», VIII, 1 (2020), pp. 146-151.

<sup>18</sup> *MEI* 140-141. Sulla distinzione, cfr. Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” cit., pp. 3-4.

<sup>19</sup> Cito il recente intervento di Anatolij Vasil'ev, *Asini grandi e piccoli*, con Dmitrij Volček, trad. it. di Alessio Bergamo, «Sciami», V, 4 (2019), p. 5.

<sup>20</sup> Il teatro non è allora ingannevole come la truffa, perché si accetta di lasciarsi ingannare. Cfr. Julia Listengartena, Lyubov Zabolotskaya Weidnerb, *Vasiliev's methodology* cit., p. 15.

con l'ignoto.<sup>21</sup> Poiché l'esperienza vissuta corrisponde solo vagamente a quella immaginata.

Vasil'ev fornisce molti esempi per spiegare il passaggio dall'avvenimento di partenza a quello principale nel sistema ludico (cfr. *MEI* 116, 131, 165, 178, 186, 207; *Gioc.* 478). L'esemplificazione più eloquente consiste però nel richiamo al conflitto amoroso, al *flirt* che nel saggio *Ho quarant'anni, ma sono di aspetto giovanile* è ritenuto essere il principio cardine di ogni relazione umana, sia individuale, sia sociale, sia estetica.<sup>22</sup> Il sentimento chiave che anima la relazione tra attori che costruiscono un conflitto è dunque l'ironia, che crea una complicità segreta. In una schermaglia amorosa, infatti, la donna dice "no" per spronare l'uomo a continuare il conflitto giocoso della seduzione. I «nodi» intermedi potrebbero consistere nel graduale manifestarsi della passione e culminare nell'avvenimento principale della notte d'amore. L'incontro che ha luogo era certo stato immaginato da entrambi gli amanti. Nel momento in cui si verifica, però, esso si mostra nuovo, perché non corrisponde del tutto all'immagine che l'uomo e la donna si erano fatti della loro notte d'amore. Allo stesso modo, gli attori che recitano in modalità ludica in un certo senso "flirtano" anche laddove sembrano entrare in un conflitto molto acceso. Il testo può magari rappresentare un dramma dagli esiti molto violenti. La distanza critica che gli attori prendono dai personaggi che rappresentano permette loro di non farsi tormentare dalle loro psicologie e di concentrare la loro attenzione su cosa accade durante il loro relazionarsi in modo vivo-giocoso sulla scena.

Questa precisazione consente di fare un chiarimento importante. Secondo il pensiero di Vasil'ev, i due sistemi recitativi dello psicologico e del ludico non corrispondono semplicemente a due tipologie di testo differenti, o alla più classica distinzione tra tragedia e commedia. Il fatto che egli consideri come si è visto Eschilo e Beckett un «teatro di gioco» suggerisce che persino *I sette contro Tebe* o *Finale di partita* contengano ironia, comicità, leggerezza. Il sistema ludico non fa che portare in evidenza questi tratti che il sistema di tipo psicologico tende invece a soffocare, enfatizzando il lato nero e tormentoso dei testi drammatici. Lungi dall'essere sinonimo di intrattenimento, il sistema ludico si presenta, in conclusione, come un gioco che genera «un inganno alto, una maniera fantastica di manifestarsi dell'uomo».<sup>23</sup> Esso è la manifestazione dell'essenza dell'essere

<sup>21</sup> Sul primo punto, cfr. Giampaolo Gotti, "L'acteur inversé" cit., p. 37. Sull'incontro con l'ignoto, cfr. anche *Lett.* 331-333 e 337, *MEI* 144, 150, nonché Anatolij Vasil'ev, *Il teatro è un incontro con l'ignoto*, trad. it. di Flavia Foradini, «Sipario», 511 (1991), pp. 92-94. Sul ruolo della ripetizione, utili le osservazioni di Natalia Isaeva, "Une petit répétition de l'éternité. L'étude dans l'intonation affirmative", in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 58-62.

<sup>22</sup> *MEI* 128-132, *Lett.* 236-237 e 282. Il concetto di *flirt* è forse stato ispirato anche da Michail Čechov, *La tecnica dell'attore* cit., pp. 60-61.

<sup>23</sup> La formula felicissima è in *Ho quarant'anni, ma sono di aspetto giovanile* (= *Lett.* 251).

umano, che contiene una forte componente giocosa e ironica, oltre che un incontro con un sapere finora ignoto su se stessi.

Ora, l'interesse di Vasil'ev per i dialoghi platonici deriva dalla sua ipotesi che essi siano costruiti secondo il sistema ludico e non quello psicologico, dunque siano «testi allegri e infantili, leggeri».<sup>24</sup> Benché veicolino «idee» profonde,<sup>25</sup> essi sono pieni dello humour e dell'ironia che si è vista essere la passione dominante nell'impianto ludico. Un indicatore chiaro è che i personaggi dei dialoghi platonici fingono, ironicamente, di negare l'idea che pure difendono. Se chi studia tali testi «a fini filosofici» non riconosce lo humour, è perché la lettura intellettuale non coglie «la categoria estetica della negazione» che opera all'interno.<sup>26</sup> Ne segue che i dialoghi sono costituiti non da personaggi dotati di psicologia, ma da «personaggi-idee» che l'attore deve manifestare con il gioco scenico.<sup>27</sup> Chi studia Platone apprende, dunque, le basi di un teatro filosofico serio nei contenuti, ma leggero e umoristico nella forma.

I dialoghi platonici sono poi caratterizzati «da una sorta di risonanza allegra» che Vasil'ev ritiene derivi «dal mito degli androgini, della doppia sessualità». Platone scrive testi in cui i personaggi-idee incarnano un principio maschile e un principio femminile che si alternano in un gioco di seduzione reciproca. I due sessi trovano così un'unità nella divergenza e ciò conferisce al dialogo la dimensione allegra della sensualità.<sup>28</sup> Il mito cui Vasil'ev allude è raccontato da Aristofane nel *Simposio* di Platone (189c-193e). Il commediografo afferma che in passato una parte dell'umanità delle origini era costituita da androgini. Dopo che vennero tagliati da Zeus in maschi e femmine, essi iniziarono ad andare in cerca dell'amore della loro metà perduta. Il riferimento al *Simposio* evidenzia che l'esempio della

<sup>24</sup> MEI 144. Cfr. poi MEI 170, 177-179, 199, nonché *Gioc.* 227, *Masq.* 87 e Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., p. 35 («Platone utilizza il teatro per bambini, dove la tristezza della vita adulta è assente»). Ulteriori indicazioni in Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 77-97.

<sup>25</sup> È opportuno precisare che, con questo termine, Vasil'ev non fa riferimento all'accesso alle forme separate dalla materia che Platone identifica (e.g.) nei libri VII e X della *Repubblica*, nel *Sofista* e nel *Parmenide*. Le "idee" di cui parla l'artista sono qui invece sinonimo di concetti alti e profondi. Siamo dunque distanti dal «teatro delle idee» metafisiche che Platone metterebbe in scena secondo Eric Havelock, *Alle origini della filosofia greca: una revisione storica*, trad. di Liana Lomiento, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 36.

<sup>26</sup> MEI 158 e 187. In realtà, la dimensione comica e ironica dei dialoghi platonici è ormai riconosciuta dalla critica storico-filosofica moderna. Cfr. di recente Pierre Destrée, *Platon et l'ironie dramatique*, «Revue de métaphysique et de morale», IV, 80 (2013), pp. 543-556.

<sup>27</sup> Su tutto ciò, cfr. in generale MEI 116, 138-139, 144-146, 157-158, 168. Un altro autore che scrive secondo il sistema ludico ed evoca idee astratte è Shakespeare (MEI 116, 140, 192).

<sup>28</sup> MEI 174-175. In queste stesse pagine, si ricorda il sorriso allegro e ambiguo della *Gioconda* di Leonardo da Vinci – un autore che anche per altri aspetti influenza Vasil'ev. Rimando qui a Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 129-132.

seduzione tra innamorati che Vasil'ev usa per spiegare l'impianto ludico non è una metafora. Il teatro sarebbe un'esperienza gioiosa e vitale che è a suo avviso prossima all'atto d'amore, dove i due sessi trovano felicità nell'unione reciproca e creano qualcosa di bello, che prescinde da ogni requisito di utilità immediata.<sup>29</sup>

Sorge però un paradosso. Secondo Vasil'ev, Platone scriverebbe "drammi" il cui avvenimento principale consiste nel manifestare l'astratto col concreto, l'idea col corpo, il divino col mortale, la serietà col gioco.<sup>30</sup> Vasil'ev giustifica d'altro canto il paradosso con la sua prassi teatrale. Recitare Platone – ma in generale ogni altro testo – secondo il sistema ludico non vuol dire ridurre a farsa la filosofia o altri argomenti seri. Significa distinguere la parte alta o concettuale, che va recitata con serietà e rigore, dalla parte quotidiana o bassa, dove l'attore può permettersi un registro comico e reagire come personaggio agli stimoli che vengono dal partner (*MEI* 170-171, 198-200). C'è insomma una dialettica in atto. Se i dialoghi di Platone e altri testi ludici sono abitati da «personaggi-idee», il compito dell'attore è recitare i punti alti manifestando l'idea più del personaggio e i punti bassi reagendo più come personaggio che come idea. L'esito del processo è che lo spirito reagisce in modo leggero alle sollecitazioni intellettuali, che altrimenti risulterebbero pesanti/insostenibili.

Tale «mistero» delle idee si manifesta, infine, sia agli attori che agli spettatori, seppure in modi diversi. I primi recitano la «causa del gioco», o l'avvenimento principale che nella scena platonica consiste nella rivelazione dell'idea che sottende al dialogo recitato. I secondi vedono invece la «conseguenza del gioco», alcuni spettatori andando molto oltre nel mistero e vedendo quello che gli attori / Platone hanno visto, altri si fermano a un livello inferiore.<sup>31</sup> Malgrado le loro differenze certo essenziali, entrambi i gruppi hanno in comune il fatto di esperire a teatro la passione della conoscenza.

Si potrebbe obiettare che suona assurdo pensare che gli attori apprendono le idee. Essi le dovrebbero possedere al massimo grado, per aver studiato il testo platonico. Vasil'ev risponde all'obiezione dicendo che, in realtà, gli interpreti conoscono le idee di un dialogo in modo provvisorio e imperfetto, prima di recitar-

<sup>29</sup> Cfr. Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau" cit., p. 44. Al *Simposio*, peraltro, Vasil'ev dedicò un laboratorio mirato nel 1999 (per i dettagli, cfr. Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 75-86 e 108-110).

