

Prefazione

di Luciano Mariti*

Ho conosciuto Ezio Flammia nel 1985 al Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari. Presentava uno spettacolo con burattini a bastone ispirato alla commedia “ridicolosa” (un tipo di commedia con le maschere della Commedia dell’arte). Un capolavoro assoluto, interpretato, con grande sapienza, da burattini fabbricati con stracci, fili di metallo e retine di zanzariere. Animati come stendardi, si muovevano tremuli ma vivi in un barbaglio di luce. La loro vuota inconsistenza delineava una raffinata forma di grottesco mai vista in cui il vuoto era esplosione di vita, tra comicità e tragedia. Pensai che la fascinazione di quei burattini derivasse dal modo in cui si sollevavano sulla materia a cui l’uomo è incatenato e contro cui lottano disperatamente l’attore e il danzatore. E capii quanto avesse ragione Heinrich von Kleist quando scrisse che l’uomo, il quale si dibatte nella sua ambigua condizione esistenziale, può ritrovare la sua originaria purezza e innocenza nei due estremi da lui equidistanti: in Dio o nella marionetta, in chi ha un’infinita coscienza oppure un’assoluta meccanica inconsapevolezza. Ebbi l’impressione, poi mille volte confermatami, che Flammia conoscesse il segreto della maschera e del burattino, ossia la poesia che dà vita a questi fantocci non ancora uomini e più che uomini. In questo volume trasmette, in particolare, suggerimenti, conoscenze tecniche e strumentazioni adatti per operare con la stoffa,

* Luciano Mariti, professore ordinario di Discipline dello Spettacolo, è stato direttore del Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell’Università di Roma La Sapienza. Tra le pubblicazioni: *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, 1978; *Il paese di Carnevale*, 1983; *Don Giovanni, o l’estrema avventura del teatro*, 2003, insieme a Silvia Carandini; *La Giudaiata. La tradizione in vita di una Sacra Rappresentazione anonima del Quattrocento*, 2011. Cura, insieme a Rino Caputo e Florinda Nardi, dal 2013, i volumi annuali degli atti di *Culture del teatro moderno e contemporaneo*.

ma collegati a riflessioni culturali storico-artistiche sulla maschera che, a volte, sono illuminanti.

Flammia riesce a trasformare fin in fondo la materia per creare maschere che sono il risultato di una valutazione della leggerezza, della praticità, della possibile efficacia scenica, naturalmente tenendo conto della diversità di una maschera destinata al teatro di figura o all'animazione o ad altro. E lo fa secondo nuovi o antichi procedimenti sapientemente riattualizzati.

La maschera di stoffa, in particolare, è stata presa in considerazione in base a notizie storiche recuperate da testi in un ampio arco di secoli, che ci dicono quali fossero l'importanza e il ruolo esercitato dalla maschera di stoffa nel teatro o in altri ambiti. Tuttavia – confessa Flammia – la assoluta assenza di notizie sui rudimenti tecnici ed esecutivi e sulle materie utilizzate lo ha impegnato in un difficile “restauro” storiografico, facilitato dal fatto che le metodologie di lavoro impiegate dai costruttori non sono variate nei secoli, pur essendo tramandate in gran parte a voce e cercando di non divulgarne troppo la conoscenza per via del mercato. Anzi, in alcuni casi, si riscoprono metodologie rimaste pressoché identiche “finanche dalla Preistoria”.

E dunque un primo merito di Flammia è sicuramente l'aver stimolato con le sue ricerche l'interesse per tecniche sconosciute o relegate nell'ambito dei segreti specialistici. Tecniche e manufatti, come le maschere di stoffa, che, apparentemente, non sembrano interessare la storia dell'arte o la storia dello spettacolo.

Il lettore di questo libro potrà quindi seguire un percorso singolare e inedito, che va oltre le informazioni storiche che Flammia riporta correttamente e diligentemente con dovizia da storiografo. Tuttavia, il lettore potrà anche entrare in un rapporto ancora più confidenziale con la maschera di stoffa, dato che il libro insegna anche – cosa rara – a realizzare il manufatto, sperimentando quindi lo stesso “incanto”, la stessa “suggestione ineffabile” che l'autore confessa di provare ancora oggi dopo tanti anni.

