

**LA MASCHERA ANTICA SULLA SCENA CONTEMPORANEA: TRAGEDIA E
COMMEDIA**

ANCIENT MASK IN CONTEMPORARY THEATRE: TRAGEDY AND COMEDY

Caterina Barone, Università di Padova, Italia

Abstract | La maschera è componente fondamentale del teatro greco classico. Carica di valori e di significati, viene riproposta dai registi sulla scena contemporanea in varie forme e interpretazioni nell'allestimento sia di tragedie che di commedie di drammaturgia antica. L'esame di alcune produzioni teatrali moderne evidenzia metodi di ricerca e di realizzazione che portano a esiti molto diversi tra loro.

Parole chiave | maschera | teatro greco | tragedia | commedia

Abstract | The mask is a key feature of classical Greek theatre. Being value- and meaning-laden, it has been continuously re-interpreted and re-created by a number stage directors, both in tragedies and comedies. An examination of some modern theatrical productions reveals research and staging methods leading to a great variety of results.

Keywords | mask | Greek theatre | tragedy | comedy

Caterina Barone insegna Drammaturgia antica e Storia della Filologia e della Tradizione classica all'Università di Padova. È delegata del Rettore per le attività culturali dell'ateneo. È traduttrice e studiosa del teatro greco e latino e della tradizione classica, e critico teatrale.

Caterina Barone teaches Ancient Drama and History of Philology and Classical Tradition at the University of Padua. She is the Rector's Deputy for The University's cultural activities. She is a translator and a student of Greek and Roman theatre and a theatre critic.

LA MASCHERA ANTICA SULLA SCENA CONTEMPORANEA: TRAGEDIA E COMMEDIA

Caterina Barone, Università di Padova, Italia

La maschera antica

La maschera: un oggetto "magico", pregno di valori, di significati e di funzioni. Su tutte, la funzione rituale, comune a popolazioni anche molto diverse tra loro, in quanto, come strumento che permette di alienarsi dalle convenzioni spazio-temporali e di rinunciare alla propria identità, introduce la persona che la indossa all'interno di un mondo 'altro', divino, mistico: la sottrae al contingente per proiettarla in una dimensione soprannaturale.

Il mondo greco faceva uso frequente di maschere nella sfera religiosa. Facce animalesche nel culto di Demetra, dea dell'agricoltura, artefice del ciclo delle stagioni; maschere delle orse nel culto di Artemide, dea della caccia e dei boschi, a Brauron; maschere cultuali di Dioniso, il dio del vino e del teatro; maschera soggignante della Gorgone Medusa, il mostro che pietrificava col suo sguardo (Vernant, Frontisi-Ducroux, 1991: pp. 11-29).

Ma il tratto peculiare della civiltà greca è l'uso della maschera teatrale che a partire dalla seconda metà del VI secolo caratterizza l'evento culturale destinato a segnare la storia dell'Occidente: la nascita della tragedia. La tradizione indica Tespi come *protos eures* di questo genere letterario, le cui origini, secondo Aristotele (*Poetica* 1449a 9-15), vanno individuate nel ditirambo, il canto corale in onore di Dioniso. Benché la fase primordiale rimanga per noi incerta e nebulosa, tuttavia sappiamo che a partire dal 535 a.C. si tennero regolarmente rappresentazioni di tragedie negli agoni drammatici delle Grandi Dionisie, le feste primaverili in onore di Dioniso, istituite o, almeno, consacrate ufficialmente come culto di stato, da Pisistrato in tale data.

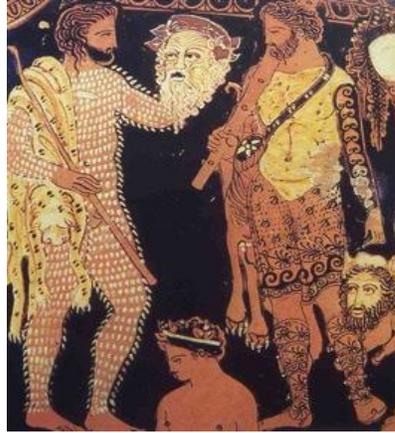
Dunque, il dio dell'irrazionalità e dell'ebbrezza, della perdita di sé e dell'invasamento, delle illusioni e dell'oscillazione tra realtà e apparenza, tra verità e finzione, tra maschile e femminile, insomma, il dio "ibrido" (Fusillo, 2006), è strettamente legato all'evento teatrale, a quella forma di spettacolo che mette in scena il fittizio come fosse reale. Perché nella tragedia il fittizio del mito si invera

sulla scena nelle grandi figure eroiche che si incarnano nell'attore. Ciò che fino a quel momento era appannaggio della narrazione dell'epica in una dimensione poetica orale/aurale si fa azione, dramma (dal verbo greco *dran* agire) passando a una dimensione somatica e visiva (Calame, 1988: p. 111). Se nel racconto epico il cantore usa il tempo passato del verbo, nel dramma i personaggi agiscono e parlano al presente; alla terza persona si sostituisce la prima; e al *là* del luogo remoto subentra il *qui* della skenè visibile agli spettatori. La dimensione visiva viene sancita dal nome stesso dello spazio deputato del dramma, *theatron* (da *theaomai*, io vedo), dove assume un ruolo preponderante l'*opsis*, la vista, parola che in greco designa sia l'attività del vedere che l'insieme di ciò che viene visto, cioè lo spettacolo (anche per questo termine l'ambito semantico è analogo, in quanto deriva dal latino *spectare*, guardare).