<sup>30</sup> *MEI* 140, 145, 151, 199-200, 207. Cfr. anche *Lett.* 385, con la definizione del teatro come «parola incarnata», il «paradosso dell'interprete» di *Lett.* 388-389, le considerazioni svolte in Anatolij Vasil'ev, Ferruccio Marotti, "Frammenti di un dialogo incompiuto I", in Ferruccio Marotti, Renato Tomasino (a cura di), *Luigi Pirandello: Ciascuno a suo modo. Lezioni di regia di Anatolij Vasil'ev*, Teatro di Roma, Roma 1993, pp. 14-16, su cui Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev* cit., pp. 28-29, e Giovanna Zanlonghi, "Il teatro verticale di Anatolij Vasil'ev", in Giovanna Zanlonghi, *La regia teatrale nel secondo Novecento. Utopie, forme e pratiche*, Carocci, Roma 2019, p. 234.

<sup>31</sup> *MEI* 166 e Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., p. 7.

le. Ripercorrendo la composizione dialettica del testo platonico, l'attore fa diretta esperienza della sua componente ideale e, dunque, è attraversato dal processo che ha portato Platone a sedimentare nelle parole il loro contenuto spirituale. Come dunque l'innamorato comprende cosa significa amare quando si trova ad amare, pur avendo immaginato più volte la notte d'amore, così gli attori comprendono davvero cos'è un'idea nel momento in cui evocano l'idea, pur avendola immaginata più volte. Le parole di Vasil'ev sintetizzano bene questo punto ultimo e decisivo:

Perché il loro [degli attori *N.d.A.*] sapere, in realtà, è solo l'immaginazione del sapere, invece in questa situazione [la messa in scena *N.d.A.*] sperimentano concretamente quanto avevano immaginato: anche se immagino l'acqua, so che cos'è solo quando ci casco entro. Anche se immagino un'idea, so che cos'è solo quando ci casco dentro: questo è l'atto della recitazione (*MEI* 139)

Molte delle considerazioni di Vasil'ev colgono con un linguaggio da artista alcuni tratti essenziali della scrittura platonica. Anzitutto, egli dà una prova pratica ed empirica di un'ipotesi teorica formulata da numerosi studiosi di Platone: che i dialoghi possano essere testi teatrali, il cui senso si dischiude in tutto o in parte se si tiene conto anche della loro «teatralità» e non solo delle argomentazioni filosofiche,<sup>32</sup> che trova peraltro sostegno nelle fonti antiche che testimoniano che i dialoghi venivano recitati o cantati.<sup>33</sup> L'affermazione di Vasil'ev che i testi platonici «non siano stati scritti per il teatro» (*MEI* 184) – pur consentendo all'attore di prepararsi a quest'arte – è un curioso segno di eccesso di cautela. La sua prassi teatrale fornisce invece un indizio forte a favore dell'audace corrente esegetica che vuole che la scena sia una possibile destinazione dei dialoghi.

La seconda caratteristica essenziale della scrittura platonica colta da Vasil'ev è il suo essere un «gioco». Platone parla espressamente del carattere ludico degli scritti nel *Fedro*, distinguendoli in due tipologie (276b-278b). Da un lato, abbiamo i testi di logografi e retori che offrono un divertimento vuoto, o un piacere da cui non deriva nulla di sapiente. Dall'altro, ci sono gli scritti che veicolano il gioco

<sup>32</sup> Cfr. almeno Jerome Eckstein, *The Platonic Method. An Interpretation of the dramatic-philosophic aspects of the Meno*, Greenwood Publishing Corporation, New York 1968; i testi di Thayer e Press in Gerald Press (ed.), *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations*, Rowman & Littlefield, Lanham 1993, pp. 47-59 e 107-127; Diskin Clay, *Platonic Questions: Dialogues with the Silent Philosopher*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 89; Ruby Blondell, *The Play of Character in Platonic Dialogue*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; Lidia Palumbo, *Μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo, Napoli 2008; Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 3-71; Nikos Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2012; i saggi raccolti in Fulvia de Luise (a cura di), *Il teatro platonico della virtù*, Università di Trento, Trento 2017.

<sup>33</sup> Per la documentazione, cfr. Nikos Charalabopoulos, *Platonic Drama* cit., pp. 105-129.

dei discorsi che riflettono sulla giustizia, sul bello, sul bene e su altri argomenti di grave entità, pensati per stimolare la memoria di chi già padroneggia tali temi e per aiutare chi ancora non li conosce ad acquisirne la conoscenza, ponendo questo sapere dentro l'anima attraverso il ragionamento dialettico. Secondo alcuni interpreti, il secondo tipo di scrittura annovera proprio i dialoghi platonici, dove gioco e serietà si amalgamano nell'ibrido del divertimento serio.<sup>34</sup> Si può poi ricordare che Platone afferma spesso che le attività importanti sono realizzate con lo stimolo del gioco,<sup>35</sup> o che la stessa vita umana è paragonata nelle *Leggi* a un trastullo degli dèi, che va giocata da uomini e donne nel modo più serio possibile.<sup>36</sup> Infine, la mescolanza di giocosità e gravità è teorizzata nel *Filebo*. Il dialogo isola il concetto chiave che la vita umana diventa buona o felice se trova una giusta proporzione tra il piacere (= l'elemento ludico) e la mente (= l'elemento serio).<sup>37</sup> La scrittura

<sup>34</sup> Cfr. in particolare Alexander Aichele, *Philosophie als Spiel: Platon – Kant – Nietzsche*, Akademie Verlag, Berlin 2000, pp. 37-76, Emmanuelle Jouët-Pastré, *Un poème modèle: le jeu de l'écriture du Phèdre aux Lois*, in Francisco Lisi (ed.), *Plato's Laws and its Historical Significance*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2001, pp. 33-40, Michel Narcy, *La lezione di scrittura di Socrate nel Fedro di Platone*, in Giovanni Casertano (a cura di), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2011, pp. 152-156, Maurizio Migliori, *Il disordine ordinato: la filosofia dialettica di Platone*, 2 voll., Morcelliana, Brescia 2013, Andrea Capra, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center for Hellenic Studies, Washington 2014, pp. 185-188. Più sfumate, ma comunque favorevoli all'ipotesi di un Platone che non condanna in blocco la scrittura, le posizioni (*i.a.*) di Franco Trabattoni, *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione in Platone*, La Nuova Italia, Firenze 1993; Giovanni Cerri, *La poetica di Platone: una teoria della comunicazione*, terza edizione aggiornata di *Platone sociologo della comunicazione*, ARGO, Lecce 2007, pp. 99-125; Øyvind Rabbås, *Writing, memory, and wisdom: the critique of writing in the Phaedrus*, «Symbolae Osloenses», LXXXIV, 1 (2010), pp. 26-48; Agustina Arrarás, *Del juego serio y no tan serio en Fedro y Encomio de Helena*, in Rodrigo Sebastián Braicovich, Pilar Spangenberg (eds.), *Conocimiento, ética y estética en la Filosofía Antigua*, Asociación Argentina de Filosofía Antigua, Santa Fe 2015, pp. 8-14. Una corrente esegetica si spinge ancora oltre, supponendo che lo "scrivere nell'anima" sia un riferimento alle dottrine non-scritte trasmesse per via esoterica da Platone nell'Accademia – così *i.a.* Thomas Alexander Szlezák, *Platone e la scrittura della filosofia*, trad. it. di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 1988, e Giovanni Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle "dottrine non scritte"*, Bompiani, Milano 2010. Dal momento però Vasil'ev non è conoscenza delle (o ignora le) dottrine non-scritte, non discuterò oltre il tema in tal sede.

<sup>35</sup> *Repubblica* IV 425a, VII 536d-537a, VIII 558b; *Politico* 268a-e, 308d; *Parmenide* 137b; *Leggi* I 643b-d, I 649d-650b, II 653a, II 656b-c, II 671d-672a, III 685a-b, V 769a, VII 793d-794c, VII 796b-d, VII 797a-798d, VII 816e-817a, VII 819a-820d, VII 829b-830e, VIII 834d-e, *Epinomide* 991b e 992b-c.

<sup>36</sup> I 644d-645c, VII 803c-804b. Cfr. qui Claude Gaudin, *Humanisation de la marionnette. Plato, Leg. I 644C-645D; VII 803C-804C*, «Elenchos», 23 (2003), pp. 271-295; Dorothea Frede, "Puppets on strings: Moral psychology in *Laws* Books 1 and 2", in Christopher Bobonich (ed.), *Plato's Laws: A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 108-126; Marcus Folch, *The City and the Stage. Performance, Genre, and Gender in Plato's Laws*, Oxford University Press, Oxford 2015. In generale, sulla centralità della nozione di "gioco" nelle *Leggi*, cfr. Emmanuelle Jouët-Pastré, *Le jeu et le sérieux dans les Lois de Platon*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2006.

<sup>37</sup> Cfr. spec. 20b-22e con almeno Sylvain Delcomminette, *Le Philèbe de Platon: introduction à l'aga-*

platonica riflette così al suo interno un equilibrio che l'essere umano deve trovare in sé, qualora intendesse vivere felicemente e desiderasse non farsi schiacciare dal peso del pensiero puro, che va temperato dalla leggerezza.

Un ultimo tratto essenziale che Vasil'ev coglie in Platone è la descrizione di eros quale via privilegiata per arrivare all'idea. Sono noti, infatti, il discorso della sacerdotessa Diotima nel *Simposio* (201d-212d) e la palinodia di Socrate nel *Fedro* (243e-257b). L'uno e l'altra descrivono la passione erotica come il punto di partenza per un'ascesa dal corporale al divino. Più nello specifico, Vasil'ev coglie il punto centrale che eros consiste in un creare o un «partorire» nel bello. Diotima considera ciò la massima aspirazione di ogni essere vivente, che tuttavia è realizzata secondo gradi e condotte di vita diverse.<sup>38</sup> Discutibile è solamente l'importanza eccessiva data da Vasil'ev al mito dell'androgino, per qualificare il gioco della scrittura platonica e la sua erotica. Il racconto è criticato da Diotima (205d-206a), come Aristofane non manca di rilevare (212c) perché incompleto. L'affermazione che eros è la spinta a cercare la propria metà è smentita dal fatto che uomini e donne amano più di ogni altra cosa il bene, tanto che per ottenerlo sono disposti a lasciarsi mutilare ancora di più.<sup>39</sup> Per il resto, la prospettiva di Vasil'ev è per il resto pertinente sul piano filologico e testuale, oltre che nella sua concreta pratica artistica.

Si può dunque concludere questa prima parte con l'osservare che il regista e pedagogo russo arriva, per intuizione, sia a trarre delle conclusioni corrette che gli specialisti possono dimostrare in modo più analitico con lo studio di Platone, sia a difendere l'ipotesi della “teatralità” dei dialoghi platonici con buoni argomenti. Ma Vasil'ev apre anche alcune piste di ricerca promettenti, tra cui quella seguente. L'abitudine a leggere i dialoghi di Platone come trattati in forma dialogica ci ha spinto a dare priorità alla parola, ha generato la propensione a cercare nello scritto una data tesi. Il presupposto tacito di questa concezione è che il sapere passa solo per il piano discorsivo. Il riconoscimento di una struttura ludica nei dialoghi di Platone mostra, invece, che in un testo dialogico è forse più importante il

*thologie platonicienne*, Brill, Leiden 2006.

