

**Roberto Cuppone**  
**C'È MASCHERA E MASCHERE**

“La funzione della maschera nel teatro contribuisce a definire che cos'è la maschera; ma anche, viceversa, che ci sia la maschera ci spiega che cos'è il teatro” (Alessandro Pizzorno, *Sulla maschera*, Bologna, il Mulino, p. 69).

In tutto il mondo la maschera è emblema del teatro, dai miti delle origini (Lessico di Suda in Occidente, i testi di Zeami in Oriente) fino ai fregi *kitsch* di molti teatri novecenteschi; al punto che assume un ruolo centrale nella storica questione se il teatro discenda o no dal rito (cui la maschera appartiene), piuttosto che dai comportamenti mnemonici o affabulatori degli aedi. Non bastasse, la sensibilità simbolista di molte avanguardie ce la consegna come strumento elettivo della capacità di evocazione del teatro, di pari passo con l'evoluzione delle teorie psicodinamiche. Su questo sfondo, anche le infiorescenze storiografiche internazionali sulla Commedia dell'Arte sembrano quasi sempre dare per scontato che l'uso della Maschera sia stato costituente del fenomeno, qualsiasi siano i suoi tratti storici (con l'eccezione di Siro Ferrone, che ha progressivamente ridimensionato il ruolo della Maschera nel racconto della CdA, accentuando piuttosto gli aspetti di sistema: *tourné*, teatri, carteggi).

Nonostante questa aura mitica, a ben guardare però è il teatro stesso a non esaltarsi troppo. Contro ogni aspettativa, i padri della Commedia dell'Arte (F. Andreini, Scala, Barbieri, Perrucci, Riccoboni) parlano poco di Maschera; forse perché per loro è fisiologia del teatro *tout court*; o forse perché nel tentativo di emancipare la loro arte, percepiscono la Maschera come un retaggio un po' antico, quasi una zavorra della buffoneria, marchio di schiavitù – e sicuramente rischio tecnico di *distrazione*:

la Comedia la quale fu ordinata per solazzo [...] dovea essere rappresentata da diversi, però questa diversità di lingue, e d'habiti è quella che seco porta gusto, e diletto, onde acciò il trattenimento sia maggiore, vi si è mescolato per entro, Pantaloni da Venetia, Zanni da Bergamo, Gratiani da Francolino, Trastulli di Cicilia, Capitani di Spagna, e diverse altre parti, che diversamente si rappresentano, le quali parti quantunque diletino, molte volte però rompono il filo della Comedia, e fanno così le lor digressioni dimenticare il soggetto all'ascoltante, onde ne nasce una conclusion fiacca, che da fuori nome che la Comedia non è valuta niente, che hanno riso sì: ma per certe facezie del tale, e portano a casa loro alcune parole non rilevanti, che cagionano che divisando tra loro de l'opera rappresentata, *gli danno poi nome d'una buffoneria e non d'una Comedia* [corsivo nostro; Piermaria Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, 1608].

E neppure a scorrere le memorie di quegli attori o artisti contemporanei che ce l'hanno fatta riscoprire – Lecoq, Moretti, Soleri, Leo, Eduardo, i *mascherari* Sartori, Stiefel, Perocco – si trova granché, se non raccomandazioni a guardarsene (“calzare la maschera fa male”), come quella antonomastica di Dario Fo:

Marcello Moretti, il capostipite di tutti gli Arlecchini di questo ultimo mezzo secolo, per anni si è rifiutato di portare la maschera, si tingeva il viso di nero con un *maquillage* a base di cerone [...] Prima di tutto, portare la maschera per un attore è un'angoscia. È un'angoscia non determinata dall'uso quanto dal fatto che, calzandola, hai una restrizione del campo visivo e del piano acustico-vocale. La voce ti canta addosso, ti stordisce, rimbomba nelle orecchie, finché non ci hai fatto l'abitudine non ti riesce di controllare il respiro, ti senti estraneo alla maschera che si trasforma in una gabbia di tortura. Si può dire che ti aliena la possibilità di concentrazione. Prima, questa ragione. Poi ce n'è un'altra che è mitica, magica. La sensazione che quando ti togli la maschera... almeno questo succede a me: mi prende l'angoscia che una parte del viso resti incollata... mi pare che la maschera mi stia cavando anche la faccia. Quando tiri via la maschera dopo due, tre ore che l'hai addosso, hai proprio la sensazione di cancellarti... sarà strano, ma Moretti, dopo una decina d'anni, quando nel gioco della maschera si era calato fino in fondo, non riusciva più a recitare senza una maschera [...] Mai permettere che venga affossata la propria agilità, la *vis comica*, dall'uso eccessivo della maschera [...] La maschera, ogni tanto bisogna dimenticarla, buttarla via, non accettarla [Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 35-37].

E a voler allargare infine il nostro orizzonte anche diversi teatri orientali che fanno uso di maschere (il Lhamo tibetano, il No e il più antico Kyogen giapponesi, molte forme del teatro balinese, dal Topeng al Barong) tendono a trattarne le tecniche soprattutto in funzione dell'individuazione dei caratteri, alla stregua dei pesanti e codificati *maquillages* dell'Opera di Pechino, del Kathakali indiano o del Kabuki giapponese (cfr. Eugenio Barba, Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di pagina, 2017) e, per certi versi, delle metafore di *masquillage* di Mejerchol'd e di 'maschera facciale' di Grotowski.

Insomma potremmo dire che si verificano due circostanze paradossali, comuni ai due capi del mondo: la prima è che la Maschera sembra sedurre più lo spettatore che l'attore; la seconda è che questi parla più volentieri di *maschere*, cioè di *caratterizzazioni*, piuttosto che di Maschera nella sua oggettività.

