



Claudia Contin Arlecchino

PERSONE E RIPERSONANZE

Manuale di storia, etnografia e costruzione delle maschere

Claudia Contin Arlecchino, *Persone e ripersonanze*
Copyright© 2023 Edizioni Forme Libere
Gruppo Editoriale Tangram Srl
Via dei Casai, 6 – 38123 Trento
www.forme-libere.it – info@forme-libere.it

Collana “Porto Arlecchino” – NIC 04
Prima edizione: settembre 2023 – *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6459-104-9

In copertina: Acquerello settecentesco di Giovanni van Grevembroch, “Semblanze trasformate – Laboratorio di un mascheraiio” dal corpus di disegni “Gli abiti de Venetiani di quasi ogni età con diligenza raccolti nel sec. XVIII” (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Inv. volume IV folio 103) con sovrapposta una maschera originale di Pulcinella Bianco (2019) dalla collezione degli Atelier Porto Arlecchino. Sullo sfondo tre fisionomie grottesche di Lodovixò Ottavio Burnacini del sec. XVII

Elaborazione grafica delle immagini e delle schede a cura di Luca Fantinutti.
Laddove non specificato diversamente, nelle referenze iconografiche, le immagini provengono dall’Archivio Porto Arlecchino.

Con il patrocinio e la collaborazione del



Comune di
Montereale Valcellina (PN)



Museo della Centrale Idroelettrica Pitter
Contenitore Culturale Creativo



L’etichetta FSC® garantisce che il materiale utilizzato per questo volume proviene da fonti gestite in maniera responsabile e da altre fonti controllate

*A Beppe Chierichetti,
maestro e amico fraterno,
scomparso con la delicatezza di un saggio,
sempre presente con la discrezione di un elfo,
nella consapevolezza reciproca che le maschere
sono i nostri portali di passaggio tra i mondi,
sono i nostri teletrasporti nel tempo e nello spazio,
sono le nostre naturali biblioteche "geomantiche",
sono la nostra serietà e la nostra ironia sull'esistenza.*

PREFAZIONE	13
INTRODUZIONE	21
1. NASCITA E RINASCITA DELLE MASCHERE.	
RITI, SIGNIFICATI E MATERIALI	29
1.1. La maschera nelle diverse epoche e culture	37
1.2. Il senso del grottesco nel mondo delle maschere	64
1.3. Morfologia comica della maschera nella Commedia dell'arte	95
1.4. Il legno: esperienze di scultura tra Oriente e Occidente	104
1.5. Il cuoio: maschera come callo del volto umano	124
1.6. Il linguaggio dei colori: segni, simboli e messaggi cromatici	132
1.7. All'origine vi era la carne. Il lavoro archetipico del volto dell'attore	178
1.8. Destini delle maschere: vita, morte e rinascita	188
2. FISIOGNOMICA GROTTESCA.	
VOLTI, CARICATURE E MASCHERE	195
2.1. La maschera oscura tra Medioevo e Barocco	195
2.2. La maschera della Commedia dell'arte nella storiografia moderna	204
2.3. Nascita della fisiognomica con Leonardo da Vinci	210
2.4. Trattati di fisiognomica tra Cinquecento e Seicento	224
2.5. La maschera luminosa del Burnacini	250
2.6. Studi fisiognomici tra Ottocento e Novecento	285
2.7. L'artigianato dei mascherai tra Novecento e Terzo Millennio	299
3. MESTIERE DEL MASCHERAIO.	
PROGETTI, TECNICHE E ISPIRAZIONI	323
3.1. La Commedia dell'arte e il "Progetto Sciamano"	325
3.2. Porto Arlecchino: a bottega dal mascherai	330
3.3. Atelier di fotografia e grafica per ritratti trasfigurati	334
3.4. Atelier di trucco teatrale e applicazione posticci	352
3.5. Atelier di disegno dei caratteri umani	387
3.6. Atelier di fisiognomica nella Commedia dell'arte	408
3.7. Atelier di calco in gesso del volto umano	429
3.8. Atelier di modellazione fisiognomica in creta	471