<sup>38</sup> *Simposio* 206c-212b. La bibliografia sull'eros platonico è sterminata. Mi limito qui solo a rinviare allo studio imprescindibile di Kurt Sier, *Die Rede der Diotima. Untersuchungen zum platonischen Symposium*, Teubner, Stuttgart-Leipzig 1997, e ai più recenti Maria Michela Sassi, *Eros come energia psichica. Platone e i flussi dell'anima*, in Maurizio Migliori, Linda Napolitano Valditara, Arianna Fermani (a cura di), *Interiorità e anima. La psychè in Platone*, Vita & Pensiero, Milano 2007, pp. 275-292, e Mary Nichols, *Socrates on friendship and community: reflections on Plato's Symposium, Phaedrus, and Lysis*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

<sup>39</sup> Per approfondire, cfr. Kurt Sier, *Die Rede der Diotima cit.*, pp. 214-219, Alessandra Fussi, *Tempo, desiderio, generazione. Diotima e Aristofane nel “Simposio” di Platone*, «Rivista di Storia della Filosofia», LXIII, 1 (2008), pp. 1-27, Marcia Dobson, John Riker, “Aristophanes' Myth of Eros and Contemporary Psychologies of the Self”, in Vanda Zajko, Ellen O'Gorman (eds.), *Classical Myth and Psychoanalysis*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 295-296.

non-dicibile, o meglio l'idea che si riesce a far emergere con la relazione degli attori che giocano attraverso i personaggi che interpretano. Studiare Vasil'ev aiuta a comprendere meglio Platone e, viceversa, Platone giova a conoscere di più l'arte di Vasil'ev.

## 2. I «misteri» dei «personaggi-idee» del *Menone* e dello *Ione*

Passo ora alla ricezione più specifica del *Menone* e dello *Ione*, che Vasil'ev considera essere essenziali per apprendere i fondamenti dell'arte del teatro.<sup>40</sup> Tale indagine permetterà, per un verso, di precisare e delucidare meglio alcuni punti della sua poetica teatrale, così come di spiegare perché questi due dialoghi risultano per lui tanto interessanti. Per un altro, però, sottolineerà che è qui che Vasil'ev compie forse alcune sovra-interpretazioni di Platone.

### 2.1. *Lo schiavo di Menone e l'immortalità dell'anima*

L'interesse di Vasil'ev si rivolge non al *Menone* nel suo complesso, bensì a un frammento: il dialogo di Socrate con lo schiavo ignorante di geometria, a cui è richiesto di calcolare la lunghezza del lato di un quadrato di otto piedi di superficie. La conversazione è orientata a mostrare che la conoscenza è un atto di reminiscenza, più nello specifico che conoscere significa ricordare ciò che le anime avevano appreso in una vita precedente, ma che hanno dimenticato dopo essersi incarnate (82a-86c).<sup>41</sup> Il dialogo ha luogo dopo che Menone ha visto confutate le sue proposte di definizione dell'essenza della virtù e ha constatato di essere ignorante sull'argomento (71d-79e). Alla sollecitazione di Socrate di ricominciare l'indagine e scoprire quel che non sa, egli reagisce con un paradosso (80d-e):

E in che modo, Socrate, cercherai ciò che non sai assolutamente che cosa sia? Quale delle cose che non sai ti proporrà di cercare? E se per caso t'imbatterai felicemente in essa, come saprai che è ciò che non conoscevi?<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Il dettaglio è in Anatolij Vasil'ev, "*Ione*" e "*Menone*" cit., pp. 25 («Sia *Ione* che *Menone* sono testi che riguardano da vicino la nostra professione») e 27 («Di solito, inizio il lavoro su Platone da questi due dialoghi perché entrambi vertono su alcuni concetti imprescindibili per prendere coscienza di sé e della propria professione»). Una sintesi delle lezioni su questi due dialoghi è in Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafisica* cit., pp. 58-77.

<sup>41</sup> Questa è l'interpretazione condivisa dagli interpreti. Fanno eccezione Jerome Eckstein, *The Platonic Method* cit., pp. 31-59, e Theodor Ebert, "The Theory of Recollection in Plato's *Meno*: Against a Myth of Platonic Scholarship", in Michael Erler, Luc Brisson (eds.), *Gorgias-Menon*, Academia, Sankt Augustin, 2007, pp. 184-198.

<sup>42</sup> La traduzione è di Giuseppe Cambiano, *Dialoghi filosofici di Platone*, vol. I, UTET, Torino 1970, p. 489. Sul paradosso di Menone, cfr. i.a. Dominic Scott, *Plato's Meno*, Cambridge University Press,

La tesi che conoscere significa ricordare un sapere già noto mira a confutare il paradosso di Menone. Lo schiavo ignora la geometria, ma è convinto di poter risolvere per ben due volte il problema geometrico (82e, 83e). Guidato dall'interrogare di Socrate, però, che confuta queste definizioni, egli prima ammette di ignorare la soluzione (84a-d), come Menone ignorava le virtù,<sup>43</sup> per poi riuscire a trovarla. Essa è un numero incommensurabile, trattandosi della radice quadrata di otto piedi ( $2\sqrt{2}$ ).

Vasil'ev applica la sua distinzione tra impianto psicologico e impianto ludico per mostrare che vi sono due interpretazioni del dialogo. La psicologica vuole che l'avvenimento di partenza sia la sicumera dello schiavo e il suo sentirsi libero da dubbi, che il conflitto dipenda dall'attacco di un Socrate pieno di incertezze alla sua presunzione di sapere, infine che l'avvenimento principale risieda nello schiavo che si scopre ignorante e nella fine del conflitto con la scoperta del numero incommensurabile. L'interpretazione psicologica vuole così che il *Menone* rappresenti uno scontro tra un insegnante e un allievo (*MEI* 120), da cui discende un contrasto tra due idee di libertà. Lo schiavo che pensa di essere libero da dubbi è in realtà servo della sua tracotanza, mentre Socrate che è schiavizzato dalle incertezze è l'unico libero (*MEI* 118). La lettura di tipo psicologico offre uno spaccato solo morale, quasi sociologico: il cuore del testo sarebbe la critica alla sicumera dei falsi sapienti. Sul piano della recitazione, infine, l'interpretazione mostra un Socrate preso da due conflitti. Il primo è quello con lo schiavo che presume di sapere la geometria. Il secondo conflitto è con Menone, che assiste come spettatore al dialogo di Socrate con lo schiavo e sfida il filosofo a dimostrargli che la conoscenza sia un atto di reminiscenza (cfr. qui il passo 82a-b). La conflittualità ha termine, secondo la lettura psicologica, quando i due personaggi arrivano a conoscere ciò che era prima ignorato (*MEI* 120-121).

Vasil'ev ritiene però che questa esegesi renda la recitazione del *Menone* del tutto impraticabile e coglie solo il lato visibile del *Menone*. L'impianto ludico rivela, di contro, che c'è anche un piano giocoso, pedagogico, invisibile in azione, che si manifesta spostando l'avvenimento principale su un piano più profondo. Sia la confutazione delle prime definizioni dello schiavo, sia la reminiscenza di quanto già appreso prima dell'incarnazione veicolano un'idea misteriosa: l'immortalità dell'anima (*MEI* 118, 132-137). Quando infatti lo schiavo arriva alla scoperta del numero incommensurabile, egli esperisce un numero «infinito», *i.e.* a detta di Vasil'ev un numero «immortale». Ciò che ha l'infinità è anche caratterizzato dall'immortalità. Sotto una nozione geometrica si nasconde allora un ente informale

Cambridge 2005, pp. 75-91, e Gail Fine, *The Possibility of Inquiry. Meno's Paradox from Socrates to Sextus*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 69-103.

<sup>43</sup> Su questo punto, cfr. Hugh Benson, "Meno", *the Slave Boy and the Elenchos*, «Phronesis», XXXV, 2 (1990), pp. 137-144.

o un innominabile, che Vasil'ev chiama Dio, e l'attore che invoca il numero incommensurabile fa esperienza emotiva dell'eterno, rivelando a sé e ad altri che l'anima ha l'immortalità. Solo un ente immortale può infatti entrare in contatto con qualcosa di immortale.<sup>44</sup> L'avvenimento principale del *Menone* consiste così nel recupero del ricordo dell'immortalità con il gioco del teatro e nell'insegnamento pedagogico che si deve imparare a riconoscere in un problema geometrico un senso concreto o sacrale, che «rende tutto molto più complesso ed esige una seria consacrazione delle persone a questo mistero» (*MEI* 145). Tale esperienza iniziatica è infine qualificata come giocosa perché non ha alcun intento edificante. Gli attori che recitano in modo ludico trovano senso e appagamento nel gioco stesso, che in questo caso si fa anche portatore di un'entità incomprensibile.

Vasil'ev ritiene poi semplicistico pensare che avvenga un primo conflitto tra un Socrate sapiente che insegna la geometria allo schiavo e un altro conflitto con un Menone ammaestrato alla teoria della reminiscenza (*MEI* 124). Verbi come “insegnare”, “dimostrare”, “convincere” non qualificano in modo esatto l'esperienza che ha luogo sulla scena del dialogo. Socrate non insegna nulla, né dimostra, né convince su alcunché, ma aiuta gli altri a trovare la verità in se stessi. Non è un caso che il *Menone* sia accostato da Vasil'ev al messaggio dei Vangeli. Il dialogo di Platone sarebbe simile al racconto evangelico perché è l'opera di un uomo che non scrive, ma trascrive una verità alta che si trasmette per rivelazione.<sup>45</sup> Il conflitto del *Menone* è dunque sublimato in un gioco che attiva negli interlocutori un processo di acquisizione di una conoscenza rivelata mediante azione e relazione. L'interrogare socratico fa soltanto sì che lo schiavo e Menone apprendano da soli che l'anima è immortale.<sup>46</sup> Socrate è dunque «una sorta di artigiano di Dio» (*MEI* 155): un mediatore che aiuta a ricordare da sé delle verità divine che sono già presenti nell'interiorità.

È poi sbagliato dire, sempre secondo Vasil'ev, che Menone sia «spettatore» del

<sup>44</sup> *MEI* 136-138, 141. Sull'importanza del disegnare le figure nel dialogo tra Socrate lo schiavo, cfr. Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” cit., pp. 27-31. Vasil'ev argomenta a favore dell'immortalità dell'anima anche in *Lett.* 196, senza però richiamare Platone.