Ma perché l'*io* dell'attore diventasse l'*egli* del personaggio mitico, e dunque l'*io* dell'azione scenica, occorre che l'identità civile dell'interprete fosse dissimulata. Perciò Tespi, inizialmente, coprì di biacca il suo volto per nascondere poi sotto una maschera rudimentale, presumibilmente fatta di stoffa indurita con cera.

Sul grado zero della maschera, quello dell'incognito, che si ha quando essa nasconde fisicamente il volto, sottraendo l'identità a chi la porta, si innesta così il livello della sostituzione, nel quale la maschera conferisce una diversa identità a chi la indossa, pur non essendo strumento di passaggio a un'alterità assoluta (Pucci, 1991: p. 119).

Nella relazione che intercorre tra attore e personaggio è subito evidente la differenza sostanziale tra la rappresentazione con maschera e quella che ne è priva. Nel primo caso l'uso della maschera annulla i tratti somatici dell'interprete (Frontisi-Ducroux, 1991b: pp. 132-4) e fa sì che egli si immerga in quell'essere altro da sé, prestandogli voce e movimento e alienandosi in lui. Significativa, a questo proposito, è la ricca documentazione, compresa tra l'epoca classica e quella ellenistica, che ritrae l'attore intento a contemplare la maschera tenendola davanti a sé prima di indossarla, quasi a penetrarne il carattere e impadronirsi dell'anima del personaggio (Calendoli, 2005: p. 26)



[Attore intento a guardare la maschera. Vaso di Pronomos. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Archivio fotografico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)]

Nel secondo caso, la recitazione senza maschera, viceversa, l'attore presta la propria fisionomia al personaggio fino a diventare la sua icona vivente e coincidere visivamente con esso, insomma lo assume su di sé, sul proprio corpo. Nei mezzi di comunicazione di massa, quali il cinema e la televisione, questo processo di identificazione ha generato casi emblematici, come quello di Sean Connery, indimenticabile interprete di James Bond, o quello di Horst Tappert, l'attore tedesco che per quasi un quarto di secolo, dal 1974 al 1998, è stato protagonista della serie tv cult "L'ispettore Derrick".

Nel teatro greco, la compresenza della dimensione sacra e di quella profana, fa sì che la maschera assommi in sé due funzioni: una rituale e una pratica. Il legame con il culto di Dioniso la connette, infatti, alla sfera religiosa ponendola all'interno di un rito. Ma, d'altra parte, la rigida convenzione che limita a tre il numero degli attori, costretti perciò a interpretare più personaggi, anche una decina, ne rende indispensabile l'uso nelle rappresentazioni teatrali sia tragiche sia comiche.

C'è, però, una differenza sostanziale tra le maschere della tragedia e quelle della commedia. Le prime non raffiguravano tratti riconducibili a un personaggio definito, e l'identità si connotava piuttosto attraverso l'abito, gli accessori e naturalmente, l'azione. Polluce, retore e lessicografo del II d.C., nel IV libro del suo *Onomasticon*, quello dedicato al teatro, enumera 28 maschere di repertorio per personaggi della tragedia, classificandole non in base al loro carattere, ma ai tratti distintivi delle categorie-tipo che delimitano sesso ed età. Fanno eccezione alcune maschere-personaggio, quali Atteone con le sue corna, Fineo il cieco, Argo dai molti occhi,

Achille rasato per il dolore per Patroclo, o personificazioni di entità astratte: Thanatos (la Morte), Lyssa (la Follia), Hybris (la Superbia), Phthonos (l'Invidia) ed altre.

Quanto alle maschere della Commedia Antica (*Archaia*) del V-IV secolo a. C., invece, si ipotizza che potessero in alcuni casi essere modellate sui volti di personaggi ben noti al pubblico così che la parodia risultasse più icastica ed efficace (cf. Polluce. *Onomasticon* 143; Platonio, rr. 71-73 ed. Perusino), annullando pericolosamente, almeno in parte, l'effetto di straniamento e "allontanamento". Nei *Cavalieri*, in un passo di controversa interpretazione (vv. 230-233), Aristofane afferma che gli *skeupoioi* (costumisti) non vollero riprodurre l'effigie di Cleone temendone l'ira (Albini, 1991: p. 81. Cfr. anche Calame, 1991: pp.163-4).

Infine, le maschere della Commedia Nuova (*Nea*) (IV-III secolo a. C.) sono suddivise secondo età e sesso, o ruolo e caratteri, anche combinati insieme, all'interno di macroclassificazioni secondo tipologie specifiche: giovani, vecchi, maschi, femmine, servi, cortigiane oppure il ruffiano, l'adulatore, il mantenuto, molti dei quali plasmati sui modelli forniti dai *Caratteri* di Teofrasto, che, lo ricordiamo, fu maestro di Menandro, il principale esponente della Commedia Nuova.

In epoca classica la maschera, fatta di materiale di vario tipo (lino / sughero / legno / cuoio) e munita di una parrucca, ricopriva tutta la testa, lasciando trapelare gli occhi dell'attore e il movimento delle labbra attraverso la bocca leggermente aperta. Dipinta di bianco per le donne, e di colore più scuro per gli uomini, era accessoriata in modo tale da poter ottenere da pochi tipi una serie di personaggi dissimili. Variavano colore e forma dei capelli; dei copricapo; si usavano oggetti specifici per designare potere o ruolo: diademi per re e regine; corone per i messaggeri, bende per sacerdoti, sacerdotesse e indovini.

