

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

«IL PARLAGGIO» – RECENSIONI E TESTIMONIANZE

C. CONTIN ARLECCHINO, *Persone e ripersonanze. Manuale di storia, etnografia e costruzione delle maschere*, Forme Libere, Trento 2023, 615 pp.

Che sia una pellaccia di cuoio, una ruvida scorza e talora un pezzo di legno duro come un muro, se usata nel modo giusto, la maschera si fa, di fatto, ponte, perché è in grado, come pochi altri oggetti di produzione umana, di far incontrare mondi che, forse, separati non sono, ma che viviamo come tali. In questa funzione, la maschera ottiene il potere di simulare e dissimulare, trasformare e celare (*Persone e ripersonanze. Manuale di storia, etnografia e costruzione delle maschere*, p. 22).

Simulacro secolare dell'idea di performatività, l'oggetto maschera diviene in questo frangente il perno centrale di una pubblicazione capace di rifuggire la semplicistica agglomerazione nozionistica per prendere la più complessa configurazione di un manuale denso di spunti di riflessione, efficace connubio tra l'approfondimento storico e il preliminare scopo didattico. Il volume – quarto di una collana – è in effetti la testimonianza

composita di un lungo percorso di ricerca inserito nell'ambito delle più ampie e variegate attività del progetto Porto Arlecchino, fondato nel 2007 dalla stessa autrice per il recupero e la trasmissione dei saperi degli antichi mestieri artigianali del teatro, con particolare riferimento alla professione del mascheraio. L'interconnessione della volontà di insegnamento con l'indagine documentale, iconografica e diretta della materia è quindi il principio cardine per comprendere la strutturazione del manuale in un *iter* ben codificato di tre macro-capitoli che affrontano, in maniera scrupolosa e immediata, tutti gli aspetti della questione.

Nella prima parte del testo l'osservazione delle caratteristiche costitutive di dimensione, funzione, colore e materiale della maschera risulta essere il presupposto per intraprendere una analisi di stampo antropologico ed etnografico sui processi di mascheramento in diverse regioni del mondo, da Oriente ad Occidente, e in differenti epoche dell'uomo. L'apparente categoricità unitaria dell'oggetto, e la sua solo ingannevole semplicità di catalogazione in classi preordinate, lascia

pertanto spazio all'esplorazione complessiva di un universo molteplice, multiforme, variopinto, fragile e facilmente deperibile: risultato ultimo e decisivo della raccolta di appunti, annotazioni ed esperienze concrete dell'autrice nei più disparati contesti socio-culturali.

Al centro dell'attenzione di numerose discipline, la maschera è il nucleo di una fascinazione atavica ed evocativa, epicentro per una produzione umana che tende a distinguere l'ambito di applicazione totemico-rituale da quello esclusivamente teatrale, senza tuttavia tralasciare le probabilità di una potenziale sovrapposizione delle due contingenze in determinate organizzazioni. Tale matrice dicotomica è resa manifesta dalla numerosità dei casi presentati, dai copricapi in piume delle civiltà mesoamericane alle maschere del Topeng balinese e al *maquillage* dell'Opera di Pechino o del Kathakali indiano, per chiarire certe scelte di creazione in relazione alle necessità e ai criteri di adattabilità al volto, resistenza e durata nel tempo e agli agenti atmosferici, reperibilità e rarità dei materiali.

Altro filo conduttore del capitolo è invece destinato ad un lavoro di comparazione e confronto delle peculiarità morfologiche delle maschere della Commedia dell'Arte con i manufatti di altre culture, soprattutto orientali, con l'obiettivo di rintracciarne le possibili similitudini sulla base di un comune carattere grottesco, «ossia

quell'elemento che sposta – senza eliderli definitivamente ma conservandone la carica tragica – gli originari elementi funebri, rituali o evocativi di una maschera verso gli elementi catarattici del buffo, dell'ironico, del satirico o del comico» (*Persone e ripersonanze* cit., p. 64). La digressione sul grottesco, in qualità di attributo intenzionale e voluto, si traduce nella valutazione ponderata della rilevanza della maschera sul piano recitativo e sulla definizione dei tipi fissi dell'Arte in reciproca correlazione con un preciso atteggiamento corporeo-comportamentale.