<sup>45</sup> *MEI* 142-143, 151 e Anatolij Vasil'ev, “*Ione*” e “*Menone*” cit., pp. 4, 7 e 32. Complice di questa lettura è il fatto che Vasil'ev pensa che il teatro sia un tramite tra dio e la vita, dunque un rito. Cfr. *Lett.* 340 e *Masq.* 15; Anatolij Vasil'ev, *Theatre as Monastic Community. An Interview*, «*Theaterschrift*», 1 (1992), pp. 62-67 e 75-76; Anatolij Vasil'ev, “Incontro con Anatolij Vasil'ev”, in Aa., *Giorgio Strehler o la passione teatrale*, Ubulibri, Milano 1998, pp. 31-32; John Freedman, *Moscow Performances. The New Russian Theatre 1991-1996*, Routledge, London-New York 1997, p. 162.

<sup>46</sup> *MEI* 147, 149-151, 155-156. Valorizzano bene questo aspetto Daniel Devereux, *Nature and Teaching in Plato's “Meno”*, «*Phronesis*», XXIII, 2 (1978), pp. 118-126, e Gregory Vlastos, “*Anamnesis in the Meno*”, in Gregory Vlastos, *Studies in Greek Philosophy. Vol. 2: Socrates, Plato and their Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 157 («[anamnesis is] any enlargement of our knowledge which results from the perception of logical relationship»), e Gail Fine, *The Possibility of Inquiry* cit., pp. 114-118.

dialogo tra Socrate e lo schiavo, come vuole l'interpretazione psicologica. Anche questo personaggio-idea è infatti dentro l'azione del dialogo, perché la sua attività consiste nel lasciarsi poco alla volta convincere da Socrate che lo schiavo conosce ricordando e che ogni atto conoscitivo è, per estensione, un atto di reminiscenza (MEI 139).

Infine, Vasil'ev ritiene che l'impianto ludico sottolinei che l'ignoranza dello schiavo e di Menone è simulata. Se gli attori rendono viva la manifestazione dell'immortalità delle anime, con la scoperta del numero incommensurabile e della reminiscenza, è perché usano l'ironia e sanno che è questa conoscenza che la loro recitazione deve trasmettere. Essi dunque sublimano nel gioco il conflitto tra sapienza e ignoranza. Lo schiavo finge di non sapere la soluzione al problema geometrico che sa e lo stesso vale per Menone, che simula di ignorare la reminiscenza che esperisce a ogni replica sulla scena. Persino Socrate conosce, pur professando di non sapere, perché lo professa per ironia. È difatti evidente che egli non potrebbe guidare gli altri a ricordare la verità, se non la ricordasse per primo.<sup>47</sup> Il gioco dell'ironia risulta evidente, per Vasil'ev, laddove si vede Socrate commentare che lo spaesamento dello schiavo che si scopre ignorante della soluzione del problema geometrico è un bene (84a-c), perché tale insipienza è un primo passo per essere messi nelle condizioni di ricordare l'immortalità dell'anima. L'umorismo della situazione dipende dalla sua sfida al senso comune. Dire che per raggiungere il bene del sapere bisogna prima cadere nell'ignoranza è un po' come dire che per poter raddrizzare una gamba occorre prima romperla.<sup>48</sup> L'episodio comico resta comunque sempre finalizzato a enfatizzare il mistero dell'immortalità.

È utile precisare che Vasil'ev pensi che l'arte della recitazione sia a sua volta una reminiscenza. Gli attori conservano nella loro memoria la nozione che l'anima è immortale, e tuttavia la conoscono appieno quando, evocando questo mistero sulla scena, ne fanno diretta esperienza su di sé.<sup>49</sup> Il concetto è ribadito ne *Lo schiavo del Menone*, intervento presentato a Wroclaw nell'aprile 1993 (= *Lett.* 389-391). Vasil'ev sostiene di aver compreso il dialogo e i suoi misteri «perché nell'affrontarlo mi sono comportato come lo schiavo di Menone». E aggiunge che tale experien-

<sup>47</sup> MEI 121, 125-127, 135-136, 141-143, 148-149, 155-156, 165-166, 191-196, 203-204. Sulla tesi paradossale della sapienza di Socrate, vale citare parte dell'estratto di MEI 156: «È dato che solo chi ne conosce la risposta può porre una buona domanda, evidentemente Socrate conosce il mistero dell'immortalità dell'anima». *Mutatis mutandis*, anche Thomas Alexander Szlezäk, *Platone e la scrittura* cit., pp. 250-258, riconosce a Socrate questo sapere.

<sup>48</sup> MEI 195-196, 204. La confutazione è ritenuta decisiva da Cristina Ionescu, *Elenchus, Recollection, and the method of hypothesis in the Meno*, «Plato Journal», 17 (2017), pp. 9-29.

<sup>49</sup> MEI 137-138. Non è chiaro se Vasil'ev creda nell'immortalità dell'anima, oppure parli in senso metaforico. La prima ipotesi sembra più credibile, almeno se si guarda alle asserzioni che suggeriscono una sua fede nel soprannaturale. Cfr. e.g. MEI 162: «ALLIEVO: Se non si crede in Dio, come si fa? VASIL'EV: Verrà col tempo, non ti preoccupare».

za è qualcosa di molto simile al pensiero di Michail Čechov, quando dice che le immagini dei personaggi che intende interpretare gli ritornano alla memoria «non solo nel silenzio serale, ma anche di giorno, quando brilla il sole, e per la strada rumorosa, e tra la folla, e tra le faccende di ogni giorno». In altri termini, Vasil'ev ritiene che l'immortalità dell'anima del *Menone* vada sempre riscoperta, è una delle tante immagini che si comprende davvero tramite un processo che ravviva le idee memorizzate.<sup>50</sup> Il parallelo testuale spiega perché questo dialogo platonico sia tanto importante. Vasil'ev pensa che la reminiscenza del *Menone* sia un principio diffuso in tutte le parti del teatro (pedagogia, recitazione, drammaturgia, ecc.), perché pur nella loro diversità queste sono accomunate dal far dipendere la vivezza dell'azione scenica dal ruminare della memoria volontaria.

L'interpretazione di Vasil'ev coglie certamente nel segno per la sua tesi che il dialogo ha tra i suoi obiettivi il collegare l'esperienza dell'immortalità delle anime all'atto della reminiscenza. Socrate nota incidentalmente, infatti, che il suo dialogo con lo schiavo prova che la nostra psiche è immortale, giacché si è ridestata una conoscenza che era presente da sempre.<sup>51</sup> Anche la prova che l'anima è immortale perché può pensare un numero infinito trova riscontro nell'accenno che la reminiscenza accade perché il soggetto è «congenere» a questo suo oggetto eterno (81c-d). Tale argomento viene impiegato con questo medesimo fine nel *Fedone* e, in parte, nel *Fedro*.<sup>52</sup> La prospettiva di Vasil'ev che la verità dell'immortalità dell'anima si coglie attraverso la ripetizione della reminiscenza ha infine riscontro nella

<sup>50</sup> *Let.* 390. Il concetto ritorna in *Gioc.* 396, *Masq.* 127 e 131, Anatolij Vasil'ev, "Ione" e "Menone" cit., pp. 32-33, Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau", in Giampaolo Gotti, *Anatoli Vassiliev* cit., p. 43. Non sono riuscito a trovare l'esatta citazione di Vasil'ev da Čechov, ma una formula simile si trova in Michail Čechov, *La tecnica dell'attore* cit., p. 14.

<sup>51</sup> Cfr. 86b. Dominic Scott, *Plato's Meno*, pp. 112-118, sottolinea però la debolezza di questo argomento platonico, arrivando persino a supporre che Platone lo costruisce debole per distanziarsene. Così anche Theodor Ebert, *Plato's Theory of Recollection reconsidered: an Interpretation of Meno 80a-86c*, «Man and World», VI (1973), pp. 177-180, e Roslyn Weiss, *Virtue in the Cave: Moral Inquiry in Plato's Meno*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 64-126, che dubitano anche dell'adesione di Socrate al metodo della reminiscenza. *Contra* qui Gail Fine, *The Possibility of Inquiry* cit., pp. 148-152. Di contro, Geoffrey Lloyd, *The "Meno" and the Mysteries of Mathematics*, «Phronesis», XXXVII, 2 (1992), pp. 178-182, si avvicina ai risultati di Vasil'ev, laddove sostiene che il *Menone* è un dialogo iniziatico.

<sup>52</sup> *Fedro* 73c-77b e *Fedone* 249b-250c, con Yvon Lafrance, *Les puissances cognitives de l'âme: la réminiscence et les formes dans le Ménon (80a-86d) et le Phédon (73e-77a)*, «Études Platoniciennes», 4 (2007), pp. 239-252, Franco Ferrari, "L'esperimento maieutico e la concezione dell'anamnesis nel *Menone* di Platone", in Massimo Adinolfi, Massimo Donà (a cura di), *Trovarsi accanto. Per gli ottant'anni di Vincenzo Vitiello*, InSchibboleth, Roma 2017, pp. 343-354, e Franco Trabattoni, *Reminiscência e metafísica em Platão*, «Archai», 26 (2019), pp. 1-16. In parte anche Gregory Vlastos, "Anamnesis" cit., pp. 164-165. *Contra* Norman Gulley, *Plato's Theory of Recollection*, «The Classical Quarterly», IV, 3/4 (1954), pp. 194-213, Harold Tarrant, *Recollecting Plato's Meno*, Bloomsbury, London 2005, pp. 35-54, Dominic Scott, *Plato's Meno* cit., pp. 104-105, e Luc Brisson, "La rémini-

distinzione platonica tra opinione vera e scienza. L'una indica un sapere corretto, ma provvisorio e incapace di giustificarsi da sé, mentre l'altra consisterebbe nella conoscenza divenuta stabile/inconfutabile perché ormai ripetuta più volte (85c, 86a, 96d-98b).

Al contempo, l'interpretazione "mistica" di Vasil'ev funziona solo entro la cornice di questo frammento. Il seguito del *Menone* – che non è toccato da Vasil'ev – sembra invece mostrare che il discorso sulla reminiscenza sia più una digressione metodologica: un esempio di come la ricerca di ciò che non si sa con verità, ma è conservato nella memoria, debba procedere. Non a caso, Socrate tenterà di volgere questo metodo verso la virtù (86c). Ma davanti alla ritrosia di Menone di continuare in questa direzione e alla sua richiesta di sapere se la virtù sia insegnabile (86c-89b), egli sarà costretto a ricorrere al compromesso dello studio basato sull'ipotesi, che non ha buon esito (100a-b)<sup>53</sup> e tuttavia forse persuade il suo interlocutore a indagare meglio in futuro.<sup>54</sup> Il mistero della natura immortale dell'anima è dunque certo importante, ma non ne costituisce il fulcro unico e insieme totalizzante.