Flammia non manca, inoltre, di considerare i pregiudizi intorno alla maschera, fra i quali quelli dovuti all'essere un manufatto di arte secondaria in base alla tradizionale divisione delle arti in “generi”. È un aspetto determinante per la dialettica storica della maschera. A seguito di questo declassamento, la cartapesta è diventata sinonimo di fragilità, d'inconsistenza, nonostante i più grandi artisti, a iniziare da Donatello, abbiano prodotto opere d'inestimabile valore

utilizzando l'umile sostanza cartacea come *medium* artistico. Peraltro, dalla metà del Quattrocento sino ai primi anni dell'Ottocento la carta si ricavava dalla frantumazione degli stracci di fibre naturali (cotone, lino e canapa), mentre la cartapesta si produceva dagli scarti della carta-stoffa. Questo solo per ricordare quanto siano state importanti la stoffa e la carta per gli sviluppi dell'arte e la diffusione della cultura.

La maschera teatrale, valutata come poco alienabile, di conseguenza, non ha incoraggiato il collezionismo, circoscritto alle élite degli uomini di spettacolo che per interessi professionali e culturali hanno raccolto e conservato maschere di epoche e di civiltà diverse. Tuttavia, una collezione importante, trasformata in museo, ad Abano Terme, è quella dei due scomparsi scultori e celebri mascherai Amleto e Donato Sartori, nonché quella della scenografa e nota burattinaia romana Maria Signorelli.

Questo manuale dedica molto spazio alle maschere facciali di stoffa. Dalla Commedia dell'arte in poi è stato prediletto, dagli attori, il cuoio, quasi fosse in assoluto la materia ideale. Per nostra fortuna, tuttavia, non esiste solo il cuoio o la pelle per costruire le maschere. I greci, per le maschere teatrali o quelle cultuali, adoperavano il legno, il sughero, le cortecce d'alberi, il cuoio, ma soprattutto la stoffa di lino. Gli ateniesi, come è noto, allestivano i loro spettacoli in onore di Dioniso, che durante il culto veniva celebrato sotto forma di maschera, di *πρόσωπον*, appesa a una colonna coperta di edera. A teatro questa maschera era, tuttavia, sostituita da una in lino (cfr. Erika Simon, "Stumme Masken und sprechende Gesichter. Zur Archäologie Griechischer und Römischer Masken", in Tilo Schabert, *Die Sprache der Masken*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 17-32).

Del resto fu Tespi l'autore drammatico che introdusse le prime maschere, e più tardi Cherilo le migliorò fino a un tipo abbastanza perfezionato in lino, che, variamente dipinto, riusciva a rappresentare con una certa efficacia i diversi caratteri umani.

I materiali utilizzati erano scelti per le loro qualità fisiche e per le necessità dell'attore, che spesso usava più maschere quando interpretava personaggi diversi e, a volte, molto a lungo. La maschera teatrale, perciò, doveva essere leggera, flessibile e con un minimo di traspirazione. Il materiale più adatto era, dunque, la stoffa e, in parte, il cuoio, a cui i greci, oltretutto, attribuivano notevoli valori simbolici.

La tecnica di lavorazione delle maschere o quella per realizzare le sculture con la stoffa è oggi pressoché in disuso e perciò è quasi sconosciuta, mentre nell'antichità il lino ebbe un'ampia applicazione, anche per costruire oggetti plastici.

Le competenze di scenografo e di mascheraio consentono a Flammia di avallare ipotesi non astruse sulle tecniche utilizzate nell'antica Grecia per le maschere di stoffa.

Sono ipotesi molto interessanti, innovative, concretamente fondate, e potrebbero aprire nuovi studi.