La maschera era definita e completata dai costumi. Gli attori tragici indossavano abiti stilizzati, convenzionali; l'indumento base era il chitone, una tunica a maniche lunghe variamente ornata e legata da una cintura sotto il petto (chitone ionico) o più corta ed aperta sui fianchi (chitone dorico); sul chitone veniva indossato un mantello lungo, imation, o corto, clamide. C'erano, inoltre, indumenti particolari, quale la veste di lana a rete che portavano gli indovini o il krokotos, di color zafferano, destinata a Dioniso. Anche il colore dei costumi era importante per

definire ruoli e situazioni (il porpora indicava la dignità regale, il nero lutto o sventura...), così come importanti erano gli accessori caratterizzanti, come il bastone per i vecchi; la spada per i guerrieri; rami di ulivo per i supplici; lo scettro per i re).

Quando la struttura del teatro da lignea diventerà in pietra e assumerà via via dimensioni monumentali, si incrementerà di pari passo la statura dell'attore, munendo la parrucca di un *onkos*, cioè di un rigonfiamento di capelli sulla fronte, e alzando i coturni, la cui suola, bassa all'origine, raggiunse anche i venti centimetri di altezza.



[Attore con *onkos* e coturni. Parigi, Petit Palais (Archivio fotografico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)]

Sul versante della commedia, agli accessori tipici del travestimento comico (fallo, imbottiture grottesche sulla pancia e sulle terga) si aggiungevano dettagli specifici a connotare i diversi personaggi. Quanto alla maschera, aveva tratti più marcati e la bocca spalancata rispetto ai modelli tragici.

Data la deperibilità dei materiali con cui le maschere erano realizzate, non ci è pervenuto nessun manufatto autentico. Abbiamo, però, una ricca rappresentazione iconografica su vasi e rilievi e reperti fittili e soprattutto possiamo ricavare notizie importanti dai materiali rinvenuti nella necropoli greca di Lipari nelle isole Eolie, dove gli scavi hanno riportato alla luce migliaia di piccole terracotte dipinte di argomento teatrale, frutto di un'intensa produzione artigianale locale, legata al dionisismo funerario diffuso in Sicilia e in Magna Grecia. Dioniso è anche la divinità

che dona la beatitudine nell'oltretomba a coloro che sono stati iniziati ai suoi misteri. I reperti sono databili tra i primi decenni del IV sec. a.C. e la prima metà del secolo seguente (nel 252-251 a.C. Lipari venne distrutta dai romani). Un vero e proprio "giacimento" di memoria teatrale e spettacolare, ricco di spunti anche sulle tecniche recitative e sulle attività parateatrali ricavabili dai modellini di maschere (della tragedia, del dramma satiresco, della commedia) e di statuette (di attori comici, satiri, sileni, auletrie, danzatori e danzatrici, giocolieri, acrobati, esseri deformati, ecc.) in una galleria che conta ben 44 tipi diversi suddivisi in cinque gruppi (vecchi, giovani, schiavi, donne vecchie, donne giovani), "ciascuno dei quali perfettamente caratterizzato mediante una serie di convenzioni intese a rivelare anche nell'aspetto esterno il temperamento o l'umore del personaggio. Per esempio, gli occhi socchiusi indicano carattere mite e bonario; gli occhi aperti indicano ardimento e, se spalancati, temerarietà o sfrontatezza; il naso adunco è segno di rapacità, quello camuso di lascivia; le sopracciglia sollevate indicano irritabilità o stato d'ira" (Bernabò Brea, 1979: p. 168). Ma i segni fisiognomici individuano anche il ruolo e la condizione sociale del personaggio. Per esempio, il parassita ha fronte liscia, borse sotto gli occhi (segno di una vita viziosa), espressione maligna, naso adunco, mentre il "giovane per bene" ha un viso regolare e occhi aperti e dolci; "la ragazza per bene" il colorito pallido di chi vive sempre in casa e pettinatura semplice. Gli schiavi hanno bocca grande, un sopracciglio sollevato, naso camuso, carnagione e capelli rossastri.

La tragedia sulla scena

Come tutto questo patrimonio si riversa sulla scena moderna e contemporanea tragica e comica? Delle numerose sperimentazioni proposte, per quanto riguarda il versante della tragedia, ne prenderemo in esame alcune fatte sull'unica trilogia che ci è arrivata dal teatro greco, l'*Orestea* di Eschilo, che proprio per la sua ampiezza e cospicuo numero di personaggi consente un lavoro variamente articolato.

Cominciamo con la messa in scena realizzata da Peter Hall nel 1981 con il National Theatre di Londra, per la quale fu utilizzato un cast interamente maschile. Qui le maschere, ideate dalla scenografa Jocelyn Herbert, complete a coprire interamente il volto, sono solo in parte di ispirazione greca, senza però esserne una riproduzione fedele: è il caso di Agamennone (barba rossa ed elmo, corazza e mantello),

Cassandra (maschera con grandi occhi spalancati, mantello nero e argento); gli dei (Apollo maschera dorata; Atena, maschera argentata, elmo ed egida); i personaggi minori (Araldo da Troia, La Pizia); mentre i Cori dell'*Agamennone* e delle *Coefore* hanno maschere non connotate in maniera specifica.