## 2.2. La fusione di arte e talento nello *Ione*

A detta di Vasil'ev, il fatto che il *Menone* sia proteso a far esperire ad attori e spettatori il mistero dell'immortalità dell'anima lo rende «tutto concettuale» (*MEI* 171), o anche «tutto astratto» (*MEI* 202). Il dialogo è pertanto spostato verso la parte alta dell'idea, più che verso quella quotidiana delle vicende umane, che pure viene conservata grazie alla continua presenza dello humour. *Ione* è invece da questo punto di vista più equilibrato, trattandosi in fondo di una conversazione con un artista (cfr. ancora *MEI* 202).

scence dans le *Ménon* (81c5-d5)”, in Michael Erler, Luc Brisson, *Gorgias-Menon* cit., pp. 199-203, Roslyn Weiss, *Virtue in the Cave* cit., pp. 185-201.

<sup>53</sup> Trovo persuasivo Dominic Scott, *Plato's Meno* pp. 131-140. Altre letture che considerano il dialogo con lo schiavo come una digressione metodologica sono quelle di Jerry Bedu-Addo, *Recollection and the Argument 'From a Hypothesis' in Plato's Meno*, «The Journal of Hellenic Studies», 104 (1984), pp. 1-14, Hugh Benson, *The Method of Hypothesis in the Meno*, «Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy», XVIII, 1 (2003), pp. 95-143, Aldo Brancacci, *Coscienza e reminiscenza. Dall'Apologia al Menone*, in Maurizio Migliori, Linda Napolitano Valditara, Arianna Fermani, *Interiorità e anima* cit., pp. 1-9, e David Sedley, Anthony Long (eds.), *Plato: Phaedo and Meno*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. XVII-XXI.

<sup>54</sup> Così Maurizio Marin, *Socrate, il maestro della verità nell'anima: analisi del dialogo con lo schiavo Menone*, in Mario Maritano, Miran Sajovic (a cura di), *Docere et discere. La figura del maestro nella formazione scolastica del mondo antico, pagano e cristiano*, Las, Roma 2012, pp. 77-90, Aniello Montano, *Il metodo ἐξ ὑποθέσεως nel Menone platonico*, in Aniello Montano, *Methodos. Aspetti dei metodi e dei processi cognitive nella Grecia Antica*, Loffredo, Napoli 2014, pp. 194-207 e 214, e Naoya Iwata, *Plato's Hypothetical Inquiry in the Meno*, «British Journal for the History of Philosophy», XXIV, 2 (2016), pp. 194-214.

Il dialogo rappresenta un conflitto – sempre sublimato attraverso il gioco – tra Socrate e il rapsodo Ione, che dibattono sulle cause che consentirebbero al secondo di recitare benissimo i canti di Omero, ma non quelli di altri poeti. In generale, Vasil'ev non vede in loro due uomini, bensì due «personaggi-idee», come già accadeva nel *Menone*. Egli riconosce in Ione l'incarnazione della attività della recitazione, comune sia al rapsodo che all'attore teatrale, mentre in Socrate vede incarnarsi la ragione che ridimensiona le pretese spesso eccessive dell'artista (*MEI* 152-153). Dal punto di vista strutturale, Vasil'ev ritiene poi che lo *Ione* si divida in due parti.

La prima (530a-536d) si conclude con un lungo monologo di Socrate che sostiene che Ione recita benissimo Omero per ispirazione divina, più che per un sapere consapevole, e usa la felice metafora del magnete. Come questa pietra attrae a sé i pezzi di ferro, che a loro volta diventano magnetici e portano a sé altri pezzi di ferro, così le Muse ispirano il poeta, che a sua volta ispira il rapsodo o l'attore, che infine fa presa ispirata sul pubblico.<sup>55</sup> Secondo Vasil'ev, il succo di questa sezione è la volontà di Platone di distinguere l'uomo divino o di talento, che recita appunto per ispirazione, dall'uomo d'arte o dotato di tecnica, che lo fa per un sapere consapevole e autonomo (*MEI* 153-154). Socrate include Ione nella prima categoria antropologica. L'incapacità del rapsodo di recitare bene i poeti diversi da Omero e la sua inettitudine a capire dove i versi omerici si esprimono meglio o peggio dei componimenti che vertono sugli stessi argomenti (mantica, medicina, ecc.) dimostrano che la sua recitazione non deriva da tecnica, ma solo dal talento.<sup>56</sup> In caso contrario, Ione dovrebbe saper recitare con competenza *tutta* la tradizione poetica e non un suo unico rappresentante.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> 533c-536d, *MEI* 163. Essenziale sull'argomento è Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, CLUEB, Bologna 2005, pp. 207-233. Utile anche Carlo Brillante, *Il cantore e la musa: poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, ETS, Pisa 2009, pp. 224-246, e Shuanghong Wange, *The Muses' Rhapsodes: The Analogy of the Magnetic Stone in Plato's Ion*, in Rick Benitez, Keping Wang, *Reflections on Plato's Poetics* cit., pp. 137-149.

<sup>56</sup> Cfr. però una contrapposizione meno netta tra ispirazione e arte in Carolina Delgado, *Miradas en averso y reverso: 'inspiración' y technē en el Ión platónico*, «Myrtia», 31 (2016), pp. 83-102

<sup>57</sup> Cfr. 531a-c e 536d-541e, con Roberto Velardi, *Enthousiasmòs, Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1989, pp. 43-71, Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit., pp. 171-205, Suzanne Stern-Gillet, *On (Mis)interpreting Plato's "Ion"*, «Phronesis», XLIX, 2 (2004), pp. 169-201, Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002, pp. 39-44, Stephen Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 167-179, e Nicolas Lema Habash, *Lack of Technē and the Instability of Poetry in Plato's Ion*, «Classical World», CX, 4 (2017), pp. 491-521. Vasil'ev analizza questi passi in *MEI* 159-160, 169-170, 186-188, 206-207. In *MEI* 171 e 180-181, egli accenna anche all'argomento di Socrate (534d-535a) basato su Tinnico di Calcide: un poeta che seppe comporre un unico splendido peana e fece malissimo il resto. A suo dire, questo è un caso empirico di artista

La seconda parte dello *Ione* (536d-542b) è una ripetizione con alcune varianti dei contenuti della prima. Socrate confuta i tentativi del rapsodo di negare che non è per ispirazione che recita Omero, giacché egli si intende benissimo delle discipline toccate dai versi omerici. Il *focus* dei due interlocutori si concentra soprattutto sull'arte della strategia (540d-541e). Ione dice che sarebbe assolutamente capace di guidare gli eserciti alla vittoria, se solo i capi delle città elleniche gli consentissero di farlo. Vasil'ev identifica la base di questa sua presunzione di sapere nel seguente "ragionamento". Poiché Ione influenza potentemente con la sua recitazione le masse degli uomini, allora egli crede anche di saper esercitare una forte influenza sugli eserciti e vincere così le battaglie. Ciò è tuttavia un assurdo, e Socrate ha buon gioco a rivelare l'illogicità della sua pretesa.<sup>58</sup> Ne segue che la recitazione è un'arte senza oggetto, la «meno concreta» tra quelle esistenti, perché non si intende di ciò di cui parla (*MEI* 172). Ione deve scegliere: o ammette di essere un uomo ingiusto, perché millanta il possesso di una tecnica che non ha, oppure accetta di saper recitare per divina ispirazione o follia. È chiaro che, posto così il dilemma, il rapsodo non può che optare per la seconda scelta (541e-542).

Le conclusioni che Vasil'ev ricava dall'analisi del dialogo si basano di nuovo sul concetto di personaggio-idea. A seconda che spostiamo l'attenzione sulla parte concreta o sulla parte eidetica di Ione, si ricavano due interpretazioni molto diverse del dialogo. Se si vede il rapsodo come personaggio, è evidente concluderne che Platone costruisce un gioco che deride l'artista che pretende di sapere quel che non sa ed è riluttante ad ammettere di essere folle. Lo *Ione* aiuta dunque gli attori ad assumere «una certa ironia, una certa leggerezza» in ciò che fanno (*MEI* 153), o – ricorrendo alla categoria estetica della negazione – riconosce l'ispirazione divina per renderli sempre più grandi di quello che sono e far loro sentire quanto sono piccoli.<sup>59</sup> Essere ispirati non è infatti un pregio, perché è una condizione inferiore alla tecnica ed ha un principio estrinseco (= le Muse), non intrinseco (= l'autonomia creativa). Vasil'ev pensa allora che Socrate guardi con un sorriso Ione e finga di ammirarlo, quando riconosce la sua grandezza nell'ispirazione (*MEI* 160). Dal ridimensionamento giocoso dell'attività artistica, discende un invito a non comportarsi come certi personaggi di teatro e cinema (Ronald Reagan, Nikita Michalkov), che presero troppo sul serio la loro abilità di influenzare gli esseri umani, tanto da buttarsi in politica come il rapsodo Ione nella strategia (*MEI* 152-158).

che scrisse per ispirazione un capolavoro e per mancanza di tecnica le altre opere. Vasil'ev ricorda i paralleli moderni con l'autrice di *Besame mucho* e l'autore della *Marsigliese*.

<sup>58</sup> *MEI* 152-153 e 172-174, ma in particolare 153: «siccome l'arte ha la possibilità di influenzare gli uomini, ne consegue che il massimo è essere stratega, ma è assurdo».

<sup>59</sup> *MEI* 162; cfr. anche *MEI* 177-170. Vicina alla lettura di Vasil'ev è quella di Franco Trivigno, Technē, *Inspiration and Comedy in Plato's Ion*, «Apeiron», 45 (2012), pp. 283-313, e Pierre Destrée, *Platon et l'ironie dramatique* cit., pp. 550-552.

Se d'altro canto si sposta l'interpretazione dello *Ione* sul versante dell'idea, la prospettiva si fa più seria. Platone legge con molta ironia la follia divina di Ione, ma non prende alla leggera una questione che resta sottesa e «aperta» nel testo: quale sia l'oggetto dell'arte. La risposta che lo *Ione* suggerisce – e sarà esplicitata secoli dopo da Stanislavskij – è che il suo *proprium* non sia una precisa conoscenza specialistica, che Socrate dimostra essere inaccessibile al rapsodo, bensì l'azione stessa.<sup>60</sup> Il resto del dialogo si propone invece di affrontare indirettamente la questione se esista un artista che unisce in sé il principio del talento con quello della tecnica, un uomo divino che sia al contempo un uomo d'arte (*MEI* 155-157). Il risultato di questa fusione sarà il genio, che solo pochi hanno raggiunto (*i.a.* Platone, Molière, Dostoevskij), ma a cui tutti debbono per quanto è possibile aspirare, facendo fruttare i talenti che Dio ha dato loro (*MEI* 160, 162, 168-169; *Lett.* 100). Vasil'ev astrae così dallo *Ione* una gerarchia. Al pedice abbiamo il folle ispirato o di talento, che recita bene un unico poeta sulla scia dell'invasamento, ma è inetto sul resto. In mezzo c'è l'uomo d'arte o di tecnica, che sa recitare l'intero repertorio della tradizione poetica grazie ai suoi autonomi sforzi, perché è esperto di che cosa sia un'azione drammatica e come la si renda viva (*MEI* 167-170). All'apice vi è infine il genio, che né erra per eccesso come l'individuo di talento, che pensa che non debba sforzarsi per recitare, né per difetto come il tecnico, che al contrario ritiene che i successi recitativi dipendano solo dalla sua sapienza.<sup>61</sup> Chi è geniale riconosce che esiste una *ratio* divina superiore che lo dota di una natura talentuosa e che questa viene tanto più attualizzata, quanto più l'attore si esercita nello studio e nella tecnica dell'azione (*MEI* 162-163).