3.9. Atelier di realizzazione maschere in cartapesta	492
3.10. Atelier di scultura matrici lignee per maschere	510
3.11. Atelier di modellazione maschere in cuoio	525
3.12. Atelier di burattini e Commedia dell'arte	545
3.13. Atelier di manutenzione e restauro maschere	562
REFERENZE ICONOGRAFICHE	569
BIBLIOGRAFIA	607



Collana Porto Arlecchino

“Porto Arlecchino” è un laboratorio di teatro, arte e artigianato fondato da Claudia Contin Arlecchino il 7 aprile 2007, nel 450° anniversario della nascita di Tristano Martinelli, Primo Arlecchino della storia della Commedia dell’arte.

La “Collana Porto Arlecchino” è parte di un progetto culturale che elabora e ospita ricerche iconografiche, bibliografiche, scritture di testi, copioni teatrali, cataloghi d’arte: qui sono graditi gli “attracchi” di ricercatori e artisti che vogliono condividere questo percorso. Il sito www.portoarlecchino.com è stato “varato” il 25 febbraio 2015, nella VI Giornata Mondiale della Commedia dell’Arte e nel 470° anniversario dalla Fondazione della Prima Fraternal Compagnia di Comici (1545).

PERSONE E RIPERSONANZE

Manuale di storia, etnografia e costruzione delle maschere

PREFAZIONE

Nella lingua italiana il termine “persóna”, indica un individuo della specie umana, senza distinzione di sesso, età, condizione sociale, considerato sia come elemento a sé stante, sia come facente parte di un gruppo o di una collettività. Pertanto, quando siamo riconosciuti come “persone”, ci sentiamo presi in considerazione nella totalità e nella complessità del nostro essere, ancor più di quando ci vediamo etichettati come uomini o donne, come giovani o vecchi, come ricchi o poveri, come belli o brutti.

Non tutti, però, sanno che il termine “persóna” ha origini antiche, intrinsecamente legate alla storia del teatro, della musica e della poesia.

Dal latino il termine “Persōna” conserva un significato squisitamente acustico e musicale: “per-sona” = “che suona attraverso”. Di origine probabilmente etrusca, il termine “persóna” era anche il nome originario della maschera teatrale sulle antiche scene romane. La “persona” era, infatti, un tipo di maschera costruita in modo da funzionare come una sorta di megafono e pensata per amplificare in scena la voce dell’attore. L’attore, dunque, sin dalla terminologia latina è colui che agisce “in-maschera”, agisce “in-persona”, in altre parole colui che impersona l’altro da sé. Ogni volta che l’attore “in-persona” e “ri-persona”, ossia “re-interpreta” il personaggio, infonde nuova vita alla figura che rappresenta. In questo modo l’attore “ri-suona” e “ri-per-suona” attraverso la propria maschera.

“Ripersonanze” è un neologismo coniato quattro mani da Claudia Contin Arlecchino e da Luca Fantinutti a partire proprio dalla frammentazione e poi ricomposizione del termine latino “persona” = “che suona attraverso”. Questo neologismo è diventato, così, un termine in grado di unire teatro e musica, assimilando l’azione fisica e la musi-

calità della voce all'interno di quella speciale sensibilità mimetica e d'immedesimazione che si sprigiona nell'attore proprio attraverso l'uso della maschera e lo sviluppo della propria persona rappresentativa. Come vedremo, "Ripersonanze" è divenuto anche il titolo di una mostra didattica itinerante che, in diverse sedi e con numerosi partner, ha aperto nuove riflessioni sull'identità e l'utilità dell'attore nel "teatro che verrà."

"Ripersonanze" è, dunque, un progetto di "Rinascita delle maschere" promosso dalla cooperativa Ortoteatro in collaborazione con il laboratorio artigianale di Porto Arlecchino. Si tratta di un'iniziativa di formazione che intende salvaguardare alcuni antichi mestieri artigianali per lo spettacolo, che sono in via di estinzione, ma che rappresentano l'eccellenza della manualità e della storia del teatro italiano.