Mi pare interessante, al riguardo, ricordare anche l'uso della tela nelle maschere giapponesi. Maschere (chiamate col nome generico di *gi-gaku-men*) utilizzate nelle antiche danze giapponesi (*bu-gaku*, *gi-gaku*, *saru-gaku* ecc.) che ci sono state tramandate in molti scritti e, a differenza della Cina che ne conserva il solo ricordo, in molti templi del Giappone (Nara, Kyōto ecc.) se ne custodiscono tuttora numerosi esemplari. Sono antiche maschere, risalenti ai secoli IX, X e XI, fatte in minima parte di legno (le più recenti) e in maggior copia, invece, col processo detto *kanshitsu*, cioè con più strati di tela sovrapposti, incollati e infine verniciati con lacca. Più tardi, sviluppatosi il dramma lirico o *Nō*, la maschera entrò nel teatro, ma il suo uso restò limitato al protagonista (*shite*) e ai suoi assistenti (*tsure* o *tomo*) e per di più solo a una parte dei *Nō*.

La maschera da *Nō* si differenzia dalle precedenti per le dimensioni minori, in quanto copre solo la faccia, e per un maggiore rispetto della fisionomia umana (diversamente da quelle rappresentanti esseri soprannaturali o demoni, nelle quali tutti i tratti sono esagerati o deformati). Essa è, inoltre, di legno, e ha la bocca larga e aperta (per permettere il libero passaggio alla voce dell'attore) e fornita di denti che imprmono all'insieme un realismo impressionante. I vari tipi di maschere da *Nō* hanno un nome che solo raramente è quello del personaggio che debbono rappresentare.

Occorre ricordare che in Occidente era di lino anche quel tipo di maschera che da principio si faceva proprio a forma di volto, fissata in bocca con un cordoncino terminante con un bottone di vetro o legata dietro la testa, inizialmente di cera, poi di cartone dipinto, ma soprattutto di seta o di lino, che poi verrà sostituita dalle mezze mascherette di seta o di velluto, di solito nere (dette "morettine"), d'invenzione veneziana.

L'uso della maschera come accessorio dell'abbigliamento divenne generale nel Rinascimento e si propagò dall'Italia – centri di pro-

duzione Venezia e Bologna – a tutta l'Europa, specialmente in Francia, alla corte dei Valois, dove era riservata ai nobili, e in Inghilterra, per effetto del diffondersi della commedia italiana. Portare la maschera e fabbricarne fu un fenomeno di costume persistente malgrado il rinnovarsi periodico delle proibizioni legali, provocate dagli intrighi e dai delitti che il mascherarsi favoriva.

Il Settecento veneziano condusse la moda della maschera al delirio; la portavano tutti, vecchi e giovani, patrizi e plebei, ricchi e poveri, persino le mamme col bimbo in collo, le serve per andare a fare la spesa, gl'inservienti dei teatri (il nome è rimasto), i mendicanti. Il tipo più elegante, come è noto, era la "bautta".

La maschera di stoffa passò anche nel costume sia di determinate persone (esecutori di giustizia, specie in Inghilterra, membri di società segrete, del Consiglio dei Dieci, del tribunale dell'Inquisizione) sia di determinate occasioni (feste di carnevale o altre). Il centro di diffusione, anche di questo uso, fu Venezia: se ne fa la prima menzione in una legge del 1295 che proibisce ai mascherati di giocare alle uova (cioè di lanciare gusci d'uova ripieni d'acqua). L'uso degenerò presto in abuso. Nel 1339 un'altra legge rinforzava le proibizioni vietando sotto pene severissime di travestirsi in modo disonesto, di portare barba o capelli finti o di camuffarsi con tinture il viso nei giorni proibiti, come pure di entrare mascherati nelle chiese e nei monasteri. Portare la maschera era divenuta infatti una vera mania, tanto che i fabbricanti di maschere formarono un ramo speciale dell'Arte dei Pittori.

Il lettore potrà seguire Flammia in un affascinante viaggio a cui noi abbiamo solo accennato.

Al termine del libro sappiamo molto più sulle maschere e sulla maschera di stoffa (di lino): conosciamo procedimenti esecutivi adottati che ci permettono di fare chiarezza sugli aspetti rituali o scenici che la storiografia ha tramandato. E sicuramente, si deve al lavoro materiale e intellettuale di Flammia, l'aver indirizzato l'attenzione storiografica anche agli aspetti materiali della maschera, da cui dipende il fondamentale aspetto morfologico che, ad esempio, procurò un occultamento del volto e quindi un vuoto di identità deprecato dalla Chiesa.