La tesi di Vasil'ev che Platone ironizza sul potere delle Muse e al contempo riconosce la supremazia dell'elemento divino nel genio sembra contraddittoria. L'obiezione trova però risposta nel passo molto denso di *MEI* 163: «Socrate è una sorta di musa cattiva che esercita il suo humour non solo rispetto alle muse ma anche rispetto agli altri dèi anticipando l'esistenza di un unico Dio». Vasil'ev distingue dunque le molte divinità che si limitano a ispirare in modo brutto Ione o gli artisti di talento dall'unico Dio che, invece, pretende che donne e uomini d'arte si sforzino di portare a frutto la loro natura divina. Interessante è che, per giustificare questa ipotesi, venga subito dopo richiamato il parallelo con l'*Eutifrone* di Platone. Anche qui Socrate critica in modo ironico gli dèi della tradizione in cui crede il sacerdote Eutifrone e, al contempo, allude a una nuova e diversa concezione del divino (cfr. soprattutto 6a-b, 12e-15c).

Un'altra potenziale critica all'interpretazione di Vasil'ev è che lo *Ione* non fa per nulla cenno alla necessità di trovare una fusione del talento e della tecnica nel

<sup>60</sup> *MEI* 172, con le note di Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev cit.*, p. 70.

<sup>61</sup> Simile qui Michail Čechov, *The Path of the Actor cit.*, pp. 135-136 e 146-147.

genio. Egli risponde che questo avvenimento principale è posto fuori dal testo.<sup>62</sup> La profondità dello *Ione* non si coglie senza rinviare all'ideale quasi irraggiungibile del genio e alla critica allegra ma decisa dell'esistenza di un'arte specializzata in ogni ambito di ricerca e di prassi, politica e strategia incluse. Poiché tali pretese sono vane, occorre concludere che un'arte totale è impossibile, dunque che il teatro non è perfetto e non è la cosa più importante al mondo.<sup>63</sup> Inoltre, si intuisce dalla distanza abissale tra l'ideale del genio e la capacità imperfetta degli artisti normali di realizzarlo che recitare è un'utopia. La genialità non è in conclusione menzionata in modo esplicito nello *Ione* perché si tratta di un obiettivo utopico indicibile, che il teatro evoca sulla scena e sprona a raggiungere per quanto è possibile.

Ci sono numerosi punti toccati dall'interpretazione di Vasil'ev che meritano attenta considerazione e a cui si possono fornire ulteriori sostegni. Comincerei dalla sua ipotesi apparentemente più controversa, ossia che Platone scriva lo *Ione* forse per vagheggiare un ideale di uomo che unisce la ragione o tecnica con l'ispirazione e che esso si trovi fuori dal testo. La conferma può derivare da un'incursione nel *Fedro*, precisamente nel passo 249b-d che presenta come migliore la mania che prende il filosofo. Poiché questi ha intravisto più di altri l'idea del bello prima di incarnarsi nel corpo e sa usare al meglio l'attività della reminiscenza, allora egli unisce in sé sia l'invasamento che la ragione.<sup>64</sup> Corroborando ulteriormente questo discorso il riferimento alla "mania del filosofo" che il personaggio di Alcibiade fa nel *Simposio*.<sup>65</sup> *Ione* e *Fedro* sono pertanto dialoghi che forse si integrano a vicenda. L'uno evidenzia il limite del poeta solo ispirato, l'altro identifica nella «musica» molto speciale che compone il filosofo la forma più perfetta di arte acces-

<sup>62</sup> MEI 156. Cfr. però già MEI 114, che aggiunge senza però sviluppare il tema che «solo in casi estremamente rari e in composizioni di complessità eccezionale» i drammi pongono l'avvenimento principale persino prima della pièce. Anche Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis* cit., p. 43, e *Between Ecstasy and Truth* cit., pp. 177-178, pensa che il significato dello *Ione* sia fuori dal testo.

<sup>63</sup> Su questo punto importante, cfr. MEI 162 («In fin dei conti Platone rifiuta l'esistenza dell'arte, o quantomeno lascia aperta la questione»), MEI 169 («Penso che Platone, in questo testo, rifiuti all'arte un posto su questa terra. E perché dovrebbe essere così strano? Perché dobbiamo essere così fieri? È possibile che, a parte l'arte, non ci sia niente di così importante al mondo?»), MEI 206 («ogni volta che osserverete voi stessi nell'arte sentirete una grande distanza tra voi e l'ideale, e capirete che l'arte che sapete gestire è assai imperfetta: non solo, potreste accorgervi del fatto che l'arte del teatro di per sé non è perfetta»).

<sup>64</sup> Cfr. soprattutto Andrea Capra, *Plato's Four Muses* cit., pp. 89-148; Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit., pp. 248-249; Francisco J. Gonzales, "The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*", e Stefan Büttner, "Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues", entrambi pubblicati in Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Brill, Leiden-Boston 2011, pp. 100-108, 128-129. Pensa che il *Fedro* sia ironico Barry Dixon, *Phaedrus, Ion, and the Lure of Inspiration*, «Plato Journal», 8 (2008), [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42207/3/Phaedrus%2C\\_Ion%2C\\_and\\_the\\_Lure\\_of\\_inspiration.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42207/3/Phaedrus%2C_Ion%2C_and_the_Lure_of_inspiration.pdf) (ultima consultazione: 03/04/2020).

<sup>65</sup> Cfr. 218b con Jérôme Laurent, *La poétique de Lucrèce et la philosophie de Platon*, in Jérôme Laurent, *La mesure de l'humain selon Platon*, Vrin, Paris 2002, pp. 155-156.

sibile.<sup>66</sup> Discutibile è solo il fatto che la gerarchia di Vasil'ev (1. genio, 2. tecnico, 3. ispirato) corrisponda a quella di Platone. Il parallelismo con alcuni dialoghi che riconoscono la grandezza del poeta nella ispirazione e non nella tecnica dimostrano, al contrario, che i punti 2 e 3 vanno rovesciati.<sup>67</sup> Posto che all'apice resta il genio che unisce invasamento e ragione, in mezzo ci sarà invece il poeta ispirato e non quello dotato di tecnica, perché la sola razionalità non basta a comporre ciò che è bello e sapiente.

Anche il parallelo tra l'*Eutifrone* e lo *Ione*, che a quanto mi consta pare non essere mai stato posto dalla critica, mi sembra fornire un buon argomento a favore dell'ipotesi che il richiamo all'invasamento di Ione sia per Socrate un modo sottile di criticare la concezione tradizionale del divino. Vale qui ricordare il discusso dilemma che sempre Socrate pone ad Eutifrone sulla natura della condotta pia (9d-11b). È la santità che causa l'amore degli dèi, o è l'amore degli dèi che causa la santità? Non essendo possibile entrare nel dettaglio di questo dilemma, mi limito a notare che forse Platone opta per la prima via. È forse la santità a causare l'amore degli dèi, *i.e.* è la condotta morale del filosofo ad attirare l'apprezzamento divino. Questo è quanto meno ciò che si può dedurre dall'*Apologia di Socrate*, dove è l'attività filosofica di Socrate che attira l'interesse di Apollo e induce il dio

<sup>66</sup> Cfr. *Fedone* 60e-61b, *Sofista* 259d-e, *Filebo* 67b, Eric Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, trad. di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 225-252, Maicon Reus Engler, *Zu Platons künstlerischer Bestimmung der Philosophie: die Dialoge als höchste Form von Dichtung*, «Archai», 19 (2017), pp. 93-128. Cfr. poi il riferimento alla «perfetta tragedia» di *Leggi* VII 817b, ma con i caveat di Susan Sauvé Meyer, «Legislation as a Tragedy: on Plato's *Laws* VII, 817b-d», in Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* cit., pp. 387-423; André Laks, «Plato's 'truest tragedy': *Laws* Book 7, 817a-d», in Christopher Bobonich (ed.), *Plato's *Laws** cit., pp. 217-231; Keping Wang, *Plato's Analogy of "the Truest Tragedy" in the *Laws**, in Rick Benitez, Keping Wang (eds.), *Reflections on Plato's Poetics. Essays from Beijing*, Academic Printing and Publishing, Berrima 2016, pp. 203-219.

<sup>67</sup> Cfr. *Apologia* 22b-c, *Fedro* 245a-b, su cui Francisco J. Gonzales, «The Hermeneutics of Madness» cit., p. 102. *Contra* il finale del *Simposio*, dove – stando alla conversazione orecchiata da Aristodemo – Socrate costringe il tragico Agatone e Aristofane ad assentire che uno stesso individuo dotato di tecnica sa comporre sia una tragedia, sia una commedia (223c-d). Il testo sembra riconoscere un poeta in possesso di un'arte e superiore a quello solo ispirato – secondo Diskin Clay, *Platonic Questions* cit., pp. 141-151, sarebbe addirittura un rinvio di Platone stesso alla sua scrittura dialogica, che unisce serietà e comicità. Seguo però qui John Harris, *Plato's "Ion" and the End of his "Symposium"*, «Illinois Classical Studies», 26 (2001), pp. 81-100, e Giovanni Cerri, «Tragedia e commedia nel finale del *Simposio* di Platone (una nuova proposta ermeneutica)», in Mauro Tulli (a cura di), ΦΙΛΙΑ. *Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Pàtron, Bologna 2014, pp. 33-41. In modi diversi, i due studiosi raggiungono la conclusione che Aristodemo orecchia solo una parte del discorso di Socrate: quella che ipotizza, per assurdo, che un poeta capace di poetare per arte dovrebbe saper scrivere in ogni genere poetico. Nel resto della conversazione, però, il filosofo avrebbe probabilmente concluso che un individuo del genere non esiste, dunque che ciascuno compone ispirato o le tragedie, o le commedie.

a vaticinare che nessuno è più sapiente di quest'uomo.<sup>68</sup> Ammesso che l'ipotesi sia plausibile, lo stesso discorso si può estendere, *mutatis mutandis* e con massima cautela, allo *Ione*. È l'amore degli dèi che causa l'ispirazione, o è l'ispirazione che attira l'amore degli dèi? La concezione tradizionale vuole che sia vero il primo polo del dilemma e così Ione, che nell'*incipit* del dialogo a lui dedicato riconosce (con falsa modestia) che sarà in virtù della volontà divina che egli vincerà l'agone drammatico delle Panatenee.<sup>69</sup> Platone potrebbe invece sostenere il secondo polo del dilemma. Ritornando ancora una volta al *Fedro*, si può osservare che il filosofo che unisce entusiasmo e ragione riceve la mania più perfetta perché è colui che si è meritato di averla. Prima dell'incarnazione, la sua anima era quella che si era spinta più innanzi nella contemplazione del bello (248d), sicché la sua capacità di intravedere meglio le idee nella sua vita mortale è la causa (e non la conseguenza) dell'ispirazione. La teologia dello *Ione* è dunque assai diversa da quella di Socrate/Platone, perché pone la genesi dell'essere ispirati nell'arbitrio divino, più che nel merito del filosofo. Il *Fedro* ne rappresenta, a sua volta, la possibile correzione.