Due di tali mestieri, definiti "arti" sin dal Medioevo, sono i seguenti:

1. il "mascheraio", costruttore di maschere professionali, indossabili a misura degli attori di Commedia dell'arte e di altre forme di teatro popolare italiano, maschere divenute famose e fonte di affascinata ispirazione in tutto il mondo, a cominciare dal Cinquecento, fino ai giorni nostri;
2. il "burattinaio", costruttore e manovratore di piccoli personaggi manufatti e di veri e propri teatri in miniatura, artigianali e viaggianti, che hanno fatto la storia della grande diffusione del teatro popolare nell'Ottocento, la sua sopravvivenza nel Novecento e un suo rinnovato recupero all'alba del Terzo Millennio.

A fronte del grande interesse internazionale per le produzioni e le competenze di questi artigiani, purtroppo si tratta di mestieri che stanno scomparendo: infatti, con la graduale scomparsa dei grandi maestri e la migrazione dei giovani talenti verso altri paesi, la trasmissione degli antichi saperi in Italia si sta interrompendo.

La cooperativa Ortoteatro è specializzata sui principi di costruzione, assemblaggio, manipolazione di burattini e marionette, proponendo percorsi di caratterizzazione dei personaggi con vari ritmi di movimento e vocalità differenti, fino all'incontro con i caratteri della Commedia dell'arte e con le loro varianti nelle tradizioni dei burattinai di varie aree italiane. Claudia Contin Arlecchino ha spesso evidenziato la stretta correlazione esistente tra i mestieri del mascheraio, del bu-

rattinaio e del marionettista. Proprio grazie al proseguire attraverso il tempo di queste preziose esperienze artigianali si è resa possibile la trasmissione dei repertori e delle competenze della Commedia dell'arte fino ai nostri giorni:

«Uno dei canali più diffusi e persistenti per la circuitazione della Commedia dell'arte nell'Ottocento è senz'altro il teatro dei burattini e delle marionette che, lungi dall'adottare solamente linguaggi infantili e pacificanti, ha saputo fornire testi di vere e proprie commedie, intriganti e ben orchestrate, seppure spesso anonime, concertate con tutti i caratteri della Commedia dell'arte. Anzi, si potrebbe dire che il *corpus* delle maschere si è venuto ad arricchire, nel teatro di figura, con altri caratteri e "tipi fissi" derivanti da tradizioni locali che precedentemente erano state escluse dalle compagnie professioniste dei comici: Gioppino, Gianduia, Sandrone, Stenterello, Meneghello, Fagiolino, Facanapa e tanti altri. Proprio nell'Ottocento, dunque, l'immaginario popolare sulla Commedia dell'arte è divenuto un caleidoscopio di tipologie regionali di buffi caratteri italiani. Il mestiere del burattinaio e del marionettista è quanto di artigianalmente più serio si possa immaginare sotto molti aspetti: la progettualità delle macchine sceniche, la capacità di manipolazione virtuosistica, la poli-vocalità richiesta dalle voci dei vari personaggi, la sapienza letteraria nell'evocazione di archetipi persistenti nella memoria e nel gradimento istintivo del pubblico di tutte le età»¹.

Porto Arlecchino ha inteso ri-avviare questo processo di formazione, partendo dal mestiere più a rischio, ossia quello del mascheraio, supportando la continuità degli atelier artigianali di costruzione di maschere. Tra le offerte didattiche è previsto un percorso di formazione dedicato ad attori, artisti e artigiani che intendono avvicinarsi concretamente al mondo delle maschere teatrali. Il laboratorio artigianale Porto Arlecchino, specializzato proprio in arti applicate per il teatro, propone diversi atelier teorici e pratici sulla costruzione di maschere. Gli atelier mirano a sondare i passaggi professionali di progettazione, disegno, modellazione, scultura e produzione finale di maschere per il teatro e per la Commedia dell'arte.

¹ C. CONTIN ARLECCHINO, *La Umana Commedia di Arlecchino*, Trento, Edizioni Forme Libere, 2017, pp. 225-226.