Clitemestra è, invece, caratterizzata da una maschera d'oro di derivazione asiatica; Oreste ed Elettra da una maschera che si rifà alla tradizione giapponese del Noh, una tradizione che trova infiniti echi ed espressioni nello spettacolo, come ad esempio i movimenti misurati degli attori o il guanto rosso che indossano sia Clitemestra che Oreste dopo aver compiuto l'omicidio e che visualizza il loro ruolo di assassini.



[Clitemestra e Oreste. Immagini da youtube
(<http://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0>, visionato il 27.9.2013)]

Secondo quanto afferma Peter Hall nei suoi appunti di lavoro, le maschere più difficili da realizzarsi sono state quelle delle Furie, che formano il Coro delle *Eumenidi*, perché forgiarle secondo le indicazioni del testo, come esseri mostruosi e terrificanti, avrebbe reso poco plausibile la loro trasformazione finale in dee benevole. Sono state perciò rappresentate come donne fatali, di sinistra attrattiva: lunghi capelli rossi, facce diafane con labbra nere (un po' come ragazze *punk*), mani minacciose, gambe storte.



[Eumenidi. Immagini da Youtube
(<http://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0>, visionato il 27. 9.2013)]

A proposito delle maschere dei Cori, che sono uguali tra loro all'interno delle singole tragedie, va sottolineato come questa scelta non crei una sensazione di piatta omogeneità, perché ogni maschera perde la propria fissità e sembra cambiare espressione, o meglio, esprime un diverso sentimento a seconda dell'atteggiamento assunto dall'attore. Così maschere uguali appaiono diverse perché indossate da uomini diversi e diventano espressione di sentimenti contrastanti nel corso dello spettacolo.

Negli appunti di regia viene sottolineato come nella performance ogni movimento degli attori sia prestabilito e segua degli schemi, come in un gioco di squadra, lasciando poco spazio all'improvvisazione. Questo perché è difficile per gli attori comunicare tra loro per la limitatezza del campo visivo indotta dalla maschera. L'intera rappresentazione è giocata su un commento musicale continuo e cadenzato che crea una forte tensione al limite dell'angoscia e si afferma quale elemento di aggregazione tra le diverse, eterogenee, componenti dello spettacolo

Una soluzione ibrida, ma affascinante ed efficace, è quella adottata negli anni Novanta da Ariane Mnouchkine, regista francese, direttrice del Theatre du Soleil a La Cartoucherie a Parigi nel suo spettacolo *Les Atrides*, che alla rappresentazione dell'*Oresteia* di Eschilo premette la vicenda del sacrificio di Ifigenia raccontata da Euripide nell'*Ifigenia in Aulide*.¹

¹ Vedi <http://www.youtube.com/watch?v=OahkdsfIPgg> (parodo dell'*Agamennone*, visionato il 27.9.2013), e

La regista sceglie di dipingere il viso degli attori con un trucco coprente come una maschera. Viene così salvaguardata la mimica facciale, ma si produce comunque un effetto di filtro e di straniamento, e inoltre, la connotazione del maquillage istituisce un richiamo a un mondo folcloristico ed etnico. La trasformazione dell'attore in personaggio avviene anche attraverso l'uso di parrucche e di copricapo ed è completata dai costumi, variopinti e ricchi. Si crea così una sorta di maschera totale che avvolge interamente l'interprete e sotto la quale si celano, senza distinzione di sesso, uomini e donne che compongono il coro in tutte e quattro le tragedie.

Per il trucco, come per i costumi, Ariane Mnouchkine si è ispirata al Katakali, la forma di teatro indiano dove gli attori-danzatori (tutti uomini, che interpretano i personaggi femminili) hanno i volti dipinti di colori accesi e indossano costumi elaborati. Da qui la regista ha tratto alcuni elementi e suggestioni che ha poi ricreato in maniera originale. I costumi non sono definiti secondo uno schema prestabilito, non ci sono disegni nè modelli preventivi, ma si evolvono con l'evolversi dello spettacolo attraverso le prove, durante le quali ciascun attore dà il suo apporto personale. I colori di base sono il nero, il giallo, il rosso e il blu, ma le stoffe vengono tinte con colori che non si trovano in commercio e che sono creati appositamente. I materiali provengono anch'essi dal mondo indiano: sete, lino, panno².

Le Erinni, che Eschilo paragona alle Gorgoni o alle Arpie, esseri mostruosi, prive d'ali e nere, ripugnanti alla vista - "una mandria senza pastore, verso la quale nessun dio è benevolo" -, Ariane Mnouchkine le ha raffigurate come belve ibride, a metà tra leoni e scimmie, dotate di nere criniere e musi allungati con appendici mostruose. Un branco feroce, guidato da tre orride vecchie, due delle quali danno voce alle parole del Coro, mentre la terza fa da contrappunto mimico, tra i ruggiti di quegli esseri animaleschi. Viene così messa in primo piano la componente ferina, selvaggia, che si cela in ogni individuo e nella società nel suo insieme e che,

<http://www.youtube.com/watch?v=fjPiUNbyVsM> (Agamennone, prove con interruzioni ed interventi della regista, visionato il 27.9.2013)

² Vedi <http://www.youtube.com/watch?v=xBZIAcgWK4A>, visionato il 27.9.2013)

nell'interpretazione della regista, la pacificazione finale - prospettata nel testo greco -, non riuscirà a debellare.