In ultimo, Vasil'ev è sostanzialmente corretto, quando sostiene che Platone scrive lo *Ione* anche per ridimensionare le pretese degli attori, dei rapsodi o in generale degli artisti performativi di influenzare le sorti del mondo. Basta rinviare alla critica sistematica che il filosofo svolge nel passo 599b-600e del libro X della *Repubblica*. Platone critica qui i versi di Omero proprio per la loro inutilità a guidare i popoli della Grecia in battaglia o nella gestione dello Stato e, per estensione, i rapsodi e gli attori che girano ovunque per recitare e lodare<sup>70</sup> qualcosa di superfluo. Vasil'ev conosce senz'altro questo dialogo, anzi è forse proprio il passo 599b-600e a cui allude, quando cita l'attacco della *Repubblica* agli artisti che desiderano farsi strateghi (cfr. *MEI* 152-153).

È però qui che la sua interpretazione si mostra parziale. Benché conosca la *Repubblica*, Vasil'ev nondimeno tace quegli argomenti feroci che, più che ridimensionare il posto che l'artista performativo occupa nel mondo, sembrano negarne recisamente uno. Platone afferma, infatti, che questi è un imitatore tre volte lontano dalla verità, perché imita quello che fanno gli esperti che, a loro volta, imitano in maniera inadeguata le idee (X 596a-602d). Da qui deriva l'imperativo di scacciare i poeti di tragedie e commedie insieme ai loro attori dalla città (III 398a, X 607b), accogliendo al massimo quelli che possono collaborare alla scrittura di miti che danno immagini edificanti sia degli eroi che degli dèi, o che per assurdo dovessero

<sup>68</sup> Cfr. 20c-21a con Ernst Heitsch (Hrsg.), *Platon: Apologie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, p. 78. Sul dilemma dell'*Eutifrone*, cfr. ora più in generale David O'Connor, *Moral Relativism and the Euthyphro Dilemma*, «Think: Philosophy for Everyone», XV, 42 (2016), pp. 71-78.

<sup>69</sup> Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit., pp. 109-119.

<sup>70</sup> Sulla critica alla lode della poesia, cfr. Carlotta Capuccino, "Plato's *Ion* and the Ethics of Praise", in Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* cit., pp. 74-76 e 83-91.

rivelarsi utili allo Stato (II 377b-c, 379a, 383b-c; III 398a-b; X 606b-608b; sul concetto, cfr. anche *Leggi* II 659e-660a). Ma questo non è il caso dei tragici e dei comici allora conosciuti, che invece rappresentano personaggi divini o eroici in comportamenti immorali, guidando l'essere umano ad assumere un carattere criminale e perverso.<sup>71</sup> Platone condanna allora sul piano morale (oltre che conoscitivo) l'arte che, invece, per Vasil'ev deve mettersi al riparo da ogni moralismo (*Gioc.* 165-166, 204-205).

Come se non bastasse, la *Repubblica* presenta il teatro come un gioco privo di serietà (X 602b, 608a; cfr. anche *Sofista* 234a-235d, ed *Epinomide* 975c-d). L'impianto ludico che, a partire da Platone, Vasil'ev riconosce alla recitazione e che a suo dire riesce a evocare in modo allegro le idee è allora contraddetto da Platone stesso. Se di gioco si tratta, il teatro rientra nella specie di scrittura divertente ma priva di elementi seri, che – come si è visto nel finale del paragrafo 1 di questo saggio – era respinta chiaramente nel *Fedro*.

Vasil'ev cerca in realtà di rispondere a questa difficoltà, adottando l'ormai nota strategia che la *Repubblica* afferma quello che ironicamente essi nega. I libri II, III e X del testo non farebbero allora che sostenere il potere dell'arte in senso morale e conoscitivo, dietro l'apparente attacco, o in ogni caso attacca quelle forme di teatro che non sono né dialogo, né manifestazione di idee.<sup>72</sup> Questo criterio si rivela però

<sup>71</sup> Cfr. II 377e-378e, 379c-380c, 381d-e, 383a-c; III 386a-392a, 395d-396a; X 602b-606d. Sugli attacchi della *Repubblica* di Platone al teatro, esiste una vasta letteratura critica e un dibattito tra gli studiosi – alcuni propensi a vedere nella teoria platonica un parziale recupero della poesia, altri persuasi che venga condannata del tutto. Non essendo possibile approfondire adeguatamente questo tema, rimando almeno a Eric Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura* cit., pp. 197-206; Diskin Clay, *Platonic Questions* cit. pp. 117-141; Silvia Gastaldi, *Paideia/mythologia*, in Mario Vegetti (a cura di), *Platone: La Repubblica. Traduzione e commento. Vol. II: libri II e III*, Bibliopolis, Napoli 2014, pp. 333-392; Ruby Blondell, *The Play of Character* cit. 228-242; Carlotta Capuccino, *Filosofi e rapsodi* cit. pp. 230-231 e 237-242; Giovanni Cerri, *La poetica di Platone* cit. 27-95; Silvia Gastaldi, *Mimesis e psiche nel libro X della Repubblica*, in Maurizio Migliori, Linda Napolitano Valditaro, Arianna Fermani, *Interiorità e anima* cit., pp. 109-122; Silvia Gastaldi, *La mimesis e l'anima*, in Mario Vegetti (a cura di), *Platone: La Repubblica. Traduzione e commento. Vol. VII: libro X*, Bibliopolis, Napoli 2007, pp. 93-149; Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* cit., capp. 3, 10-12 e 15. *Contra* soprattutto Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*. pp. 37-117, e Stephen Halliwell, *Between Ecstasy and Truth* cit., pp. 155-207.

<sup>72</sup> Vale citare per intero l'estratto di *Masq.* 130: «Platon n'est pas opposé à l'art! *La république* repose sur une méthode de maïeutique qui nie le beau, la poésie, l'art dans la cité. C'est en fait un véritable plaidoyer pour l'art! Un chapitre de *La république* est montré actuellement au public qui rit aux éclats... Nous lui révélons Platon sous un jour inattendu!». Cfr. anche Anatolij Vasil'ev, *"Ione" e "Menone"* cit., pp. 17-18. Sostiene l'interpretazione ironica della *Repubblica* anche Jerome Eckstein, *The Platonic Method* cit., pp. 75-81. In modo simile, vi è chi tenta di venire in soccorso allo *Ione*, sostenendo che qui non viene condannata tutta la poesia. Cfr. *i.a.* Gene Fendt, *«Ion»: Plato's defense of poetry*, *«International Studies in Philosophy»*, XXIX, 4 (1997), pp. 23-50, Prashant Bagad, *The Riddle in Plato's Ion*, *«Journal of Indian Council of Philosophical Research»*, XXXIII, 2 (2016), pp.

poco efficace. Gli attacchi di Platone all'arte sono troppo violenti per poter essere letti come ironici. Non resta allora che supporre che Vasil'ev sottovaluti volutamente gli argomenti dei libri della *Repubblica* per dare una lettura orientata dello *Ione*: una che legittimi in parte l'attività dell'artista di teatro, pur con tutti i suoi limiti, facendone dell'azione drammatica il tramite tra la scena e le idee.

### 3. *Il Platonismo metafisico ed etico di Vasil'ev*

Riassumiamo i risultati della ricezione di Platone in Vasil'ev, distinguendo gli elementi che colgono qualcosa di essenziale sui dialoghi platonici da quelli che vengono forse sovra-interpretati. In generale, le osservazioni più corrette riguardano la forma. Vasil'ev coglie la teatralità dei dialoghi platonici, la loro componente erotica e il loro carattere umoristico/giocoso, che nasconde dei concetti molto alti e seri. La lettura attenta di *Menone* e *Ione* conferma questa ipotesi. Il primo dialogo apre al mistero dell'immortalità dell'anima tramite il confronto tra Socrate e lo schiavo, ma è anche buffo perché deride personaggi che presumono di sapere più di quanto sanno. Il secondo critica con umorismo le pretese eccessive dell'attività di *Ione* e ridimensiona la sua importanza, alludendo al contempo a un ideale di artista (posto fuori dal testo) che unisce nel genio l'intensità dell'ispirazione e la solidità della tecnica.

*Menone* e *Ione* sono d'altro canto usati da Vasil'ev per dare al teatro ludico una funzione importante. Il gioco evocherebbe sulla scena idee indicibili come l'immortalità dell'anima e il genio per manifestare «quello che sta al di fuori delle persone, quello che le dirige e le organizza»: ciò che condiziona di nascosto le nostre vite e riguarda tutti gli esseri umani, a prescindere dalla loro cultura, lingua e paese di appartenenza (MEI 201-202). Questa funzione non sempre si sposa bene, tuttavia, con il contenuto dei dialoghi platonici. La reminiscenza del *Menone* funge forse da digressione metodologica sul modo in cui indagare le idee, più che da veicolo al mistero dell'immortalità delle anime. Mentre l'interpretazione di Vasil'ev dello *Ione* mette in voluto secondo piano gli approfondimenti della *Repubblica*, che negano al teatro la capacità di conoscere la realtà vera e pertanto lo spoglia di valenza conoscitiva forte.