Sulle tracce di Flammia, vorrei quindi ricordare, ad esempio, come la perizia e l'uso dei materiali idonei permisero il grande successo di quello che è considerato lo spettacolo tra i più famosi al mondo: il goldoniano *Arlecchino servitore di due padroni* di cui curò la regia

Giorgio Strehler. Gli attori della prima edizione recitarono con povere maschere di cartone e garza, a strati sovrapposti. Erano maschere infernali, scomode e dolorose. Le parti in rilievo penetravano nella carne, la visibilità era relativa e distorta perché le maschere, applicate strettamente al viso, non permettevano alle palpebre di muoversi e facevano lacrimare gli occhi, in un pianto perenne e segreto. Durante l'uso, poi, il sudore degli attori scioglieva la compattezza della maschera, e alla fine dello spettacolo gli attori tenevano tra le mani alcuni straccetti neri e gocciolanti.

Fu il mascheraiolo Amleto Sartori, già nel 1948, discutendo dell'elemento maschera con Jacques Lecoq e Gianfranco De Bosio, che iniziò con successo la moda delle moderne maschere teatrali in cuoio, più duttili ed efficaci. Liberato dalle costrizioni della maschera intera, il celebre Arlecchino Marcello Moretti poté finalmente sperimentare tutti i registri vocali, dal bisbiglio alle grida.

Amleto Sartori fu determinante anche per l'invenzione della maschera neutra usata nella pedagogia teatrale di Lecoq (come questi scrive nel *Corps Poétique*, Paris 1997, p. 4).

La riscoperta della maschera inaugura, di fatto, la nuova pedagogia teatrale novecentesca di cui sono esempi tre scuole francesi molto vicine tra loro: il Vieux-Colombier di Copeau, l'Atelier di Dullin e l'École de Théâtre di Jacques Lecoq.

L'uso della maschera servì per liberare l'attore da ogni tipo di schema mentale, per far scoprire le infinite possibilità che ha il corpo in azione, sia che fosse la maschera tradizionale dell'Arte o la maschera neutra che cancella il volto di Étienne Decroux, presa a prestito dal *Nō*.

In genere, una maschera assume il suo significato completo nel momento in cui è indossata da un individuo che esegue determinate azioni cerimoniali, in un preciso contesto comunitario. Maschere cultuali teriomorfe e antropomorfe hanno avuto, come conferma anche la ricerca di Flammia, un determinante influsso sulle antiche maschere teatrali. La presenza di maschere in cerimonie sacre, cioè in processioni, danze e canti, può essere considerata come diretto precedente di una vera e propria rappresentazione scenica. La maschera sacra, oltre a celare il volto di chi la indossa, trasforma in modo fondamentale anche la sua essenza. Sotto la maschera egli perde la propria individualità e ne assume un'altra, che gli è completamente estranea: diventa animale o semidio, di aspetto misto (satiro), dio o dea (nel culto di Demetra *Kidaria*), demone (nel culto di Dioniso e dei Cabiri) ecc.

Accanto alle qualità magiche, la maschera culturale possiede anche qualità apotropaiche. Con la raffigurazione esteriore del carattere ambivalente dei demoni della vegetazione, ottenuta con maschere dai tratti contorti in modo grottesco, si sperava, ad esempio, di poter dominare questi capricciosi spiriti della natura e di poter influenzare in modo favorevole le loro azioni.

Con la modernità, come è noto, la maschera sarà definitivamente legata all'attore e al teatro. Basti pensare alla Commedia dell'arte.

Al termine di questo affascinante viaggio teorico-pratico sotto la guida di Flammia, si fa più forte la fascinazione della maschera. E io credo che fondamentalmente questo fascino sia generato dal rapporto tra volto e maschera. È un fascino che non riguarda solo il passato più o meno arcaico, ma anche il presente e il futuro della maschera.