Le forme della maschera della commedia dell'arte, infatti, non sono in realtà comprensibili se non si prendono in considerazione anche le forme e le "de-formazioni" che il corpo dell'attore assume nelle posture, nei movimenti, nelle camminate, nei colpi di maschera e nei comportamenti che contraddistinguono i tipi fissi dei vari caratteri. Arlecchino, Pulcinella, Pantalone o Balanzone, i Capitani o gli Zanni Facchini e tutti gli altri ruoli che popolano la commedia, non sono definiti soltanto dal tipo di maschera che portano sul volto, ma soprattutto dalla "maschera fisica" costruita sul corpo dell'attore attraverso una codificazione integrata di comportamenti e forme (*Persone e ripersonanze* cit., p. 82).

La posizione dell'autrice nel dibattito intorno al peso effettivo della maschera nell'impianto rappresentativo dello spettacolo moderno è decisamente stimolante: la fissità delle

forme e la sintetizzazione estrema delle linee su prerogative grottesche – reinterpretate da alcuni studiosi in ragione di una privazione della caratterizzazione psicologica per lo spostamento del punto focale dell'atto scenico sul gesto – sono in realtà l'emblema dell'universalizzazione di espressioni e stati psicosomatici basilari, facilmente riconoscibili e tramandabili, lontani dalle logiche di una personalizzazione identitaria univoca e individualistica. L'inclinazione alla sintesi, in assenza di una stabilizzazione di regole generali, influenza di conseguenza la maturazione di diversi approcci dell'artigiano alla lavorazione scultorea della maschera mentre favorisce, da parte del pubblico, l'individuazione intuitiva di un tipo basandosi prevalentemente sulla particolare conformazione assunta dalla forma e dalla lunghezza del naso.

Ultima problematica affrontata nel primo capitolo è legata alla vita della maschera in cuoio solitamente indossata dai comici dell'arte: un reperto di difficile conservazione che ha urgenza di un uso e una manutenzione continuativa per impedirne lo sfaldamento, il restringimento e la perdita di elasticità.

Di articolazione storica e multidisciplinare è la seconda parte del volume che attraversa il rapporto mutevole tra maschera e fisionomia umana nei diversi secoli. L'idea fondamentale della questione si definisce dunque sulla base dello studio

dell'interferenza decisiva e documentata dell'immaginario popolare e poetico medievale di derivazione dantesca sulla gestazione del successivo patrimonio ideologico e intellettuale di età moderna. Come deduce l'autrice «una certa identificazione tra l'attore comico e i diavoli buffi risale già alla pregnante presenza di maschere demoniache nelle sacre rappresentazioni e negli charivari medievali. L'ampio patrimonio medievale dell'immaginario popolare e poetico intorno ai temi di “limbo delle anime” e di “inferno in terra” era stato accuratamente riorganizzato da Dante Alighieri attraverso la “geografia dell'oltretomba” descritta con dovizia di particolari nella sua *Comedia*. Questo patrimonio continuò a influenzare anche l'immaginario artistico e teatrale del Rinascimento e del Barocco» (*Persone e ripersonanze* cit., pp. 195-196).

Se da un lato il teatro colto tardo-rinascimentale, nell'ereditare gli aspetti della violenza animalesca e del metamorfismo amorale della rappresentatività medievale, promuove la sparizione del travestimento mascherato per dare fermento ad un progressivo processo di esaltazione del volto, dall'altro la maschera sopravvive come componente connotante nei profili di una spettacolarità popolare che amplifica l'impronta “demoniaca” e grottesca della fattezze per costruire una versatile gamma di caratteri fissi. Tutto questo è nodale per rintracciare la radice originaria della maschera

“oscura” della Commedia dell’Arte, la sua natura estetica che, in sincronia con il movimento dell’attore, distingue un personaggio.

Un ulteriore *excursus* è indirizzato all’esplorazione della disciplina della fisiognomica come supporto all’esame dell’evoluzione dell’icona maschera nella cultura occidentale. Tra la nascita di una codificazione della mimica facciale con Leonardo da Vinci e la proliferazione dei trattati cinquecenteschi e secenteschi di catalogazione scientifica delle espressioni e dei lineamenti del volto umano in chiave zoomorfa, il probabile anello di congiunzione che annoda studi di fisiognomica e pratica teatrale viene individuato dall’autrice nel *corpus* di tavole e disegni realizzati da Lodovico Ottavio Burnacini nella seconda metà del XVII secolo. L’opera del maestro italiano, scenografo impiegato presso la corte austriaca che «eccellea nella progettazione di maschere iconico-comportamentali per i suoi figuranti e attori attraverso il disegno di costumi deformanti, posture e gesticolazioni caratteristiche e, infine, fisionomie grottesche per i volti» (*Persone e ripersonanze* cit., p. 251), è la manifestazione privilegiata di un presumibile scambio di modelli e riferimenti che si innesta tra la disciplina di analisi del volto e il mondo del palcoscenico. Sullo stesso piano, le tavole del Burnacini, oltre a rappresentare fonti di ispirazione per il mascheraio contemporaneo, contengono utili informazioni e