Insomma: se il teatro, come ci racconta il mito di Tespi e Solone, nasce nel momento in cui si emancipa dal rito e l'*hypocritès* diventa ipocrita ('colui-che-rivela-ciò-che-sta-sotto' viene considerato 'colui-che-nasconde-ciò-che-sta-dietro'), allora la maschera è un reperto rimasto a ricordare il paradiso perduto. Viceversa se, come molto Novecento teatrale ha creduto, l'attualità del teatro passa per la ricongiunzione con le sue origini rituali, allora la Maschera può esserne simbolo privilegiato, fino al paradosso di candidarsi a sostituire completamente l'ingombrante figura umana - come in modi diversi hanno sperimentato Maeterlink, Craig, Schlemmer.

Il fatto è che la Maschera *non può non essere* entrambe le cose: dal momento in cui il teatro si istituisce come *rappresentazione* ('ri-ad-prae-sum-actio', gesto di riconduzione alla presenza, atto nel tempo, dunque potenzialmente narrativo), "fra la rappresentazione culturale e la rappresentazione profana non [...] sembra possibile stabilire una distinzione specifica" (A. Pizzorno, op. cit., p. 68). D'altronde, la sua irriducibile oggettività, fatta di legno, di cuoio, di abilità artigiane e codificati protocolli, viene da *prima, oltre* il luogo della rappresentazione; e se anche la sua forma, all'interno dello spettacolo di Commedia dell'Arte come di teatro No, allude a un eroe, piuttosto che a un servo, a un vecchio piuttosto che a una principessa, la sua efficacia non consiste in questo suo significato esteriore, quanto nell'essere invece *irriducibile* a esso come a qualsiasi altro, figura di un Aldilà sempre presente in quanto in-credibile (con i limiti evidenti che questo implica in una civiltà secolarizzata come la nostra). La maschera di Pantalone come l'*omote* del vecchio Ko-jo del teatro No prima che due caratteri sono due dèmoni, e prima che due dèmoni sono l'Aldilà stesso o la sua *possibilità*; due *stargates*, finestre aperte sull'invisibile. Due attrezzi di preghiera o di cialtroneria, secondo le fedi.

Ne conseguono alcuni portati interessanti e apparentemente paradossali.

Ad esempio, che in fondo tutte le maschere, in quanto Maschera, si equivalgono in situazione di rappresentazione: come dimostra la ricerca di Jacques Lecoq sulla Maschera Neutra, la "maschera delle maschere" come lui stesso l'ha definita, l'unica in grado di consentire una ricerca *fisiologica*, piuttosto che legata alle sue infinite (virtuosistiche, e dunque in fondo insignificanti) caratterizzazioni - del resto chi ha avuto modo di provarlo sa bene che fare Arlecchino con la maschera di Pantalone non è così difficile, e anzi c'è da credere che il pubblico non si accorgerebbe della sostituzione.

Un'altra conseguenza di questa potenziale equivalenza è che appunto allora, nel momento di definire una tecnica di Maschera che non sia finalizzata alla sua caratterizzazione - il tremito di Pantalone, il ballonzolare di Balanzone, lo zigzagare di Arlecchino - si finisce sempre col parlare di poche, semplici precauzioni che sembrano più superstizioni che tecniche: non portare mai le mani alla Maschera, usarla il più possibile di fronte o di profilo, sfruttarne la staticità e lo sguardo fisso, maneggiarla e parlarne con deferenza per indurre rispetto anche nel pubblico, enfatizzare le fasi di vestizione e svestizione, ecc. Come si vede tutte indicazioni che senza dubbio hanno a che fare con l'efficacia della Maschera senza ancora avere nulla a che vedere con ciò che essa rappresenta: norme 'igieniche' che preservano la sua origine rituale, rinforzi dell'idea, come si diceva, della sua irriducibilità alla rappresentazione in atto.

Come, per finire, il cosiddetto “colpo di maschera”: quando la Maschera si blocca sullo spettatore. Allora è lo Spirito che lo fissa (lo “sceglie”) con l’immobilità della morte, quasi una chiamata dall’aldilà, figura del *memento mori*; subito interrotto dal flusso vitale del corpo dell’attore che, rimettendosi in movimento e distogliendo quello sguardo immobile, mortifero, con la rottura comica del suo corpo libera da questa sospensione irrealistica lo spettatore. Il quale ora ride, finalmente, ma non per la battuta (ritardata), ma per sollievo dalla paura. E del resto basta riflettere: quale Maschera è “ridicola” in sé? Sono tutte inquietanti; *devono* far paura, per poi consentirci di ridere.

E questa dialettica spiega anche perché la Commedia dell’Arte, fra storia e mito, dura da secoli *oltre* la sua storia: se fosse stata solo parodia, non sarebbe diventata paradigma del teatro per molte avanguardie storiche. E per quelli, come ancora molti attori di oggi, alla scoperta di un sé fuori di sé.

Personam tragicam forte vulpes viderat;  
quam postquam huc illuc semel atque iterum verterat,  
'O quanta species' inquit 'cerebrum non habet!'  
Hoc illis dictum est quibus honorem et gloriam  
Fortuna tribuit, sensum communem abstulit.  
(“Una volpe si imbatte in una maschera di tragedia.  
La prende, la gira. La gira e rigira. Ancora.  
'Quante arie' dice 'e non ha cervello!'.  
E' ciò che si dice a quelli cui la fortuna assegna successo e gloria  
senza avergli dato senso di realtà”) [Fedro, *Favole*, 1, 7].