La propensione alla formazione di artisti e alla trasmissione delle competenze di artigiani per il teatro si evidenzia anche nella produzione di numerosi documentari dedicati al mondo delle maschere, visibili sul canale YouTube di Porto Arlecchino, per esempio nella serie *Dietro la maschera di Arlecchino* (2013)² e nel resoconto *Personaggi tra maschere e sculture* (2014)³.

L'ingente collezione di Porto Arlecchino raccoglie opere, manufatti originali, maschere e burattini, oggetti d'arte e artigianato per il teatro realizzati sin dal 1987 dai maestri che conducono il progetto. Fino a oggi l'atelier Porto Arlecchino ha prodotto anche una corposa collezione di materiali didattici e manufatti di aspiranti mascherai e assistenti che hanno frequentato e collaborato per il recupero di antichi mestieri connessi con il teatro. L'archivio fotografico Porto Arlecchino raccoglie un patrimonio di dossier su spettacoli e laboratori teatrali, con particolare attenzione alle maschere della Commedia dell'arte. Tra il 2012 e il 2021 Luca Fantinutti ha realizzato una serie di scatti fotografici dedicati ai processi di lavorazione delle maschere e al delicato rapporto tra fisiognomica dei volti ed espressività dell'attore tra commedia e tragedia.

A partire dal 2019 la mostra itinerante "Ripersonanze" ha organizzato tutte queste collezioni di Porto Arlecchino in percorsi artistico-suggestivi e didattico-educativi. La mostra complessiva, nella sua forma più ampia, può essere ospitata in diversi luoghi, mentre le esposizioni itineranti, o parti di esse, sono già state "esportate" anche a livello nazionale e internazionale.

La mostra "Ripersonanze", infatti, è stata organizzata in collaborazione con diversi enti, partner, biblioteche e musei in un sottile lavoro di coordinamento per questo progetto. La Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia e diversi comuni friulani sono intervenuti con patrocinii e mettendo a disposizione spazi per conferenze e presentazioni didattiche. Le associazioni di categoria Unione-Conf-Cooperative e Confartigianato-Imprese di Pordenone, con il Club per l'UNESCO di Udine, sono entrate nel progetto come monitoraggio e certificazione degli attestati di frequenza didattica ai laboratori formativi presso l'a-

² <https://youtu.be/MSwiXhPnUB8>.

³ <https://youtu.be/X4XJLDcAgME>.

telier Porto Arlecchino. Le biblioteche storiche e teatrali della Guarneriana di San Daniele del Friuli, del Museo Teatrale SIAE di Roma, della Casa di Goldoni e del Museo Correr di Venezia hanno collaborato alle ricerche bibliografiche e iconografiche sulla storia della maschera antica, moderna e contemporanea. Il museo KHM Theatermuseum Nazionale di Vienna, il festival Comedi e l'associazione Extra Vagantes di Napoli hanno gemellato le ricerche internazionali per la mostra itinerante "Ripersonanze" con i loro interessantissimi progetti espositivi dedicati alla commedia grottesca e alla commedia in maschera. Molti altri musei e biblioteche europei hanno collaborato, fornendo preziose immagini e liberatorie di utilizzo per la presente pubblicazione, consentendo di elaborare anche un'interessante guida di referenze iconografiche. Si è trattato, insomma, del lavoro di un'équipe allargata, di ampio respiro, che solo un personaggio poliedrico e paziente come l'autrice ha saputo tenere insieme nel tempo e nello spazio.

Una delle collaborazioni più fertili è stata quella con il Theatermuseum di Vienna e la sua preziosa mostra dall'accattivante titolo "*Groteske Komödie*" (Commedia grottesca)⁴.

Questa straordinaria mostra, allestita a Vienna dall'8 ottobre 2020 al 2 agosto 2021⁵, completa il progetto divulgativo e informativo avviato con la pubblicazione nel 2019 dell'omonimo volume *Groteske Komödie*, corredato da un accurato catalogo su un'ampia parte del magnifico *corpus* di Lodovico Ottavio Burnacini, i cui disegni sono conservati al Theatermuseum⁶.