Come giustificare queste forzature di senso? La risposta che vorrei fornire in sede conclusiva è che esse nascono dal tentativo di Vasil'ev di fondare un nuovo programma estetico, che ha una connotazione fortemente metafisica ed è variamente interpretato dagli studiosi. Alessio Bergamo lo colloca entro la tradizione del «realismo fantastico» russo, che cerca sempre di guardare alle forze che vanno oltre le cose in

253-264, e Ana Rosa Luz, *Poiesis e Entusiasmo: Sobre a legitimação da produção poética, segundo o apresentado por Platão, no Íon*, «Ipseitas», IV, 2 (2018), pp. 83-91.

sé.<sup>73</sup> Basandosi su alcune trascrizioni inedite di altre lezioni su Platone, Johnathan Pitches insiste – seguito da Listengartena e Zabolotskaya Weidnerb – sull'ascendenza platonica dell'estetica di Vasil'ev e suppone una somiglianza di questa con il progetto di risveglio dalle ombre della realtà sensibile alla luce delle idee, simboleggiato dal mito della caverna del libro VII della *Repubblica*.<sup>74</sup> Stéphane Poliakov va a sua volta verso tale direzione: «L'École d'art dramatique [di Vasil'ev] est symboliquement une nouvelle Académie [platonica] dont la géométrie est l'analyse des textes. Elle lui emprunte une méthode et une esthétique».<sup>75</sup> Giampaolo Gotti parla di un «gioco ideista». L'attore di Vasil'ev diventa un simbolo o geroglifico vivente, che consente di toccare o esprimere al pubblico le forze irrazionali e misteriose del subcosciente collettivo. Di qui si spiega perché le idee sono comuni agli esseri umani di culture, lingue, paesi differenti.<sup>76</sup> Infine, Marcus Vinicius Fritsch de Almeida sottolinea la potente ascendenza su Vasil'ev della mistica ortodossa russa e della concezione estetica di Florensky, il quale pensa alla bellezza come una pratica trasformatrice di sé.<sup>77</sup>

Tutte queste ipotesi sono plausibili e, a mio avviso, ciascuna coglie un aspetto importante. All'interpretazione di Pitches osta però la stessa difficoltà rilevata alla fine del paragrafo 2.2. Se Vasil'ev è pure ispirato dal mito della caverna,<sup>78</sup> egli in parte ne distorce il significato. Il racconto platonico è razionalizzato nel seguito del libro VII della *Repubblica*, dove Platone identifica il passaggio dalle ombre alle idee non nel teatro o nella musica, che anzi sono apertamente ritenute inadeguate (522a-b), bensì in un lungo percorso educativo del filosofo, che comincia dalla matematica per poi culminare nella dialettica.<sup>79</sup> Fatta salva questa riserva, l'ipotesi di Pitches e di Poliakov di un "Platonismo" di Vasil'ev mi sembra molto promettente. Nelle pagine che seguono, tenterò di approfondirla.

Vasil'ev abbandona l'impianto psicologico a favore di quello ludico perché non intende più parlare dell'umanità, di tutti i turbamenti che angosciano la psiche,

<sup>73</sup> Alessio Bergamo, "Qualche informazione" cit., pp. 431-433.

<sup>74</sup> Cfr. il passo 514a-517a e Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition* cit., pp. 171-177; Id., *Towards a Platonic paradigm* cit., pp. 32-33 e 36-37; Julia Listengartena, Lyubov Zabolotskaya Weidnerb, *Vasiliev's methodology* cit., p. 16.

<sup>75</sup> Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev* cit., p. 70.

<sup>76</sup> Cfr. Giampaolo Gotti, "L'acteur inversé" cit., pp. 33 e 37, e Anatolij Vasil'ev, Giampaolo Gotti, "Créer le Beau" cit., p. 43.

<sup>77</sup> Marcus Vinicius Fritsch de Almeida, *A pedagogia metafísica* cit., pp. 138-154.

<sup>78</sup> Non avendo modo di verificare, ci si può solo affidare al resoconto della messa in scena di questo testo in Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition* cit., pp. 174-175, che a sua volta attinge alle testimonianze un po' vaghe di John Freedman, *Moscow Performances* cit., pp. 159-161, e di Anatoly Smeliansky, *The Russian Theatre After Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 119.

<sup>79</sup> Cfr. 532c-542b e, per approfondire, i saggi di Franco Repellini, *La linea e la caverna*, e di Silvia Campese, *La caverna*, entrambi pubblicati in Mario Vegetti (a cura di), *Platone: La Repubblica. Vol. 5: Libri VI-VII*, Bibliopolis, Napoli 2003, pp. 355-403 e 436-472.

per spostare il suo baricentro sul mistero delle cose, sulla «ragione superiore» che le trascende (MEI 205-206). Il riferimento va alla teoria della «metafisica dell'energia» (MEI 182), che suppone la presenza di una forza che pervade tutto il cosmo e prende forma diversa, nel teatro come nella vita, senza mai trovare una chiusura definitiva. L'impianto ludico che è ricavato dai dialoghi platonici è considerato un tramite privilegiato per trasmettere questa corrente energetica, come conferma il suo saggio *Lo schiavo di Menone*:

L'energia è eterna, si trasmette all'uomo, si trasmette da un uomo all'altro, viene trasformata e di nuovo se ne va, vagando, e così per l'eternità. Se il teatro è collocato in questo mondo (in questo mito!), allora per me esso acquista un significato eterno, come la vita intera, e un significato finito, come la vita dell'uomo (Lett. 383)

Ovviamente comparirà anche una nuova teoria, che si porrà una nuova questione: come far sì che sulla scena ci sia meno uomo, che l'uomo sia meno presente? E sarà una domanda rivoluzionaria, perché sino ad oggi ci siamo occupati di una sola cosa, e cioè dell'esatto opposto: di come far sì che sulla scena ci fosse più uomo possibile, con tutti i suoi rapporti umani, con tutti i suoi incredibili problemi (Lett. 386)

Tra il personaggio, che è condotto dall'artista, e la personalità dell'interprete si forma una fessura, uno spazio. In questo spazio penetra l'energia cosmica. Ne risulta una sorta di verticale, attraverso la quale passa la luce (Lett. 389)

Giocare tra le idee di Platone significa allora aprirsi all'energia cosmica, uscire dalle pastoie dell'anima dolorante per entrare in un «mondo dello spirito» che infonde la speranza di lasciarsi attraversare da una forza ben più potente dell'essere umano (Lett. 326-327, 333, 388). Tale prospettiva metafisica implica certo una cesura tra arte e vita, o appunto una «fessura» tra la bellezza del teatro e l'essere umano, con evidente squalifica del secondo. Se in fondo Vasil'ev auspica che «sulla scena ci sia meno uomo, che l'uomo sia meno presente», ciò significa che l'umanità rappresenta un materiale artistico poco rilevante. D'altro canto, egli è anche convinto che almeno gli attori del teatro ludico acquistano «libertà, umorismo, ironia e leggerezza». Liberata dal dolore e dai turbamenti, l'anima dell'artista diventa vuota e può essere riempita, nel momento teatrale, di un momento di appagamento e felicità che non si trova quasi mai nell'esistenza, o almeno non è più attingibile. La beatitudine perduta è paragonata al giardino dei ciliegi dell'omonima pièce di Checov che è stato ormai abbandonato e che il teatro riesce a far risorgere solo in piccola parte.<sup>80</sup> E anche se il suo discorso si concentra sugli attori, esso può essere

<sup>80</sup> Cfr. MEI 205, *Il secolo d'argento* (= Lett. 317-318), Anatolij Vasil'ev, Ferruccio Marotti, "Frammenti di un dialogo incompiuto II", in Aa., *Strategie del Teatro italiano*, L'epos, Palermo 1995, pp. 21-22,

esteso agli spettatori. Poiché l'energia si trasmette da uomo a uomo in modo simile al magnete dello *Ione*, allora i benefici dell'arte si trasmettono con continuità dalla scena alla platea.<sup>81</sup>

C'è un'ultima implicazione etica che si può ricavare dall'estetica di Vasil'ev, se si torna di nuovo alla distinzione tra sistema psicologico e sistema ludico. Essa non è semplicisticamente di carattere formale. I due sistemi sono infatti il riflesso di «due essenze» che «convivono» nella natura umana (*MEI* 122, 125, 129-130). Troviamo da un lato l'istinto al conflitto, che «si sviluppa anche se non facciamo nulla» ed è radicato al «principio del passato». Tale essenza rende peggiore l'esistenza, ci intrappola in spirali di frustrazione e aggressività nate dalle precedenti esperienze dolorose. Dall'altro lato, esiste l'istinto al gioco, che pur essendo il riflesso di una «natura infantile», quindi più originaria, è anche l'essenza meno attualizzata. Qui è il «principio del futuro» a essere la forza trainante della condotta, scenica e non: le persone che giocano e collaborano sono infatti più propense ad attuare una trasformazione di sé, evitando ogni forma di sopraffazione.<sup>82</sup> Recitare secondo il sistema ludico o vivere secondo l'«essenza infantile» è dunque ben più difficile che farlo secondo il sistema psicologico e assecondando l'«essenza conflittuale», perché richiede maggiore preparazione e volontà (*MEI* 121-122).

Vasil'ev non ha certo una visione ingenua o idealizzata della natura infantile. Anch'essa rischia di risultare deleteria quanto quella conflittuale e mostra una pulsione a distruggere, come si può vedere dal comportamento del bambino che aspira spontaneamente a «rompere il vaso» (cfr. *Lett.* 257-260), o dalle improvvisazioni grezze degli artisti che nascono dalla «libertà anarchica» che emerge dal loro subcosciente (*Lett.* 333-335). Il punto è però che tale essenza può essere spinta a migliorare, diversamente dalla conflittuale. L'educazione all'arte le pone infatti dei limiti per intensificare la sua creatività subcosciente in un «caos molto organizzato» di libere associazioni, non nell'anarchia<sup>83</sup>. Più in generale, il teatro fa emergere dall'essenza umana ciò vi è in essa di più vitale. Se si riesce a far subentrare il principio giocoso, l'attore ottiene una vitalità e verità scenica formidabile, che non è un che un riverbero interiore del contatto con l'energia del cosmo posta al di fuori di noi.

Anatoli Vasil'ev, *The Solitude of Theatre*, trans. by Olya Petrakova-Brown and Natasha Isaeva, «Polish Theatre Perspectives», 2 (2015), pp. 266-271.

<sup>81</sup> *Lett.* 96, Anatolij Vasil'ev, *Theatre as Monastic Community* cit., pp. 62 e 70-76, che però sottolinea anche la non-necessaria presenza del pubblico per realizzare l'arte ludica, e Alessio Bergamo, *Qualche informazione* cit., p. 432.

<sup>82</sup> Cfr. qui anche Anatolij Vasil'ev, «*Ione*» e «*Menone*» cit., p. 35.

<sup>83</sup> Cfr. *Lett.* 259 («Limitare fino a giungere al massimo della costrizione, perché solo così ci si potrà esprimere nella massima libertà»), 334-335, 343, 365, 381, con Stéphane Poliakov, «Conflits dans la méthode» cit., p. 31.

Mantenendo le debite cautele, si può concludere lo studio con il supporre che Vasil'ev forzi a volte la teoria di Platone per arrivare a un'originale variante metafisica ed etica del Platonismo. Il teatro è un gioco ingannevole che aiuta gli esseri umani a cogliere idee che permettono di entrare nell'energia cosmica e di dirigere la corrente verso il meglio, verso un'estensione delle proprie forze interiori. Se anche questo Platonismo è improprio dal punto di vista filologico, non lo appare sul versante della vita e del pensiero.