notizie per la conoscenza di una sensibilità barocca abituata a certe tipologie precipue di soluzioni scenotecniche. In modo particolare, circoscrivendo l’argomentazione, l’aspetto sicuramente più interessante è quello relativo alla raffigurazione di maschere “chiare” in sostituzione di quelle a tinte brune tradizionalmente in dotazione delle compagnie dei comici dell’arte. Come già sottolineato in precedenza, il lavoro iconografico dell’artista si inserisce difatti in un periodo di affermazione e circolazione della Commedia dell’Arte tra le maggiori corti europee dell’epoca, e, in questo nuovo contesto mutato di passaggio dell’azione performativa dal piccolo ambiente ai più ampi spazi dei teatri e dei saloni cortigiani, l’adattamento del colore della maschera si prefigge come la risposta più consona al cambiamento delle normali necessità sceniche di illuminazione e di visione da lunghe distanze.

Con l’evolversi degli eventi sociali, a fine Seicento le azioni teatrali non erano più ridotte solo negli spazi angusti dei carrozzoni, dei palchi improvvisati o di piccoli salotti ma, soprattutto in area germanica, spesso le feste teatrali si espandevano sontuosamente in piazze, grandi teatri di Corte o ampi saloni di Reggia dove, chiaramente, qualche ribaltina e pochi specchi non sarebbero più stati sufficienti a illuminare lo svolgersi delle scene. Le maschere di Commedia dell’arte, tendenzialmente di colore brunito se non decisamente nero, pagavano ora l’handicap di una ridotta percezione del pubblico a

causa proprio della distanza maggiore combinata con una illuminazione completamente diversa proveniente anche dall'alto. [...] Le nuove maschere chiare, adottate anche dal Burnacini per le feste della Corte di Vienna, invece, potevano ormai riacquistare i tratti somatici del personaggio, rinnovando tutta l'ironia e la giovialità del carattere che rappresentavano nella nuova combinazione spazio-luce (*Persone e ripersonanze* cit., p. 283).

Il mito della Commedia dell'Arte ha alimentato per secoli la creatività dei mascherai fino ad influenzare in modo essenziale lo spirito del percorso progettuale intrapreso da Porto Arlecchino per la rinascita e la preservazione di competenze artigianali sempre più a rischio di estinzione in una società fortemente industrializzata. Il terzo capitolo del manuale si ricollega pertanto all'intento didattico annunciato dall'autrice con la proiezione del discorso in direzione della coesistenza funzionale di solido sapere teorico e addestramento pratico.

Dopo una veloce delineazione dell'importanza del dominio di una preparazione storica di base propedeutica alla sperimentazione diretta della lavorazione dei materiali e all'allenamento alla sensorialità e alla manualità, il volume si concentra dettagliatamente sulla descrizione delle metodologie tecniche del mestiere artigianale passando in rassegna le caratteristiche di tutti i laboratori attivati nell'ambito di Porto Arlecchino per la formazione professionale di

nuovi giovani artisti per il teatro (si fa riferimento agli *ateliers* di fotografia e grafica per ritratti trasfigurati, di trucco teatrale e di applicazione posticci, di disegno dei caratteri umani, di fisiognomica nella Commedia dell'arte, di calco in gesso del volto umano, di modellazione fisiognomica in creta, di realizzazione maschere in cartapesta, di scultura matrici lignee per maschere, di modellazione maschere in cuoio, di burattini e Commedia dell'arte, di manutenzione e restauro maschere descritti in *Persone e ripersonanze* cit., pp. 334-568).

Rende infine piacevole la lettura del testo il ricchissimo apparato di immagini e tavole a corredo del volume, quasi tutte inerenti alle collezioni delle produzioni artistiche di Porto Arlecchino.

GIANMARCO LOMBARDI