Si tratta di un esempio di collaborazione sinergica tra Italia e Austria per nuovi studi sull'iconografia barocca nell'ambito della Commedia dell'arte: una cordata di ricerca iniziata sin dal 2015 e che tra il 2020 e il 2021 è giunta a dare i suoi frutti.

L'intero progetto presso il Theatermuseum è stato possibile grazie al supporto e alla coordinazione, negli anni, del direttore Thomas Trabisch, che ha seguito gli sviluppi delle ricerche sin dalla precedente mostra di testimonianze barocche per il teatro e le feste di corte:

⁴ <https://youtu.be/IJH4ofCLq5M>.

⁵ <https://www.theatermuseum.at/en/in-front-of-the-curtain/exhibitions/grotesque-comedy/>.

⁶ R. RISATTI (a cura di), *Groteske Komödie. In den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, Vienna, Hollitzer Edizioni, 2019.

«Nella mostra del 2016, *Spettacolo Barocco – Trionfo del Teatro*, allestita al Theatermuseum, era già stata presentata una piccola selezione di stampe e disegni del Burnacini. Già a quel tempo, nacque l'idea di sottoporre le figure grottesche e gli schizzi sulla Commedia dell'arte di Burnacini a uno studio scientifico approfondito e di pubblicarne il risultato. Questo progetto è stato anche ispirato da Claudia Contin Arlecchino, direttrice di una troupe italiana di Commedia dell'arte che da anni studia il fenomeno di quest'arte scenica e che ha rappresentato uno spettacolo ospite alla mostra. Come risultato di questa ricerca, il presente volume è una monografia, attesa da diverso tempo, sull'artista Burnacini che, come continuazione del catalogo Barocco, getta nuova luce sul *corpus* dei suoi disegni originali e dimostra l'importanza di questi fogli per la comprensione del fenomeno delle feste comiche e della Commedia dell'arte italiana nell'Austria barocca e nel contesto internazionale. Per la sua iniziativa e la realizzazione di quest'ampio progetto, ringrazio il mio collega Rudi Risatti che ha analizzato la collezione in stretta collaborazione con Claudia Contin Arlecchino. Quest'ultima ha messo a disposizione della nostra pubblicazione numerose illustrazioni dell'archivio di Porto Arlecchino, da lei fondato»⁷.

Oltre al coinvolgimento delle équipes scientifiche dei reparti di restauro e conservazione del Theatermuseum e del Kunsthistorisches Museum, fondamentale è stato anche il costante contributo alle ricerche da parte della professoressa Andrea Sommer-Mathis dell'Istituto per gli Studi Culturali e la Storia del Teatro presso l'Accademia austriaca delle scienze⁸.

Nella mostra sulla *Commedia grottesca* del Burnacini, la preziosa collezione di disegni dedicati a maschere e visioni grottesche, per la prima volta è rimasta visibile “dal vivo” per diversi mesi all'interno della mostra.

Un'occasione eccezionale per il pubblico, sia studiosi appassionati che spettatori, che ha potuto vedere con i propri occhi i colori sgargianti e la felice mano del Burnacini, attento conoscitore, documentatore e re-inventore della Commedia in chiave barocca. All'interno della mostra sono stati esposti importanti reperti provenienti da altre collezioni

⁷ *Ivi*, p. 3, trad. it. a cura dell'autore.

⁸ *Ibidem*.

viennesi ed europee. In particolare sono state allestite ricostruzioni di costumi del Burnacini a cura della costumista Antonia Munaretti di Padova, accompagnate da una serie di studi fisiognomici con ricostruzioni di maschere in cuoio e cartapesta ispirate ai disegni di Burnacini, realizzate a cura di Claudia Contin Arlecchino e Luca Fantinutti in Italia presso l'atelier Porto Arlecchino e poi donate alle collezioni permanenti del Theatermuseum.

Questa vivacissima esposizione di disegni originali barocchi, incisioni, manufatti, elementi di scenografie, costumi, maschere è stata accompagnata da numerose iniziative culturali in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Vienna: convegni, simposi, spettacoli, workshop, dimostrazioni di lavoro, visite guidate e animate, produzioni di video e documentari dedicati alle forme più grottesche e affascinanti della commedia barocca. Svariati documentari e testimonianze video sono a disposizione sui canali YouTube del Theatermuseum⁹ e del Kunsthistorisches Museum¹⁰.

