

**Chiara Cappelletto e Massimiliano Speziani**

*L'immedesimazione teatrale: sogno o realtà*

**Introduzione:** Oggi parliamo di teatro, una riflessione sul teatro, con la professoressa Chiara Cappelletto, che ha la cattedra di Estetica alla Statale di Milano. Poi abbiamo un attore, Massimiliano Speziani che negli ultimi due anni ha recitato in ruoli importanti al Piccolo Teatro sia l'anno scorso nel *Pinocchio*, regia di Latella e quest'anno *La Tragedia del Vendicatore*, regia di Declan Donnellan.

**Massimiliano Speziani:** per me è un po' strano essere qui e parlare di teatro perché l'attività della recitazione è molto pratica e il problema per chi si è addentrato nel cercare di sistematizzarla è che poi qualsiasi teoria, qualsiasi metodo cade, diventa schematismo e si irrigidisce, rischiando di vanificare questa cosa misteriosa che è l'arte della recitazione. In tutta la storia del teatro è così. Il tema di oggi è l'immedesimazione. Nel fare dell'attore l'immedesimazione innanzitutto non esiste, perché non si può mai diventare un'altra persona, ci si può solo avvicinare. Un grande attore francese degli anni 20' 30' Louis Jouvet, fa una distinzione, distingue *l'acteur* dal *comédien*. L'attore come colui che porta se stesso e prende i panni del personaggio; come succede anche oggi nel mondo dello spettacolo, del cinema o della televisione che un attore decide di far Amleto ma non andiamo a vedere Amleto ma andiamo a vedere Preziosi che fa Amleto. Invece Jouvet parla di un'altra tipologia che si chiama il *comédien*, che dovrebbe essere tradotto commediante però non rende giustizia. Diciamo invece che è quell'attore che si avvicina al personaggio, riconosce la grandezza del personaggio e cerca di insinuarvisi dentro, di accostarlo come uno sconosciuto, sapendo già da prima che qualsiasi tentativo di definirlo sarà un fallimento. *L'acteur* è quello che porta se stesso e usa anche in maniera impropria il personaggio, riduce a sé il personaggio. Il *comédien* è colui che si trasfigura, che mette a disposizione la sua umanità, il suo essere umano, la sua sensibilità per restituire anche il mistero non solo del personaggio ma anche del teatro, della recitazione. Quindi ci sono una serie di domande sulla immedesimazione, un attore cosa fa? simulazione, verità, menzogna. Si aprono tutta una serie di interrogativi. Perché quando dicono "tu sei un attore, parla tu", come dire "tu sai mentire". Manca qualcosa, il teatro è fondamentalmente un patto, quello che i greci chiamavano sospensione del giudizio; è un patto, cioè io faccio finta che lo spettatore è d'accordo con questa menzogna. Più che menzogna è la creazione di illusione, il teatro crea delle illusioni, ma attraverso questa illusione si creano le basi per qualcosa d'altro che è più misterioso, soprattutto la relazione entro una comunità. E così anche l'attore quando recita, anche se c'è la ripetizione, non è mai uguale. E' importante questa cosa del patto per cui in realtà non si può chiamare menzogna, si può creare un'illusione. Quindi cade un po' il problema dell'attore che dice la verità o finge, sicuramente dentro quest'illusione anche lo spettatore è coinvolto, è partecipante attivo di qualcosa che si crea lì in quel momento. E' importante che il teatro si fa in due: attore, spettatore altrimenti non ha senso.

Quindi Jovet rispetto a questo aveva sviluppato anche un percorso quasi esistenziale nella figura dell'attore. C'è la prima fase che è quella della sincerità, cioè l'attore che vuole fare il giovane si mette a fare tanti personaggi, dà tutto se stesso, crede di essere sincero, si innamora del personaggio. E' una fase, come dire che c'è una prima fase di innamoramento e di passione a questa inevitabilmente, lui dice, segue una fase che è la consapevolezza del mestiere, quindi cadono le illusioni dell'attore nel senso che crede di incontrare un personaggio, crede di trovare emozioni fantastiche, queste cose spariscono. Come quando in uno spettacolo alla cinquantesima replica l'attore che lo fa ha dei problemi di meccanicità, di ripetitività quindi è come se scopre il mestiere, il mestierante che è colui che usa trucchi, gestisce la voce, sa gestire bene i respiri, tutti trucchi però che fanno parte dell'artigianato dell'attore. E poi c'è una terza fase, quasi difficile da raggiungere solamente alla fine della carriera, che è quella dove non si preoccupa più del successo della carriera, dell'effetto di riuscire, di piacere o non piacere al pubblico ma ogni volta che va in scena, lui parla di avvicinare il sentimento drammatico. Cosa sia il sentimento drammatico non ve lo saprei dire però diciamo che è qualcosa che va al di là della storia che racconta, è come se la storia quindi il testo fosse non un fine ma un veicolo per dare vita a qualcosa d'altro di più, appunto quella cosa di più misteriosa in cui c'è una sorta di triangolo, c'è l'attore, c'è il compagno in scena, c'è lo spettatore e dentro questa cosa è qualcosa che va verso non un teatro che rappresenta la realtà ma un teatro che va oltre, che avvicina il mistero dell'esistenza, diciamo dell'esistenza di essere umani. Perché una cosa fondamentale, non lo dice solo Jovet ma lo dicono in tanti, che in realtà l'attore è importante perché per un momento è come se lui si togliesse la propria maschera. Cioè abdicasse perché non può togliersi la maschera, come nessuno di noi può togliersi la sua maschera, abdicasse alle proprie maschere per manovrare le maschere di un altro e attraverso questo patto di sospensione dei giudizi lo spettatore riconosce la sua falsità di persona. Infatti come nel teatro greco, lo spettatore sapeva cosa andava a vedere, conosceva la storia, era vedere il 'come' non il 'che cosa'. E ogni 'come' svelava un aspetto nuovo, diverso, anche il teatro elisabettiano era tutte tragedie di vendette, di sangue ma non per intrattenersi ma per riconoscere qualcosa dell'essere umano che attraverso una finzione riconosco quanti sentimenti di vanità, di orrore, di odio siamo animati. Questo è molto importante perché se no si pensa che il teatro è un teatro di intrattenimento, no, era un teatro quello elisabettiano che la gente andava a vedere, a sentire e a riconoscersi in qualche modo in quello che accadeva ma non era una riproduzione della realtà. Cioè, come dire come è cattivo il mondo, come è brutto il mondo, no, era proprio riconoscere l'animo umano. Infatti, poi magari mi fermo perché è importante, si parla tanto di Shakespeare, di Macbeth che con Lady Macbeth decidono di scalare il potere e uccidono Duncan e poi il re e via così. Ad esempio lì non viene mai citata la parola "assassinio", non viene mai detta, loro dicono come se la cosa che si deve fare potesse essere fatta e immediatamente sparissero tutte le conseguenze sarebbe bello, sarebbe come uno che pensa oggi "vabbe! lo facciamo fuori, nascondiamo il corpo e non ce ne pensiamo più". A un certo punto Lady Macbeth dice ma non pensavo, dopo che hanno fatto l'assassinio, che potesse avere tanto sangue un corpo umano e Macbeth dice no, tu lo sapevi e te lo sei dimenticato. Per uno spettatore di fronte era un percorso di consapevolezza perché questi personaggi non si rendono conto dell'orrore, di quello che stanno commettendo. E quindi si può parlare per tornare all'immedesimazione ma è tutto tranne che un'immedesimazione, si veda il dramma di Otello che uccide Desdemona e fondamentale è uno stupido e lui lo dice perché si è fatto e abbindolare, cioè Jago gli ha tirato fuori il peggio che