[Le Erinni (<http://www.youtube.com/watch?v=xBZIAcgWK4A>, visionato il 27.9.2013)]

Una lezione fondamentale su quali possano essere gli sviluppi dell'uso della maschera nelle rappresentazioni di testi teatrali antichi e su come ne possano scaturire tipi di letture diverse ci viene dai Sartori, Amleto e il figlio Donato, scultori padovani. Agli inizi degli anni Cinquanta, fu Amleto a prestare la sua opera di scultore a Jean Louis Barrault per l'ambizioso progetto di realizzare un'*Oresteia* in maschera. Non ci fu da parte dell'artista, d'intesa peraltro con le indicazioni del regista, nessun intento di recupero archeologico, sempre improbabile oltre che scarsamente produttivo. In questo caso si voleva esplorare quel mondo magmatico e primordiale, quel contatto che la maschera crea con l'invisibile e l'assoluto, con l'interiorità e l'istinto, con la vita e con la morte (Barrault, 1959: pp. 99-100), e si cercarono delle equivalenze spirituali profonde rifacendosi alla ritualità delle tribù d'Africa e dell'America Latina e trovando un punto di contatto nel Candomblé afrobrasiliiano con la sua mescolanza di riti indigeni, credenze africane e Cristianesimo.

La spinta propulsiva era venuta a Barrault da un suo viaggio in Brasile, durante il quale aveva assistito alle cerimonie della macumba con la loro carica di magia e la possibilità di mettere il rapporto l'uomo con il mondo occulto e sotterraneo degli spiriti (Lallias-Arnault, 1992: p. 14). L'obiettivo del regista era quello di realizzare uno spettacolo che creasse sulla scena un'atmosfera tale da coinvolgere gli spettatori in una sorta di ritualità e di concretare altresì la sua idea di teatro totale, dove parole e canto, musica e danza fossero fusi in un unico organismo. In questa

prospettiva la musica composta da Pierre Boulez ricopriva un ruolo cardine con un amalgama di melodie orientali tibetane e giapponesi, alle quali si accompagnavano le percussioni africane. Su questi ritmi e su echi di musiche del folclore europeo erano modulate le danze del Coro e di alcuni personaggi, a tratti parossistiche fino alla trance.

Analogo criterio sincretico ispirava i costumi e le maschere dove profili dell'iconografia greca arcaica venivano contaminati e spesso sovrastati da suggestioni africane e orientali. Ne risulta un panorama composito con personaggi variamente caratterizzati. Il Coro dei vecchi dell'*Agamennone* richiama i *Kuroi* arcaici con chiome e barbe fluenti, così come la fisionomia di Agamennone, maestoso e imponente, mentre enigmatico e bellissimo è il volto di Apollo, il Lossia, il dio dallo sguardo obliquo e sfuggente e dal sorriso misterioso. Il profilo adunco e le trecchine nere attorte di serpi delle Erinni, esseri inquietanti nella loro ferinità, ci porta invece al mondo africano.

Le maschere ideate da Amleto (settanta esemplari), coprivano solo una parte del volto, lasciando libera la bocca ed erano costruite in cuoio - materiale e tecnica nei quali l'artista aveva raggiunto una perizia inedita in un breve arco di tempo, negli anni del Teatro dell'Università di Padova con De Bosio, con cui cominciò a collaborare dal 1947, e della realizzazione dell'*Arlecchino* al Piccolo di Milano con Strehler (1952).



[Agamemnone, Apollo, Erinni, Cassandra: Amleto Sartori (Foto Mauro Magliani. Archivio fotografico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)]

A distanza di quarant'anni dall'*Orestea* di Amleto, il figlio, Donato Sartori, è invitato da Peter Oskarson per la realizzazione della trilogia eschilea in Svezia. Là, tra il

1996 e il 2002, lo scultore dirige un laboratorio sulla maschera teatrale, arricchito da viaggi in India, Mozambico, Grecia e Magna Grecia. Il suo percorso è completamente diverso da quello battuto dal padre. Lasciato da parte il cuoio, materiale peraltro da lui già ampiamente esplorato in varie forme e opere diverse, Donato scelse, dopo innumerevoli prove e sperimentazioni, delle resine sintetiche che fossero duttili, ma resistenti e che assicurassero il necessario effetto vibrafonico, enfatizzato dalla scelta di creare delle maschere a calotta che calzassero sulla testa scendendo fino al collo. Quanto all'iconografia, alla fisiognomica, si volle mettere in luce l'interiorità di ogni personaggio, analizzandolo in maniera psicoanalitica e scavando nei recessi dell'anima. Ne scaturirono una Clitemestra dall'espressione dura e decisa, mentre Agamennone presenta un volto grave e assorto ed Egisto è un individuo ambiguo, dalla *facies* anguiforme, con la pelle verdastra, segnata da sottili solchi e grinzosa; Oreste appare come un uomo segnato dall'angoscia, circondato dai volti scavati e sofferiti del Coro delle Coefore, in contrasto con il viso paffuto di Cilissa, la nutrice, disperata all'annuncio della morte del giovane; e infine le Erinni manifestavano le loro fattezze emergendo attraverso un velo elastico che aderiva al volto, una sorta di cranio scarnificato.



[Egisto (foto Sarah Sartori), donna del Coro delle *Coefore*, Cilissa, Erinni (foto Mauro Magliani): Donato Sartori. (Archivio fotografico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)]

La commedia in scena

Per la commedia, nascono dalla scommessa di riportare in vita le maschere teatrali documentate nelle terracotte di Lipari due spettacoli di particolare interesse

documentario, anche se di non compiuta riuscita sul piano artistico: la *Donna di Samo* e il *Dyscolos* di Menandro.