In questo volume Claudia Contin Arlecchino approfondisce diversi aspetti venuti in superficie grazie alle ricerche e alle collaborazioni sopra descritte. Attraverso l'analisi dei diversi materiali con cui sono costruite le maschere nelle più disparate culture, l'autrice introduce il lettore all'importante visione antropologica dell'oggetto maschera, guidandolo e accompagnandolo nei viaggi e nelle esperienze dirette di stampo etnografico.

Il capitolo sulla fisiognomica grottesca introduce il lettore alla comprensione delle fisionomie e alla progettazione caratteriale delle maschere, sviluppando e approfondendo le ricerche già condotte assieme a Rudi Risatti sulla storia della fisiognomica dalle origini fino ai nostri giorni, partendo da alcune importanti tavole fisiognomiche di Lodovico Ottavio Burnacini.

Il capitolo sul mestiere del mascheraio rappresenta un vero e proprio manuale pratico per la costruzione di volti e maschere per il teatro, svelando i più affascinanti segreti dell'esperienza artigianale dell'autrice.

⁹ <https://youtu.be/sL1iZNxniGA>.

¹⁰ <https://youtu.be/f85znXKMF8M>.

Una corposa collezione d'immagini accompagna il volume trasformandolo, di fatto, anche in un utile catalogo della vasta produzione artistica di Porto Arlecchino.

Per il lettore, dunque, questo libro sarà anche un viaggio, ricco d'ispirazioni, attorno al mondo e nelle profondità dell'animo umano con i suoi infiniti caratteri e con le sue ataviche preziose memorie.

Fabio Scaramucci

INTRODUZIONE

ROMPERE LO SPECCHIO D'ACQUA

Ripersonanze. Questo termine, coniato da Claudia Contin Arlecchino e Luca Fantinutti, suona come il tonfo di un sassolino che rompe un quieto specchio d'acqua e scalfisce l'immagine riflessa su di esso; pare descrivere i cerchi che si espandono da quel punto d'incontro sulla superficie, increspandola. La tranquillità di un silenzio senza parole è interrotta da un breve scontro, pieno di significato, di un corpo su un altro, da una penetrazione che mette in contatto quello che sta al di qua e al di là della superficie e, improvvisamente, apre gli occhi di chi vede e di chi è visto. In quest'istante inizia un processo che altro non è se non un gioco di superfici che si toccano, che si scambiano, che si riconoscono opponendosi tra loro o che, amalgamandosi, dimenticano sé stesse. Penso a percezioni sul limite della corporeità. Forse è così che potremmo leggere, in quest'affascinante viaggio arlecchinesco proposto dall'autrice, pieno di spunti storici, antropologici, etnografici e dagli immancabili risvolti pratici nei diversi atelier, la funzione della maschera nella vita umana.

Non che la maschera sia, in questa metafora, la pietra lanciata e neanche l'aria in cui vola e nemmeno il lago in cui, che lo voglia o no, piomberà, quanto il piano più esposto della superficie, ossia quel sottilissimo impercettibile ma percettivo confine tra l'acqua stessa e l'aria, tra due mondi diversi che quel sasso romperà. Si tratta, in qualche modo, dello spazio tra persone, dell'intercapedine tra l'io e il tu, del divergere tra il noi e il voi.

Analogamente a tale confine, in molte culture la maschera funge, appunto, da superficie intermedia, da *medium* frapposto tra corpi per apporvi e prelevarvi elementi, per ingrandire e rimpicciolire, per cambiare

o generare nuovi punti di vista, per occultare o ostentare, per esagerare o talora per minimizzare. Tali processi, a loro volta, sono dei catalizzatori, perché permettono di percepire, elaborare e comprendere cose nuove su ambo i lati della maschera-confine: essa diviene, come fissato da una delle etimologie della parola “persona”, una superficie (bucata) attraversata da un suono, lo strumento della voce, l’amplificatrice della vita, lo specchio d’acqua su cui si riverbera, almeno in parte, la luce dell’agire umano. 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.