c'era dentro, però ce l'avevano tutti dentro sé. E lui dice che non voleva uccidere ma l'ha fatto ugualmente. E anche questo avvicina al mistero, perché certi personaggi agiscono? E' come nella vita che facciamo delle cose non perché lo vogliamo fare ma perché abbiamo paura di non farlo. E diciamo quindi che tutto il lavoro dell'attore è andar a capire questi meccanismi, queste dinamiche più che parlare appunto del personaggio perché il personaggio è un po' un'idea romantica dell'ottocento, qualcosa che si costruisce dopo ma il personaggio è un affare del pubblico, è il pubblico che se lo costruisce. Se io mi immedesimo e penso come l'attore non può fare a meno che sia un assassino senza aver ucciso e allora quindi per immedesimarmi in Amleto che uccide dovrei aver ammazzato anch'io e questo è impossibile oppure c'era Stanislavskij che diceva: "Pensa quella volta che ho ammazzato il mio gatto" e allora avvicino l'evento e posso provare gli stessi sentimenti. Ma anche lì si finisce prima o poi che ammazzare il proprio gatto è sempre più riduttivo rispetto all'idea di ammazzare un essere umano. Dunque non è un processo d'immedesimazione, ma diceva Jovet che è un processo di avvicinamento e di trasfigurazione.

**Chiara Cappelletto:** tu hai fatto una differenza tra il teatro e l'intrattenimento. E una delle cose che mi colpisce sempre studiando il teatro da filosofa quindi non da attrice è che il teatro non avrebbe alcuna ragione di essere messo in scena e non ci sarebbe nessun bisogno di andare a vederlo se pensiamo al teatro come forma di intrattenimento perché ci sono molte forme anche d'arte che sono estremamente più capaci di creare nel pubblico le cosiddette emozioni e anche delle emozioni riflessive, non solo delle emozioni nel senso più volgare del termine delle eccitazioni. Non solo il cinema anche tutta una serie di forme espressive che oggi sono le installazioni, le installazioni immersive in cui lo spettatore entra e ha delle esperienze di grande intensificazione dei propri lati positivi e negativi o anche semplicemente delle grandi intensificazioni del suo corpo. Quindi il teatro è oggi rispetto alle altre forme di spettacolo che ci sono un'arte a minore intensità. E questo è un elemento di grande interesse, è di minore intensità perché è molto più vincolato. Allora questo per me è molto interessante, cioè perché specifica la natura del teatro proprio rispetto a quello che si chiama spettacolo di intrattenimento, cioè a teatro succede una cosa speciale che non succede in qualsiasi altra forma di narrazione e di messa in scena. E questa è la ragione perché secondo me il teatro a differenza delle altre arti se può chiamare un *dispositivo cognitivo*, cioè un meccanismo che permette allo spettatore e all'attore di avere un'esperienza riflessa, esperienza riflessiva di consapevolezza di sé e degli altri e questo accade solo a teatro, non accade al cinema, non accade nell'arte immersiva, non accade nelle installazioni, non accade certamente in televisione, non accade in nessun'altra forma in cui uno ha accesso alla scena attraverso uno schermo. E questa è la grande potenza del teatro, secondo me la ragione per cui noi continuiamo ad andare a teatro, questo vale in modo molto diverso per il teatro d'opera e per il teatro di marionette anche se in qualche modo funziona anche per questi due diversi tipi di teatro. Con questa premessa che è una tesi che poi possiamo discutere va detto che occuparsi di teatro teoricamente è molto difficile perché chiunque studi il teatro è anche uno spettatore teatrale, quindi fa necessariamente riferimento a un suo bagaglio che quindi è privatissimo, confutabile, assolutamente idiosincratico di esperienze da spettatore e non è un attore quindi chi studia il teatro ha una visione ovviamente che è al contempo coinvolta, coinvolgente, personale ma del tutto parziale perché è sempre solo di qua dal palco e chi studia il teatro fa un po' come un antropologo, un po' come chi mette in campo quella che si chiama l'osservazione partecipata, io vado in una

tribù e al contempo vivo con loro ma li studio, è continuamente uno sguardo strabico, questo bisogna riconoscerlo perché altrimenti gli studi sul teatro diventano o molto intimistici o invece molto normativi. L'altra cosa che va detta è che in realtà non esiste una letteratura di studio sul teatro, cioè un grande misto di testi, di attori, testi di filosofi, letteratura di drammaturghi, corrispondenza, diciamo una enorme varietà stilistica e di approccio scientifico molto diverso. C'è un grande termine oggi che raccoglie un po' tutto che si chiama *performance studies*, cioè studi della performance in cui il teatro nel senso del teatro drammatico ha una porzione molto piccola e quindi dentro *performance studies* che sarebbero gli studi dedicati a questo tipo di arte il teatro è davvero una cosa molto di nicchia. Solo per dire che è una pratica artistica anche dal punto di vista degli studi sempre un po' trascurata in qualche misura. E questo pone un problema di metodo molto forte per chi lo studia, cioè perché uno dice teatro e che cosa è? Di che cosa stiamo parlando? Allora ci sono delle grandi definizioni possibili per dire cosa è il teatro. Alcuni lo usano in modo molto metaforico che è quello di teatro come luogo dell'intimità, cioè io vedo in scena ciò che intimamente posso in qualche misura vivere io stesso e quindi il teatro è una specie di messa in pubblico della coscienza: *la grande metafora del teatro come forma pubblica della coscienza*. Un'altra forma di intendere il teatro che è stata molto forte è quella del teatro come un grande dispositivo nichilista, cioè in fondo è tutto apparenza, la vita è come il teatro, la vita è una messa in scena e quindi non c'è mai una possibile autenticità, non c'è mai un possibile radicamento dell'esperienza umana. Un altro modo di intendere il teatro che lo vuole molto più simile appunto allo spettacolo di cui parlavo prima è quello per cui il teatro è un dispositivo dello sguardo e che non è sbagliato perché se noi pensiamo al teatro greco e romano, cioè ai giochi gladiatori se oggi si parla di teatro e lo si accomuna in qualche modo agli spettacoli sportivi, una ragione molto debole ma non inesistente però c'è, quindi il teatro è anche questa grande economia dello sguardo di una massa nei confronti di un evento che accade per un certo tempo, in un certo luogo.