Donna di Samo, del 1979, costituisce la prima rappresentazione in epoca moderna di questo autore di cui nessuna opera è arrivata a noi attraverso la tradizione manoscritta medioevale: le prime testimonianze dirette risalgono, infatti, alla fine dell'Ottocento grazie a ritrovamenti papiracei in Egitto. (Ricordiamo che l'*editio princeps* del papiro Bodmer che ci tramanda la parte più cospicua della *Samia* è del 1969 ad opera di Kasser-Austin, soli 10 anni prima dello spettacolo in questione).

L'allestimento della *Donna di Samo* fu realizzato dall'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa) per l'inaugurazione del teatro di tipo greco costruito sulla rocca di Lipari, e messo in scena nelle giornate del convegno di studi su "La traduzione dei testi teatrali antichi" (23-26 maggio 1979). Da allora molte sono state le repliche anche a livello internazionale.

Per questa rappresentazione si sono riprodotte le maschere antiche, usando le stesse (presunte) tecniche e i materiali del tempo, ma interpretandole attraverso la creatività del pittore Silvio Merlino, che le ha arricchite con dettagli anatomici e folte capigliature. Si tratta di maschere frontali che lasciano scoperta la nuca dell'attore. Analogamente, anche i costumi sono ricchi e definiti solo sul davanti; sulla schiena hanno, invece, una striscia di tessuto nero e sono allacciati come un grembiule, lasciando intravedere gli abiti sottostanti.

Da un punto di vista teatrale lo spettacolo, affidato alla regia di Mario Prospero, autore anche della traduzione e dell'adattamento del testo, ebbe un esito positivo per quanto riguarda il gradimento del pubblico e segnò una tappa importante nello studio della Commedia Nuova indagata nelle sue potenzialità comiche, spesso misconosciute da parte di quegli studiosi che si accostano ad essa come ad un testo destinato alla lettura e non alla rappresentazione, quale di fatto era.

La regia di Prospero punta a produrre effetti antinaturalistici e allusivi alla prassi teatrale greca, come è evidenziato all'inizio della rappresentazione dalla relazione che si instaura tra attore e maschera: il prologo viene recitato a volto scoperto dall'interprete che maneggia a lungo la maschera e la scruta prima di indossarla. Anche gli altri attori, tre in totale che sostengono da soli le sei parti dialogate della

commedia³, indossano le maschere sotto gli occhi del pubblico e poi si alternano nei ruoli senza distinzione di sesso ed enfatizzano la gestualità dei personaggi e il loro stato d'animo in maniera espressionistica. Li affiancano alcune comparse mute per un totale di 11 maschere. Accompagnano lo spettacolo musiche eseguite dal vivo, connotate da echi arcaizzanti e popolari.



[Moschione, Demea, Criside (archivio personale)]

La genesi del secondo spettacolo da noi preso in considerazione in queste pagine, il *Dyscolos*⁴, affonda le sue radici nel progetto *New Comedy in Performance*, rinominato poi *Menandro ritrovato*, avviato nel 2002 dal prof. Richard Williams dell'Università di Glasgow e realizzato con la consulenza di Adriano Iurissevich, attore e regista veneziano, esperto di *commedia dell'arte*, chiamato a studiare una possibile recitazione con esemplari ricostruiti in base a quei modellini. Con l'ausilio di moderne tecniche in grado di scannerizzare in tre dimensioni i reperti fittili, si è riusciti a riprodurre nei minimi dettagli copie a grandezza naturale, indossabili dagli attori. La fase pratica della costruzione è stata affidata al mascheraio Malcom Knight, che ha utilizzato una resina sintetica in grado di garantire, leggerezza, solidità, e una buona sonorità. Perché, se è da sfatare la vulgata in base alla quale le maschere antiche fungevano da megafono per amplificare la voce dell'attore, è pur vero che una buona maschera non deve essere "sorda", ma vibrare per non soffocare i suoni emessi dall'interprete.

³ Moschione, il giovane amante; Criside, la concubina di Demea; Demea e Nicerato i vecchi; Parmenone, servo di Demea; un cuoco.

⁴ Il testo è di grande importanza nella storia della letteratura e del teatro occidentale per aver dato vita alla figura del misantropo, giunta a noi attraverso la scrittura di autori come Shakespeare (*Timon of Athens*), Moliere (*Il poi misantropo*), Goldoni (*Sior Todaro Brontolon*).

Il procedimento seguito nella realizzazione delle maschere, finalizzato a ottenere copie il più possibili fedeli alle proporzioni dei modelli, ha implicato solo in misura minima un adattamento al volto dell'attore. Si tratta, dunque, di un metodo completamente diverso da quello che sta alla base delle maschere dei Sartori, per le quali l'artista parte proprio dal calco del viso dell'interprete, sul cui modello scolpisce poi la matrice per dare forma al cuoio o alla resina o alla cartapesta. Il risultato finale è perciò frutto di un'interpretazione artistica e non di una semplice riproduzione e questo è fondamentale nel conferire "vitalità" alle maschere stesse.

Quanto alle maschere ottenute con la scannerizzazione, esse sono state poi colorate e in alcuni casi completate con una capigliatura di fibre naturali, lana o lino, sempre sul modello antico.