È come se la maschera offrisse una seconda pelle interposta tra l’espressione di una persona e la ricezione di un’altra, o addirittura di un gruppo di persone; essa corrisponde all’estremità più visibile del corpo, ossia alla sua esposizione¹¹ e, dunque, oltre a porre un limite, a essere confine, essa diviene il punto d’incontro con chi osserva. Una volta indossata in modo appropriato, respira, si tramuta in una sorta di pezzo o prolungamento di noi stessi che si espone più o meno gratuitamente alle intemperie della sfera pubblica. Allo stesso tempo, però, una maschera che funziona come seconda pelle può anche svuotare chi la indossa di tutti i contenuti pregressi per veicolare nuovi impulsi e gonfiarsi, magicamente, di un’emotività nuova. È per questo motivo che la maschera, strumento per eccellenza della performatività, è spesso confusa da un alone di mistero: essa può aprire un varco su qualcosa di sconosciuto e mettere in discussione sicurezze che parevano inalterabili, toccare in profondità punti che sembravano irraggiungibili e, in definitiva, avere un forte impatto emotivo su chi la usa e chi la vede. Essa, infatti, rompendo lo specchio d’acqua dello *status quo*, rompe anche l’immagine in cui ci vedevamo riflessi e in cui c’eravamo perduti in un narcisistico oblio. In qualche modo, essa è uno strumento scomodo.

¹¹ Relativamente a una filosofia del corpo e della sua esposizione (o “e-scrizione”) per mezzo della comparsa di senso (o “venuta in presenza”) nelle sue estremità, per esempio sulla pelle; cfr. J.-L. NANCY, *Corpus*, trad. it. A. MOSCATI, Napoli, Edizioni Cronopio, 2001, *passim*.

Fin dall'epoca medievale e almeno fino al Barocco inoltrato s'è ripetutamente delineato un approccio che, smodatamente, quasi in modo grottesco, ha voluto accostare la maschera alla finzione e dunque a un'infernale falsità, pericolosa per il candore dell'anima. Si pensi per esempio all'incisione di Giuseppe Maria Mitelli, *La maschera è cagion di molti mali*¹² del 1688, una raffigurazione molto chiara nel descrivere la maschera come ricettacolo dei sensi e, in definitiva, strumento di dannazione. Però, la divertente rappresentazione di Mitelli è iconologicamente così plateale da non esser priva di maliziosa ironia, proprio rispetto a quell'approccio conservatore, mettendolo quasi in ridicolo, perché afflitto da un incurabile bigottismo.

In realtà, non è per nulla difficile capire perché istituzioni clericali e laiche che si ersero a protettrici della morale, della dottrina e di una serietà benpensante sempre più in accordo con strategie (economiche) della classe borghese, abbiano voluto demonizzare la maschera e adombrare ciò che ruota attorno a essa. Le caratteristiche finora elencate mostrano come la maschera sia in grado di concedere libertà¹³ a chi la indossa e anche a chi la osserva. Simbolo per eccellenza del teatro stesso, divaricata tra gli estremi del pianto e del riso, essa produce una catarsi, perché trasmette e si fa veicolo dell'emozione umana, trasformandola.

Pertanto, paradossalmente, anche la maschera offre un percorso di redenzione. Non si tratta, però, di una salvazione sul piano trascendentale e che si verificherà nel futuro, quanto piuttosto di un percorso di formazione e di crescita immanente e che si può attuare solo nel presente, in cui vengono incanalati gli istinti e grazie al quale – come spiegato dall'autrice in vari punti del capitolo primo di questo libro, che in parte si rifà a studi precedenti¹⁴ – un ringhio animalesco si tramuta in ghigno e il ghigno si dissolve in una risata.

¹² Cfr. per esempio l'incisione conservata a Roma, presso l'Istituto centrale per la grafica, inv. S-FC36049, disponibile anche online: <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC36049> (visitato il 27 ottobre 2021).