Quindi trovare una definizione di teatro sulla quale più o meno si possa convenire è tutt'altro che scontato. Diciamo che da Aristotele in poi, a forza di togliere elementi di contrasto, si può dire abbastanza ragionevolmente che il teatro è una porzione di spazio, una porzione di tempo durante la quale alcune persone che sono in maschera, - e questo è fondamentale -, agiscono per altri che sono lontani. Allora questa definizione che è molto minima è però secondo me già estremamente potente e ricca. Cosa vuol dire questo? Vuol dire che il teatro è quel luogo in cui qualcuno per un tempo ridotto, e questo è importante, cioè un luogo in qualche misura protetto dagli scambi sociali, emotivi, erotici, culturali, politici, polemici che accadono fuori; il teatro è quel luogo in cui qualcuno va per mostrarsi solo perché è un attore e solo perché è in maschera. E con maschera va intesa se vogliamo ovviamente la maschera più semplice, cioè la maschera, quell'oggetto materiale che ci si metteva sul volto, la maschera o il trucco ma la maschera è in realtà qualsiasi espressione controllata, stabile che un attore produca. Non bisogna pensare alla maschera in termini di artificialità o di iper-espressività, la maschera è anche la maschera di un mimo che ha un'espressione neutra. Un attore non ha la maschera perché è molto espressivo, con la bocca spalancata e gli occhi iniettati di sangue, un attore ha la maschera anche se è assolutamente neutro e inespressivo. La maschera ha quel tipo di governo fisico che l'attore fa sul proprio volto che rende determinati sentimenti, stati d'animo, espressioni, pensieri riconoscibili per il pubblico in modo completamente artificiale. Perché nessun essere umano parla in una situazione di vita corrente come un attore in maschera e questa è una cosa che secondo me ha un rilievo enorme. Mi permetto di fare un

passaggio ulteriore e pensate al teatro dell'assurdo, a Beckett, che può essere un teatro in cui non succede niente, cioè è stato detto che è un teatro dove l'azione, quello che accade è antiperformativa perché appunto è un'azione che non produce niente. Se voi vi ricordate la fine di *Aspettando Godot*, c'è lo scambio tra Vladimir ed Estragone dove lo scambio di battute è segnato con una nota di regia di Beckett e la nota di regia è star fermi. Quindi in realtà il regista interviene nella scrittura drammaturgica con una nota sul movimento degli attori a cui viene detto di non modificare la presenza scenica, ma stateci in quanto attori, cioè state in quanto maschere. Per cui nella sua parte più basilica l'atto dell'attore è presenza in maschera. Ora questo ha creato nella storia della cultura occidentale grandi agitazioni perché si ha accusato all'attore almeno fino al 1700 di essere sostanzialmente la personificazione di demoni e dei. Il testo secondo me più bello in cui lo racconta è lo *Ion* di Platone, non è la Repubblica, non è un testo in cui Platone si preoccupi di istruire ai suoi concittadini dicendo attenzione il teatro è pericoloso, il teatro è un elemento di rottura dell'ordine civile, è un dialogo nel quale Platone si preoccupa di capire come funziona la rapsodia, cioè come un rapsodo, se vogliamo una forma di attore derivata, ma come un rapsodo arriva a cantare versi di Omero. Ed è una specie di battaglia all'ultimo sangue, un testo di grande durezza e violenza tra Socrate che accusa malignamente *Ion* di non sapere quel che fa, Socrate dice continuamente *Ion* tu non sai, tu per dimostrarmi che la tua è un'arte devi dimostrarmi che tu reciti Omero per arte e conoscenza, sapendo quello che fai, sapendomelo quindi ripetere e sapendomelo insegnare. E *Ion* continua a dire io non lo so ripetere, non lo so insegnare io lo faccio perché attraverso un sistema di elementi magnetici dalla musa parte questa grande forza divina passa per il poeta e arriva a me e da me passa al pubblico. Questa grande forza magnetica è una forza che io metto in scena ma che non so dire a te Socrate come mettere in scena. Quindi a un certo punto *Ion* chiede due volte a Socrate, che in questo dialogo dà il peggio di sé, due volte lo supplica di consentirgli di andare in scena, quindi di fargli vedere come è un rapsodo e Socrate ogni volta lo blocca perché gli dice sì, sì dopo. Perché il rapsodo, l'attore non mette in pratica una macchina teorica, ha un insieme di competenze, di mestieri, di idiosincrasie anche, che non sono però descrivibili in un decalogo. Infatti peraltro tutti i grandi testi di pedagogia attoriali sono dei grandi testi narrativi più che non dei manuali di regole. In quel testo lì è come se ci fosse all'origine una specie di grande frattura tra il sapere e la conoscenza logico discorsiva e il sapere invece privato, il sapere esperienziale, il sapere che si ripete ma per imitazione, per adesione che è chiaramente di quello di *Ion* rapsodo. E Socrate dice: "Quei personaggi di schiavi riesci a impersonarli solo perché ne sei vittima. Io che invece penso in modo razionale e discorsivo sono libero, sono libero perché sono capace di essere, di governare i miei pensieri mentre tu chiaramente no, tu sei una sorta di materia inerte che viene plasmata in una forza superiore". Questa idea dell'attore ha attraversato duemilacinquecento anni di cultura occidentale, caricandosi però non di quello che in Platone era appunto in fondo un elemento sorgivo molto generativo, molto ricco della nascita di una cultura basata sul pensiero, sul discorso, sul giudizio, sul nesso logico ma è diventato uno stigma. Cioè l'attore, da cui poi tutta la grande accusa, in realtà di profonda accusa all'attore, è di essere un prostituto. Cioè questa idea dell'attore passivo e dell'attore incorporato da altri, dell'attore succube e complice, non è una vittima, è complice di questa possessione che viene fatta sul suo corpo tanto che c'è quello che è stato chiamato, canonizzato come il grande pregiudizio antiteatrale. Il pregiudizio antiteatrale è proprio quello per il quale in fondo è un'arte da squaldrine e da guitti.