Allo studio della maschera come oggetto si è accompagnato un approfondimento delle tecniche di recitazione in maschera, tecniche specifiche e peculiari. Il training dell'attore parte dalla *maschera neutra*⁵, un volto inespressivo che si carica via via di emozioni diverse a seconda dell'atteggiamento del corpo: dalla tristezza al riso, dall'aggressività alla mitezza, dalla bontà alla cattiveria in una gamma infinita di variazioni. Nella fase successiva l'interprete indossa la maschera di "carattere" e modula la sua *performance* sull'"anima" della maschera stessa, come spiega Jurissevich (Matelli, 2008: pp. 32-3)

È necessaria una connessione precisa tra pensiero e movimento della maschera, tra sensazioni ed emozioni del personaggio-maschera e attitudini corporee. La maschera necessita di una comprensione sia mentale che fisica. L'attore che porta la maschera deve essere intelligente sia sul piano razionale-analitico, come capacità di scavare i sensi del testo, i vari livelli semantici, sia di avere un corpo intelligente che questi sensi digerisce in sé e ritrasmette in un tutt'uno significativo.... Una volta soddisfatti per il risultato raggiunto su ogni singola maschera, si tratta di vederne il funzionamento in

⁵ La *maschera neutra* nasce dall'incontro a Padova, nel 1948, tra un uomo di teatro, Jacques Le Coq, e lo scultore Amleto Sartori, entrambi attivi nel Teatro dell'Università di De Bosio. Questo tipo di maschera inespressiva è un'evoluzione della *masque noble*, o della *calma*, strumento didattico del Théâtre du Vieux Colombier, fondato da Jacques Copeau a Parigi nel 1913.

relazioni gerarchiche ed energetiche, sia in rapporto alle altre maschere, che allo spazio d'azione.

Le interessanti considerazioni di Iurissevich riguardano, in senso lato, l'intero mondo delle maschere: in ogni epoca e luogo e di qualsiasi materiale vengano costruite, per qualsiasi motivo ed in qualsiasi modo vengano usate, perché, come insegna Jacques Le Coq "il gioco della maschera non è una scienza esatta, bensì un'arte esatta[...]geometria al servizio dell'emozione".

La "simbiosi", quindi, che si produce tra maschera ed attore fa rilevare allo spettatore di teatro, abituato, di solito, ad intendere la maschera come un travestimento o una "copertura" del volto, sia pure a scopi artistici, che essa sia davvero qualcosa di vivo e che solo dopo averla studiata a fondo ed averne compreso la valenza espressiva, teatrale ed umana si sia capaci di servirsene correttamente al momento della recitazione. Si crea così un rapporto di reciprocità col pubblico, poiché l'identità della maschera, oggetto di un "credere", è "fatta" tanto dal suo portatore quanto da coloro che assistono all'azione rituale di cui egli è il protagonista (Pernet, 1982: pp. 45-59). Un processo, questo, individuabile per certi versi nel nome stesso che la designa, *prospan*, che significa anche viso ed etimologicamente sottolinea lo stare davanti agli occhi dell'altro e dunque, l'essere guardati.

Dopo avere lavorato su vari frammenti e testi menandrei, ma anche plautini, si è presentato uno studio sull'*Arbitrato* di Menandro all'interno del convegno *Pianto e riso nel teatro greco e latino*, organizzato dall'INDA a Siracusa nel 2003. L'anno successivo, in collaborazione con la professoressa Elisabetta Matelli, responsabile del Laboratorio di drammaturgia antica dell'Università Cattolica di Milano, si è avviato un nuovo studio, questa volta sul *Dyscolos*, nell'ambito di un progetto dal titolo *Menandro in maschera*, frutto del lavoro sinergico e delle competenze di soggetti diversi: istituzioni universitarie; un laboratorio specializzato nella costruzione di maschere teatrali; una compagnia di attori esperti nella recitazione in maschera. Per la parte testuale ci si è avvalsi della traduzione di Ezio Savino e per quella musicale delle creazioni degli Specimen Teatro di Lecce, esperti di musica e danze popolari, in particolare dell'area greca.

La scelta della tipologia adatta ai singoli personaggi è stata complessa e meditata, poiché attribuire a un personaggio un certo volto invece di un altro all'interno della gamma presente nei modelli antichi significa connotare in partenza il carattere del personaggio in questione. Per esempio, per Gorgia, personaggio rustico ma di animo nobile, alla maschera del contadino (carnagione scura, tratti grossolani, fronte liscia che indica una semplicioneria assente in Menandro) si è preferita quella del "bravo giovane" dalla pelle scura. Quanto al protagonista, Cnemone, tra le opzioni possibili – il *pappos heteros*, la maschera del vecchio con grandi occhi arrabbiati e lunga barba bianca; l'*hegemon presbytes*, caratterizzato da una duplice espressione, irritata o dolce, a seconda del lato che l'attore mostra al pubblico; e l'*Hermonios*, che rappresenta un uomo calvo e barbuto, con le sopracciglia sollevate e lo sguardo arrabbiato e sprezzante – si è optato per quest'ultima, più adatta a sottolinearne la duplicità caratteriale (Matelli, 2008: pp. 11-19).



[Cnemone e la figlia; Gorgias e Sostrato. Matelli, 2008 (per concessione dell'autrice)]

Quello realizzato sul *Dyscolos*⁶ è, a mio parere, un esperimento interessante dal punto di vista della ricerca e dell'applicazione di nuove tecnologie, ma appare riuscito solo in parte, perché come testimonia il filmato, le maschere sulla scena non perdono la loro fissità intrinseca, non traggono la necessaria vitalità dal dinamismo dell'attore, quando invece dovrebbe bastare una minima inclinazione del capo o un piccolo movimento del corpo per mutarne l'espressione e comunicare sentimenti ed emozioni diversi, e questo inficia anche la possibilità di veicolare le valenze semantiche del testo.