¹³ Per approfondimenti sul tema si rimanda alla conferenza di Barbara Carnevali, *La libertà della maschera* nel contesto del Festival della Filosofia di Modena (2021): <https://youtu.be/AMFYeBzUZ3o>.

¹⁴ Cfr. per esempio C. CONTIN, *Il MonDologo di Arlecchino. Spettacolo comico-grottesco per anime perse*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2001, *passim*.

Questo incanalare è assai diverso dal sopprimere: l'uso della maschera, infatti, non calpesta gli impulsi interiori per liberarsene, ma li trasforma e li mette alla luce. Forse essi compariranno un po' meno bruschi di com'erano prima, magari un po' più addomesticati, ma la maschera si pone il compito di esternarli per davvero, per non dire che li butta fuori senza riserve. Questo, probabilmente, è proprio il motivo per cui una certa tradizione abbia simbolicamente voluto leggere la maschera come strumento del demonio: essa è un confine senza confinamento, un limite senza limiti. Essa impone il superamento di un'immagine riflessa che credevamo vera.

A prescindere da questi tentativi di repressione o screditamento per via dei suoi effetti liberatori, la storia delle maschere facciali nella cultura teatrale europea è antica e risale alla tradizione greca e latina. Non si possono capire molte forme europee di teatro senza essersi confrontati con la maschera-oggetto e il suo diversificato uso nel tempo è importante per comprendere anche forti cambi di rotta nella sfera culturale e sociale.

Un passaggio che segnò quest'evoluzione si ebbe senza dubbio alla fine del Quattrocento, quando la maschera d'origine antica si accingeva a lasciar spazio al volto reale di attori e attrici. Con la messinscena delle prime commedie umanistiche, prima a Roma con Giulio Pomponio Laeto¹⁵, poi a Firenze in ambiente medico e progressivamente in molti altri principati italiani ed europei, avviene un fenomeno che nella storia del teatro è chiamato "caduta della maschera"¹⁶: un fenomeno per il quale l'identità dell'interprete – ormai privo di maschera – si sovrappone al ruolo incarnato sul palco. Questo cambio scardinò i principî delle maschere che un tempo, appunto, mediavano tra dimensioni differenti e avvolgevano in un alone quasi ritualistico la dimensione teatrale. Da quel momento il volto divenne la nuova maschera della modernità, con numerose implicazioni per storia e teoria dello spettacolo.

¹⁵ Pomponio Laeto (1428-1498) fece numerose riedizioni di testi drammatici dell'antichità greca e romana. La loro messinscena in un formato altrettanto nuovo contribuirono fortemente al superamento dell'uso di maschere. Cfr. A. SIEGFRIED et. al. (eds.), *Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.-19. Jahrhunderts*, Vienna, Österreichisches Theatermuseum, 2001, pp. 28-33.

¹⁶ H. BELTING, *Gesicht und Maske im Theater*, in A.A.Vv., "Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung: vom Barock bis zur Moderne", Wiesbaden 2014, pp. 15-31.



Fig. 010 – Esempio di maschera lignea di Uccello del tuono

1.1.2. Diverse funzioni e dimensioni delle maschere

Per quanto riguarda i modi di utilizzo delle maschere e dei mascheramenti nel mondo, le varianti possibili sono davvero numerose e vale la pena di elencarne alcune perché pongono ogni maschera in diretto rapporto con il suo differente scopo, sia esso rituale o rappresentativo.

Dobbiamo tenere presente che esistono anche molte maschere o accessori di mascheramento che non si portano direttamente sul volto o

Geografico De Agostini, 1979, pp. 72-73.



Collana Porto Arlecchino

1. *Né serva né padrona*. Confessione buffa sulle donne della Commedia dell'Arte
2. *La Umana Commedia di Arlecchino*. Tra iconografia antica e ritratti d'arte del primo Arlecchino donna
3. *Gli Abitanti di Arlecchinia*. Favole didattiche sull'arte dell'attore dal 1991 a oggi
4. *Persone e Ripersonanze*. Manuale di storia, etnografia e artigianato delle maschere