**Speziani:** voglio dire una cosa rispetto a questo, ovvero la ragione per la quale gli attori dovevano essere sepolti in terra sconsecrata. Vennero disprezzati perché la potenza della rapsodo venne riconosciuta da Sant'Agostino in poi e la Chiesa in un certo punto si impossessa del teatro e riconosce il grande potere del teatro. Perché? Perché gli attori dell'epoca lì non erano appunto squaldrine, ma erano anche maghi, gente che aveva un contatto magico con la natura, avevano un potere di saper usare la parola e si sa che la parola è il Verbo di Dio, e gli attori sapevano usare la parola, quindi manipolare la realtà e avevano la capacità di svuotarsi e quindi di fare spazio, lasciare che il personaggio si incarnasse e si sa che per le leggi della fisica non esiste il vuoto, quindi là dove fai vuoto la Chiesa diceva entra il maligno. La Chiesa sapeva il potere dell'attore e quindi il miglior modo era disprezzarlo e quindi veniva sepolto fuori dalla terra consacrata.

**Cappelletto:** Infatti, una delle letterature più ricche sul teatro riguarda i Padri della Chiesa, cioè Tertulliano, Giovanni Crisostomo che scrivono pagine cariche di odio verso gli attori, riconoscendo agli attori un potere dell'ipnosi. Riescono a trasformare le parole in immagini e le immagini in suoni, rendono presenti i demoni e soprattutto richiamandosi al Deuteronomio che dice esattamente la donna non si metterà un indumento da uomo né l'uomo indosserà una veste da donna, la cosa è in abominio al Signore, questa frase è stata usata da tutta la patristica come uno strumento per dire gli attori che ovviamente sono identificabili, c'è quello che oggi si chiamerebbe una prassi transgender, cambiano continuamente almeno in apparenza l'identità e questo era pericolosissimo e inaccettabile. Quindi tutta la letteratura religiosa che per molto tempo è la letteratura del teatro è una letteratura che continua però in questo modo a sostenere che l'attore è vero in quanto si immedesima nel personaggio. Questa è una tesi che va avanti molto a lungo benché ci fossero la consapevolezza per esempio in Agostino a proposito di Roscio si dice che sulla scena è falso Priamo e falsa Elena nel paragrafo "Coesistenza di vero e falso nella mimetica artificiale" (secondo libro dei *Soliloquia*) e chiaramente ammette che è ovvio che lui non si immedesima nel personaggio. Poi Agostino anche è quello che scrive però che il teatro è come una peste che si propaga in modo contagioso. Quindi ci sono i due elementi sia quello dell'intelligenza o del dispositivo teatrale- io so che non è vero - e vedo entrambi gli elementi, l'attore è il personaggio, sia anche questa parte più viscerale che però riguarda lo spettatore significativamente non l'attore perché la peste si diffonde tra gli spettatori che partecipano e credono a quello che vedono in scena.

Ora, è interessante vedere che questa idea di l'immedesimazione, se noi entriamo nel 900 è un'idea che viene discussa in psichiatria, cioè una forma patologica, solo i matti ma i matti clinici sono incapaci di fare la differenza tra il sé e la maschera. E' una forma di instabilità molto rilevante che appunto fa parte di una forma di patologia identitaria, cioè io non riesco a trovare una differenza tra me stesso e la mia maschera come attore o come agente.

Quello che è interessante di questa letteratura che sostiene che l'attore si immedesima e che in realtà è tutto una letteratura che usa il teatro, che vive il teatro come in una strana zona in cui l'aspetto rituale di un mondo che è lontanissimo dall'essere secolarizzato è commisto a una teologia che è molto imprecisa, molto diffusa. Quindi è un grande intreccio di cultura romana, di quel che resta della cultura greca, cultura pagana, varie eresie che circolano di modi più diversi e soprattutto è figlia di una difficilissima operazione che appunto la teologia ha fatto ma molto più avanti e che è stata analizzata da Agamben quando parla del dispositivo e Agamben in quel brevissimo saggio parla della differenza tra l'economia e l'ontologia. Cioè l'ontologia è quella cosa per la quale io attribuisco a

Dio la sua natura di sostanza e Dio è Uno in quanto alla sostanza ma Trino in quanto alle persone. Trino in quanto alle persone vuol dire che la sua economia, cioè la sua gestione delle sue diverse persone consente una diversificazione che non incide sulla sua vera natura ontologica. E questo lo cito perché si potrebbe scrivere tutta una lunga storia del rapporto tra la teologia, la religione e la storia del teatro in occidente.

Chiudiamo questa lunghissima parentesi e iniziamo a leggere i testi che si iniziano a venire scritti dal 1700 in poi soprattutto in Francia ma anche in Italia. Cosa vuol dire dal 1700 in poi? Vuol dire dal momento in cui il teatro viene considerato effettivamente come un dispositivo cognitivo, cioè come un luogo in cui si esce da uno stato rituale, da uno stato simbolico, da uno stato comunitario e diventa una forma d'arte più letteraria, più codificata e lì inizia la grande trattatistica sulla pedagogia attoriale, cosa deve fare l'attore per interpretare un personaggio. Allora se noi leggiamo quei testi scopriamo che appunto chiunque si occupi di teatro sa che immedesimazione non è data; che è come tu dici un continuo esercizio di avvicinamento dove peraltro è molto diversa la fase delle prove alla fase della messa in scena. E Diderot come è noto è colui che difende in modo scolastico l'idea di un attore freddo che tanto meglio interpreta un personaggio quanto più è capace di governare il suo corpo e le sue espressioni e la sua maschera e si è sempre contrapposto Diderot a Stanislavskij che sarebbe invece il teorico dell'immedesimazione totale, il teorico del 'come se'. Ma in realtà se noi leggiamo anche Stanislavskij non ci crede neanche lui, neanche Stanislavskij dice che ha trovato tutta una serie di tecniche psicofisiche o psicosomatiche facendo riferimento alla psicologia dell'epoca critica l'attore si immedesima; Stanislavskij dà delle direttive.

**Speziani:** sì, a un certo punto rinuncia anche lui all'immedesimazione e dice "vabbe, parliamo del sé, il cerchio magico del sé, io creo le condizioni date e poi vediamo cosa succede". L'attore come essere umano che cerca di trovarsi nelle stesse condizioni che sono scritte nella commedia, il testo e vediamo cosa succede. Poi abbandonerà totalmente anche questo e si affiderà solo all'idea di azione, le azioni fisiche perché appunto anche la parola è sensazione fisica, torniamo al corpo e vediamo perché il corpo è così importante.