⁶ Vedi http://www.youtube.com/watch?v=HWIKL_lob5k, consultado em 27.9.2013.

Sostenere il testo con cura, non buttarlo via (perché quotidiano), dar rilievo ad ogni pensiero, a ogni sfumatura, dargli respiro, impedisce alla maschera di essere risucchiata nella sua fissità; la maschera al contempo innalza in ambito universale quelle storie private e familiari che altrimenti rischierebbero di risultare puramente aneddotiche (Jurissevich, in Matelli, 2008: pp. 31-32).

Questa osmosi tra maschera, attore e testo auspicata e teorizzata dal regista non si è, tuttavia, tradotta in atto, a mio parere, per il vizio di fondo, che sta alla base della sperimentazione proposta: riprodurre in maniera meccanica i modelli fittili. Quei piccoli oggetti in terracotta presentano necessariamente caratteristiche diverse dalle maschere originali, sia per la difformità del materiale utilizzato e di conseguenza delle tecniche di lavorazione, sia soprattutto per la destinazione d'uso degli oggetti stessi, gli uni pensati per una funzione statica, le altre per una dinamica. Solo attraverso un processo creativo, che la animi dall'interno, la maschera può acquisire quella duttilità che la rende viva ed efficace sulla scena.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. *Le Masque. Du rite au Théâtre*. Paris: Editions du CNRS, 1991.

ALBINI, Umberto. *Nel nome di Dioniso*. Milano: Garzanti, 1991.

BARRAULT, Jean-Louis. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Parigi: Flammarion, 1959.

BERNABÒ BREA, Luigi. Le maschere liparesi nella Commedia Nuova. *Dioniso*, 50, 1979, pp. 167-169.

BERNABÒ BREA, Luigi. *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*. Genova: Sagep Editrice, 1981.

BETTINI, Maurizio (Ed.). *La maschera, il doppio e il ritratto*. Bari: Laterza, 1991.

BIEBER, Margarete. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton: Princeton University Press, 1961.

BIERL, Anton. *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna: concezioni teoriche e realizzazioni sceniche* [1996]. Roma: Bulzoni, 2004.

CALAME, Claude. Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece. *History of Religions*, 26, 2 (Nov., 1986), pp. 125-142.

CALAME, Claude. La tragedia: la maschera per mettere in scena l'alterità. In: *Il racconto in Grecia*. Bari: Laterza, 1988, pp. 95-114.

CALAME, Claude. Smascherare con la maschera: effetti enunciativi della commedia antica. In: *La maschera, il doppio, il ritratto*, ed. Maurizio Bettini. Bari: Laterza, 1991, pp. 159-174.

CALENDOLI, Giovanni. Le origini nel mondo greco e romano. In *L'arte magica di Amleto e Donato Sartori*, ed. Carmelo Alberti e Paola Piizzi. Milano: Federico Motta Editore, 2005, pp. 25-29.

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Le Dieu-masque, une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: La Découverte-École Française de Rome, 1991a.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi. In *La maschera, il doppio, il ritratto*, ed. Maurizio Bettini. Bari: Laterza, 1991b, pp. 131-58.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris: Flammarion, 1995.
- FUSILLO, Massimo. *Il dio ibrido: Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2006.
- LALLIAS, Jean-Claude; ARNAULT, Jean-Jacques (Ed.). *La tragédie grecque. Les Atrides au Théâtre du Soleil*. Paris: 1992. (Théâtre aujourd'hui n. 1)
- LANZA, Diego (Ed.), *Aristotele. Poetica*. Milano: BUR, 2006
- MASSENZIO, Marcello. *Dioniso e il teatro d'Atene*. Firenze: La Nuova Italia, 1995.
- MATELLI, Elisabetta (Ed.). *Menandro. Dyscolos (Lo scorbutico)*, trad. di Ezio Savino. Messina: GBM, 2008.
- PADOVAN, Raffaello; PENSO, Andrea. *La repubblica delle maschere*. Mestre Venezia: Corbo e Fiore Editori, 2000.
- PERNET, Henry. Masks and Women: toward a Reappraisal. *History of Religions*, 22, 1, (Aug. 1982), pp. 45-59.
- PERUSINO, Franca (Ed.). *Platonio. La commedia greca*. Urbino: Quattroventi, 1989.
- PUCCI, Giuseppe. La statua, la maschera, il segno. In: *La maschera, il doppio, il ritratto*, ed. Maurizio Bettini. Bari: Laterza, 1991, pp. 107-129.
- SARTORI, Donato (Ed.). *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori*. Firenze: Centro di Edizioni, 1976.
- SARTORI, Donato; LANATA, Bruno. *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*. Firenze: La Casa Usher, 1981.
- SARTORI, Donato; PIIZZI, Paola (Ed.). *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*. Padova: Il Poligrafo, 1996.
- SCARCELLA, Antonio M. Sulla rappresentazione della Donna di Samo. In: Atti del VII congresso internazionale di studi sul dramma antico. La traduzione dei testi teatrali antichi. Siracusa-Lipari, 23-26 maggio 1979. *Dioniso*, 50, 1979, pp. 171-173.
- WILES, David. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WILES, David. *The Mask of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WILES, David. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- VERNANT, Jean Pierre; FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Figure della maschera nella Grecia antica. In J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*. trad. it. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1991, pp. 11-29.