**Cappelletto:** appunto, allora il corpo è fondamentale e qui torno a quello che dicevo all'inizio. Perché mi sono occupata di teatro oggi quando ci sono delle forme di racconto, delle forme drammaturgiche che sono così più coinvolgenti? Per me la risposta è proprio il fatto che l'attore non si immedesima, non si può immedesimare perché quello che l'attore di teatro porta in scena è contemporaneamente il suo personaggio, appunto non esiste Amleto, ma è quell'Amleto lì che è il suo e la sua biografia individuale. Quello che l'attore porta in scena è la dualità ed è questo conflitto che solo l'attore di teatro può agire tra la identità biografica e la identità di personaggio. Ora questo non è un difetto dell'attore teatrale, non è per convenzione che accade. C'è uno splendido saggio che è stato scritto da Plessner, un antropologo che ha dato via a quella che si chiama l'antropologia filosofica, del '48 che è *Antropologia degli attori*, in cui sostanzialmente dice che l'attore è la figura pubblica di un'esperienza squisitamente umana che è l'esperienza dell'eccentricità del corpo. In buona sostanza ciascun essere umano di qualsiasi età, di qualsiasi complessione fisica è al contempo il corpo che è, e il corpo che ha. Qual è il corpo che ciascuno di noi è? Se ci concentriamo a pensare un momento a noi, al corpo che ciascuno di noi è, è quel corpo di cui noi non abbiamo consapevolezza. Siamo noi come siamo qui, con l'età che abbiamo, con la fatica

che abbiamo o che non abbiamo; è quel corpo che genericamente sta bene, che ci consente di essere seduti, che ci consente di non avere bisogni, mancanza che è la nostra forma che non richiede riflessioni da parte nostra, mentre il corpo che noi effettivamente siamo è quel corpo che è per noi un oggetto, o parte del corpo, è il corpo che ci fa male, è il piede stanco, è la pancia vuota, cioè quel corpo che innesca nella nostra consapevolezza di noi stessi un senso di eccentricità, un senso di estraneità, un senso di non adesione tra noi e noi stessi. Questa è un'esperienza quotidiana molto semplice che ciascuno di noi ha in mille occasioni diverse. Questo continuo sbilanciamento che è risolvibile, che è specifico dell'essere umano nel quale per Plessner nasce la libertà dell'uomo a differenza dell'animale, cioè questa non coincidenza è per l'uomo quello spazio in cui noi, ciascuno di noi individualmente, - questo è importante non noi in quanto specie bensì ciascuno di noi -, siamo installati e questa non coincidenza inizia da quando fin da molto piccoli in una prospettiva evolutiva facciamo nascere la propria coscienza di sé e quel continuo processo di riflessione per cui noi continuamente indaghiamo, riflettiamo, ci aggiustiamo nello spazio e poi a livelli più stratificati della coscienza ci aggiustiamo la memoria, la riflessione, i giudizi, le scelte. Questa non coincidenza che è un destino dell'uomo è esattamente quella non coincidenza che l'attore mette in scena; che reciti Amleto, che reciti Desdemona, che sia un attore uomo che recita un personaggio donna o viceversa, che sia un vecchio che recita un giovane, un giovane che recita un vecchio, il semplice fatto che questo sia possibile, che l'attore possa recitare una quantità di personaggi assolutamente incompatibili con la sua identità biografica va in qualche modo a conferma di questa tesi che nasce con Plessner, cioè che la grande potenza dell'attore teatrale è proprio il suo non potersi mai immedesimare nel personaggio e che proprio questo è quello che lo spettatore vede quando va in sala a vedere un attore in scena.

**Speziani:** poi in realtà non finisce mai la prova e come se si passasse da una fase a un'altra. C'è una fase addirittura nelle prove che è quella cosiddetta di tavolino in cui praticamente si analizza il testo. Analizzare un testo è semplicemente la traduzione da un linguaggio letterario a quello da portare in scena. Le fasi delle prove servono a preparare quell'incontro con il pubblico. E poi il pubblico cambia allo spettacolo, per esempio dopo la prima abbiamo tagliato una parte, il lavoro continua perché è come dare vita a un organismo che poi vive da solo dove io do' il mio apporto però è qualcosa di organico che rende vita da solo, è un bambino che cresce, poi cresce bene o cresce male questo è un altro discorso. Diciamo che le prove sono una traduzione di un'idea o di un testo, di un tema è la traduzione di questo tema in azione, in corpo, perché tutto è sospeso tranne il corpo quindi il corpo è il punto di partenza e il punto di arrivo. Anche Beckett parla del corpo non solo come corpo fisico ma dentro il corpo è che noi abbiamo i nostri pensieri, i nostri umori, le nostre fantasie ed è dentro questo sacco e quindi dentro questa cosa qui per tornare al discorso iniziale che metto a disposizione il mio sacco per riempirlo di qualcos'altro. E poi nel teatro si diversifica, c'è un'idea di un teatro che ha come punto di riferimento il regista che nasce nelle corti rinascimentali, è la prospettiva - ed è il re, è la corte quindi è un punto prospettico non a caso che poi diventa il primo spettatore poi però si sviluppa e l'incontro col pubblico è un incontro che noi non sappiamo.. noi facciamo le prove ma non sappiamo cosa succede piacerà o non piacerà oppure il pubblico reagisce laddove non te la aspetti, si innesca un meccanismo vitale che è la cosa più importante dove anche l'errore, lo sbaglio è contemplato perché anche quello è vitale. E quindi diciamo

che le prove sono importanti per preparare un terreno per poi dare avvio a qualcos'altro.

**Cappelletto:** anche nelle prove ci sono gli spettatori perché sono gli altri attori con cui tu lavori, quindi nessun attore è mai da solo, anche chi abbia un monologo ha comunque il regista e se non ha il regista comunque quel grande fantasma che è l'autore. Non esiste nessun attore teatrale di nessun teatro che sia senza uno spettatore, può essere senza pubblico ma non può essere almeno uno spettatore.

**Speziani:** Bisogna pensare che una cosa è una battuta come viene detta e una cosa è come dirla e spesso non hanno niente a che fare. In questo senso anche non c'è immedesimazione, è come prendere un pezzo di legno poi come lo lavoro è un altro discorso. Perché questa è la maestria, questa è l'arte del teatro - è un'illusione non dimentichiamocelo, far sembrare non vero ma organico ciò che c'è di più artificiale, si noti il modo di respirare. Per esempio la prima cosa che fa un attore a parte la memoria è sapere dove mettere i respiri perché io ho bisogno di una quantità di ossigeno, ma non è un fatto atletico, è solamente un fatto e il teatro è soprattutto respiro. Cioè entra esce, io in questo momento parlo e il mio pensiero è condizionato dal mio respiro, io posso prendere un respiro e posso articolare un discorso lungo perché ho preso molto respiro e ho tempo di modificare il mio stato e dire delle cose precise. Ecco che il respiro, per questo nel corpo niente è sospetto, che fa parte del corpo è uno strumento fondamentale. Certo che l'attore, stiamo parlando di illusione, io attraverso una tecnica posso dare a voi l'impressione di avere un pensiero molto articolato, molto lungo che sto dicendo delle cose molto interessanti perché le sto allungando, sto facendo una pausa e poi riprendo il discorso e parlo. Come un buon oratore, ma questo è tecnica. Nel momento in cui la tecnica, la terza fase che diceva Jouvett, la tecnica viene in un certo momento dimenticata sia dall'attore ma anche dalla percezione dello spettatore allora succede qualcosa si apre un canale diverso allora è quella cosa del teatro greco, della comunità che vive qualcosa di particolare in quel momento. Così come quando vado a vedere uno spettacolo se mi soffermo troppo a dire belle luci, bella la regia, buoni i costumi, da un lato alleno il mio senso critico ma dall'altro è sintomo che qualcosa di organico viene a mancare perché a quel punto lo spettatore fa un'esperienza. *La specificità del teatro è di trattenerne non di intrattenere, lo spettacolo intrattiene il teatro trattiene.* Cosa vuol dire trattiene? Anche il cinema, fatto di fotogrammi mandati a velocità e poi c'è il montaggio, non è mai vero. A teatro avviene tutto lì, nel senso che c'è una scena e se una scena non mi convince non posso passare a un'altra scena. Mentre al cinema posso tagliare, montare, fare una inquadratura, il principio fondamentale è il movimento. In teatro c'è il movimento ma c'è qualcos'altro che crea, c'è la scena!

**Cappelletto:** si è sostenuto che lo spettatore mette in atto una volontaria sospensione dell'incredulità che vuol dire che lo spettatore sa perfettamente che quello che vede è falso ma gentilmente accondiscende e fa finta che sia vero. Ma non è vero, lo spettatore non fa questo, non è che finge che quello che vede è vero, sa benissimo che quello che vede è falso, non andrebbe mai a vederlo se pensasse che fosse vero e tanto è che nessuno spettatore mai tranne i pazzi salgono in scena per intervenire in un'azione il che non è scontato. Noi se davvero credessimo nel senso della realtà del mondo a quello che accade sulla scena dovremmo ogni due per tre bloccare quello che ammazza quell'altro che non è una battuta. La potenza del teatro è proprio la totale credenza in quanto quello che vedo è falso e in quanto l'attore grazie al corpo non è il personaggio. Perché se tu

fossi veramente Otello che stai veramente per ammazzare una ragazzina sei obbligato a intervenire. E questo è una grande differenza tra il teatro e la *performance*, per esempio, dove nella *performance* è molto ambiguo il tuo non intervento, quando uno si taglia la pancia o ti dà una catena perché tu lo picchi, il tuo non intervenire è problematico, infatti la *performance* ha delle ricadute nell'ambito dell'etica sociale. Mentre il teatro dal punto di vista etico è straordinariamente amorale, lo spettatore è liberissimo di avere le reazioni le più amorali perché non c'è un giudizio. Prima sottolineavo il fattore tempo, per un breve periodo non c'è un giudizio, esso è un luogo di libertà che nessun tipo di spettacolo possiede.

**Franco Sarcinelli:** il senso dell'atemporalità degli accadimenti che è proprio quello che succede nel sogno, la dimensione temporale sfugge e diventa una variabile che non c'è. Mi sembra che nella figura dell'attore, nei suoi comportamenti e nelle sue predisposizioni e anche nella sua esperienza c'è una sorta di 'tra', ovvero tra sé e ruolo che è in fondo un modo che corrisponde a un'esperienza del soggetto, di ciascuno di noi. Credo che noi e forse questo è una cosa che il teatro ci evoca, ci evoca un 'tra' dentro di noi, tra alcuni aspetti di fondo del proprio esistere, del proprio essere umano e il ruolo, i ruoli che si giocano. Secondo il mio parere questa cosa il teatro ce lo mette in scena.

**Speziani:** Per cui se faccio teatro poi rischio di voler fare l'attore e non è questo. Perché tutti abbiamo questo bisogno di staccarci da sé, cioè di fare l'esperienza. Se io ripenso alla mia esperienza la prima volta che ho provato non è stato tanto perché pensavo "adesso faccio l'attore", ma perché sentivo che c'era un'altra energia. Molti teatranti, molti pensatori del teatro si riferiscono all'altro da sé. L'altro da sé è là dove si innescano energie sconosciute per cui poi uno parte la trasfigurazione.

**Oddone Aguzzi:** ... e si chiama inconscio.

**Speziani:** Sì, sì. Mi ricordo la prima volta che ho fatto teatro dopo un po' mi dicevano "ah ma non ti si riconosceva", perché la trasfigurazione come parla appunto Juvet del *comédien*, che il *comédien* esce dal camerino e non lo riconosci. Delle volte mi dicevano "ah ti credevo molto più alto".

**Cappelletto:** c'è una bellissima frase nel *Paradosso sull'attore* in cui Diderot incontra quella che era la più grande attrice di quell'epoca e le dice "signora, la credevo più alta di tutto una testa". Esattamente questo.

**Speziani:** è interessante perché succede qualcosa a livello della percezione, cioè non succede a me realmente e non succede allo spettatore, succede nel mezzo, succede in questa strana, misteriosa area. Un attore la prima cosa che deve fare è sospendere qualsiasi giudizio, analisi. "Secondo me il personaggio è così" già questo blocca è come chiudere delle finestre e se io voglio far passare aria le devo aprire. Quindi devo essere aperto e questo è anche una forma di rendersi vulnerabile. Però in un area protetta perché significa essere aperti, come farsi spugna. Se io metto avanti un preconcetto tipo "secondo me Amleto è un disadattato perché ha un rapporto edipico con la madre", e automaticamente chiudo le porte alle possibilità, perché poi il pubblico dice "ah sì è vero, è un disadattato" e a quel punto lo spettatore se ne va a casa.

La cosa fondamentale, però questa è una mia opinione, in un mondo in cui la ripetizione fa spavento in realtà la ripetizione per l'attore è la grande occasione che non sempre ci riesce o è stanco o non ce ha voglia o è pigro, però ogni volta è un atto di ricreazione, cioè ricreare la vita in quel momento e allora non diventa mai uguale a se stesso. Allora io come attore mio stupisco perché c'è uno spazio dentro di me che si stupisce anche di quello che fa. Ed ecco la grande disdetta, avere un controllo là dove devo perdere il controllo ed è questo il vero paradosso, che tocca la sfera dell'inconscio.

Un esercizio che si fa agli allievi, parlando di maschera, un esercizio per subito far attivare il corpo che non è mai sospetto, che non mente mai è proprio mettere la maschera. Automaticamente si liberano delle energie e non sappiamo perché, non lo saprei spiegare, però se io metto una maschera qui e mi incomincio a muovere è qualcosa che automaticamente l'allievo attore comincia a esprimere attraverso un altro canale. Perché la maschera ci rinchiude, la maschera connota e ci attacchiamo inconsapevolmente anche a tutti i nostri tic, al nostro sorriso, allo sguardo intelligente ma non perché lo vogliamo fare ma perché è tutto retaggio della nostra educazione, quindi per un attimo con la maschera trovo la personalità e si sviluppa qualcosa altro, parlo per l'attore, che deve esprimere, che deve toccare nuove forme espressive che non conosce nemmeno lui attraverso questo trucco.

**Franco Sarcinelli:** su Agamben volevo i qualcosa in più perché mi sembra particolarmente interessante la distinzione che egli fa tra economico e ontologico.

**Cappelletto:** Agamben si occupa della ricaduta nella cultura laica di alcune categorie che sono state formalizzate all'interno della teologia. E uno dei grandi problemi di cui sono nate ovviamente tutte le eresie è come fa Dio a essere uno e anche trino, cioè a essere se stesso, il Padre, il Figlio e lo Spirito. Come fa a non essere questa una contraddizione? Su questo problema della teologia si è lavorato molto a lungo fino a che non è arrivato a dare una legalità, diciamo a uno statuto diverso all'essere di Dio che è uno ed è l'ontologia, cioè l'unicità e la coerenza della sostanza di Dio che non è intaccabile, che non è modificabile e il modo in cui si esprimono le persone, le maschere, i modi di essere di Dio che non entrano in conflitto con la sua unità ontologica e questa è l'economia, è la disciplina, è la gestione. L'economica è l'articolazione delle maschere che non intacca l'identità di Dio ed esiste, in quanto si manifesta in un'altra persona. Cioè c'è una continua relazione che non è una relazione di contraddizione ma di manifestazione tra l'unicità di Dio e le tre persone. E questo schema tra unicità dell'essere umano e l'articolazione delle sue maschere è assolutamente trasferibile alla dinamica teatrale. Per cui non è che avere più maschere sia una forma di centrifuga, io mi disperdo e perdo la mia centratura in quanto ho più maschere. Al contrario io sono tanto più coerente in quanto riesco a regolare le mie diverse maschere. Quindi le maschere contribuiscono all'identità, non sono una forma di frammentazione dell'identità. E questo tra l'altro va contro un'idea di identità o meglio di autenticità identitaria che oggi va per la maggiore. Per cui l'identità è autentica perché è una, c'è questo circolo violentissimo per cui tu sei te stesso se sei coerente con te stesso e se sei coerente con te stesso sei autentico.

Rispetto ai bambini, è molto interessante, perché i bambini non amano il teatro degli attori, dei grandi, amano le marionette e amano il teatro d'opera che infatti è un teatro in cui il corpo dell'attore è molto stereotipato, somiglia più a una marionetta che non a un corpo di un attore in scena. E contemporaneamente non vanno mai sul palco, tranne delle cose di estrema sperimentazione che sono state

sempre dei grandissimi fiaschi, non c'è nessun attore bambino che sia capace di recitare. Proprio perché la dimensione della maschera e della durata in un gesto che non è il tuo è una cosa degli adulti. E' una forzatura enorme. Perché il teatro è una cosa di adulti, cioè è il teatro lo si fa quando si è diventati, malgrado se stessi, un'identità autentica, una soggettività. Perché la cultura occidentale è una cultura che ha lavorato con anche dei grandi successi positivi ma per 2.500 a costruire un'identità psicologica che coincide con un'identità ontologica, che coincide con un'identità sociale. E su questo si basa la nostra cultura, quindi il teatro è uno di quei luoghi sopravvissuti in cui questo viene messo in crisi. Si apre qualcosa, si apre il modo amorale, sottolineo amorale nel senso che non è immorale.

**Gabriele Scaramuzza:** mi son fatto quest'idea ascoltandovi, che il mestiere dell'attore implichi un atto di distacco innanzitutto dal personaggio, un atto di non immedesimazione che però poi riconquisti una forma di verità e creatività, insomma un livello più alto, così non c'è niente di più inverosimile di un'opera. Pensate anche solo al Tristano, ma poi anche alla Tosca, noi lo sappiamo quando li ascoltiamo ma riacquistiamo vedendo una profonda verità in ciò che viene posto in scena, questo è chiarissimo nella interpretazione della Callas. Esiste una videocassetta in cui c'è il secondo atto della Tosca cantata dalla Callas, è chiaro che è inverosimile il tutto però c'è una profonda verità la Callas è una vera e grande attrice che ce la suggerisce. Dunque, non una falsificazione, ma la riacquisizione di un valore ontologico direi, a un livello diverso.

**Speziani:** un buon teatro, non è il teatro che riproduce la verità o la realtà come la riproduciamo in uno sceneggiato spesso è così come se la verità, la realtà non porta questo mistero, è così. Se io descrivo così.

**Cappelletto:** Infatti è molto difficile andare oggi al teatro, perché siamo tutti educati al cinema a un cinema fatto di star dove noi vediamo l'attore che è il personaggio. Il cinema ci ha educato a una concezione del personaggio dell'attore che è in totale coincidenza. Quindi è molto difficile andare oggi a teatro e non chiedere al teatro quello che noi chiediamo al cinema, che è esattamente l'opposto, quindi è molto difficile e in qualche modo siamo appunto tutti educati all'autentico e al vero, insegnare che invece il falso esattamente quello che va bene e che attraverso il falso si libera la libertà e un discorso molto inattuale.

**Federico Squillaciotti:** Mi ha colpito il fatto della respirazione, io penso a ogni respiro e in qualche modo recitare è anche un gioco di respiri. Quindi, siccome abbiamo parlato di vari modi di finzioni però abbiamo parlato poco di naturalezza perché sembra che l'abbiamo in sostanza distrutta l'idea di naturalezza in qualche modo nella sua accezione più comune, cioè quell'idea per cui si sia spontanei, sembra quasi che si indossino sempre maschere in ogni circostanze eppure abbiamo bisogno forse di salvare un po' l'idea che una naturalezza di fondo ci sia, tant'è che banalmente quando si discute il più grande difetto che si attribuisce a una persona è la falsità. La domanda è: Forse si può dire che essere naturali è sempre rispetto a un contesto e ciò da una parte corrisponde a un'aspettativa che c'è, d'altra parte noi risultiamo credibili in quella prospettiva specifica per non essere fissati nella non naturalezza? Perché quando Speziani prima ha fatto quell'esercizio di parlare in un certo modo con le pause in realtà l'ha fatto per tutto il tempo in cui ha parlato, chiunque di noi parla con delle pause più o meno marcatamente.

**Speziani:** più o meno seguo un percorso. Se penso una cosa, nel momento in cui sto pensando una cosa faccio una pausa. C'è un collegamento rispetto a questo?

**Federico:** sì. in quel senso lì. Quindi nel momento in cui si è svelato il meccanismo si è capita la non naturalezza che pure non era naturale anche prima. Sembra un po' che il patto di cui si parlava prima c'è, ecco allora il patto regge, poi quando il patto viene interrotto si capisce il patto che c'era, sennò sembra quasi che non ci sia nessuno dei due che l'abbia contratto.

**Speziani:** ...o ce lo dimentichiamo. Non siamo così bravi a ricordarci. Infatti il teatro è un'esperienza limitata nel tempo che poi dopo torno alla mia vita. Non so come dire e c'è anche una percezione del tempo che è diversa. Tu parli di naturalezza, non lo so, a teatro la parola naturalezza soprattutto crea subito sospetto. Si parla più di organicità, è qualcosa di organico, ma anche la Callas che canta che è il massimo dell'artificiosità perché lei altro che respiri e cose, però è organica, è artificiale perché forse questa è l'arte, l'arte va a toccare qualcosa. Per poter andar a toccare qualcosa di essenziale devo fare un percorso di artificiosità, nel momento in cui poi sparisce tocco qualcosa e rimango estasiato. L'organicità è qualcosa che risponde immediatamente perché comunque anche quando faccio gli esercizi di respirazione è un qualcosa che non fai tutti i giorni è un'alterità che metti in atto. Ma dentro questa alterità io posso trovare una organicità.

**Gabriele Scaramuzza:** è importante questo, non è un caso che noi quando le opere non vanno bene, non piacciono diciamo "ma lì l'orchestra è buona però il cantante no, però la regia no", non cogliamo l'organicità che invece è fondamentale perché è la verità della rappresentazione.

**Cappelletto:** non è soddisfacente nel senso che se uno pensa nello spettacolo una conferma delle proprie emozioni non è teatro, il teatro non ti dà delle conferme, il teatro ti esplosa.

**Speziani:** nella Grecia nei momenti di crisi il teatro era esplosivo. Nei periodi storici in cui c'è una dittatura che sta crescendo il teatro comincia a svilupparsi maggiormente e si fa teatro nelle cantine. Quindi c'è qualcosa veramente di misterioso in questo meccanismo proprio perché il teatro di per sé è sovversivo in quanto pone delle domande. Anche il teatro borghese di Ibsen, pure Pirandello comunque era sovversivo. Il teatro civile, di narrazione in realtà è uno solo. Vorrei finire sul travestimento teatrale per un bambino con un brano di Rilke tratto dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, in cui racconta del suo gioco di travestimento come esperienza di teatro, quando da bambino andava a frugare negli armadi delle stanze di amici del castello di Ulsgaard: "Quando si giocava da soli poteva accadere che di improvviso si uscisse da quel mondo prestabilito e tutto sommato innocuo e si finisse in mezzo a rapporti che erano totalmente diversi e imprevedibili. Quel che mi trasportò in una sorta di ebbrezza furono gli ampi mantelli, i fazzoletti, gli sciali, i veli, tutte quelle stoffe cedevoli, grandi, mai usate, morbide e carezzevoli, e così seriche che non riuscivi quasi ad afferrarle o così leggere che volteggiavano nell'aria come un vento o gravi di tutto loro peso. C'erano anche delle maschere, dei grandi volti minacciosi o stupefatti con vere barbe o sopracciglia volte e arcuate. Risi quando mi venne in mente che avevamo un cane che sembrava di portarne una. Ridevo ancora mentre mi travestivo, e così mi dimenticai completamente cosa volevo raffigurare. Il volto che mi attaccai addosso aveva un odore stranamente vuoto, aderiva strettamente al mio viso, ma

potevo comodamente guardare attraverso e solo quando la maschera fu a posto, mi scelsi ogni sorta di fazzoletti che avvolsi al capo come una specie di turbante, e così il bordo della maschera, che in basso finiva con un immenso mantello giallo, era completamente nascosto anche in alto e di fianco. Alla fine, non sapendo più cosa inventare, mi ritenni vestito a sufficienza. Afferrai ancora un grosso bastone che, con il braccio teso in fuori più che potevo, fece avanzare al mio fianco, e così mi trascinai non senza fatica, ma, mi parve, pieno di dignità, nella camera degli ospiti, verso lo specchio. Fu davvero grandioso, al di là di ogni aspettativa. Quell'apparizione era perfetta e senza che dovessi fare nulla. Ma si trattava ora di sapere che cosa propriamente fossi, e così mi voltai un poco e sollevai infine le braccia: grandi gesti, quasi di scongiuro, capivo che quella era l'unica cosa adatta. Però, proprio in quel momento solenne, percepii accanto a me, smorzato dal mio travestimento, un rumore composito; spaventatissimo, persi di vista l'essere che era là dentro e fui molto stizzito nel vedere che avevo rovesciato un tavolinetto rotondo con Dio solo sa con quali oggetti, probabilmente fragilissimi. Mi chinai come meglio potevo e vidi confermate le mie peggiori previsioni: sembrava che tutto fosse in pezzi. I due inutili pappagalli di porcellana verde e violetta naturalmente erano andati rotti, in due modi diversi ma ugualmente maligni. Un scatola, dalla quale erano rotolati dei confetti che sembravano seriche crisalidi d'insetti, aveva perduto il coperchio, del quale si vedeva solo una metà, l'altra era scomparsa. La cosa più sgradevole era costituita però da un flacone frantumato in mille minuscoli pezzi, da cui era fuoriuscito quanto era rimasto di non so che vecchia essenza. Ero davvero mortificato. Mi rialzai, cercai un oggetto qualsiasi con cui potessi rimediare a quel disastro. Ma non c'era nessuno. E per di più ero talmente ostacolato nel vedere e in ogni movimento, che crebbe in me una rabbia irragionevole per quella situazione assurda, che ormai non comprendevo più. Tirai da tutte le parti quel che avevo addosso, ma ottenni soltanto di essere avviluppato sempre più strettamente. I cordoni del mantello mi strozzavano, e la bardatura sulla mia testa premeva come se crescesse sempre di più. Inoltre l'area si era fatta torbida e quasi annerita a causa delle esalazioni del vecchio liquido versato. Furibondo, mi precipitai davanti allo specchio e faticosamente cercai di vedere attraverso la maschera il lavorio delle mie mani. Ma egli non attendeva che questo. Era venuto per lui il momento della rivalsa. Mentre mi affannavo, con un'angoscia che cresceva a dismisura, per liberarmi in qualche maniera dal mio travestimento, egli mi costrinse, non so con che mezzo, ad alzare gli occhi e mi impose un'immagine, no, una realtà: un'estranea, inconcepibile, mostruosa realtà di cui fui pervaso contro la mia volontà : poiché ora era lui il più forte, e lo specchio ero io". E poi lui prosegue, accade che lui perde conoscenza e in quel momento la cosa che non sapeva lo possiede. E questo è un fatto di infanzia però Jouvett dice che racconta bene come la caratteristica dell'attore, del *comédien* è che la sua qualità più alta sia di conservare un certo controllo nel momento in cui ha perduto quel controllo. Il bambino Rilke non lo sa, ma è in quel momento che parte il lavoro per lui del *comédien*.