

Io, la maschera e me

Roberto Cuppone *

* Ator, dramaturgo e diretor teatral. Universidade de Genova, Itália. Via Balbi, 5, 16126 Genova, Itália. Roberto.Cuppone@unige.it

Riassunto |

C'è una specie di pudore storico a parlare della maschera da parte degli attori della Commedia dell'Arte, sia del passato che del presente; l'autore, ripercorrendo alcuni momenti della propria esperienza con la maschera, individua forse i motivi latenti e inespressi di questa storica "rimozione": da un lato la scoperta di aspetti spiacevoli di se stessi, dall'altro la sensazione che a un certo punto la maschera non abbia più nulla da dire all'attore che la porta.

Parole-chiave: maschera, attore, Commedia dell'Arte, história do teatro, teatro comico

Abstract |

There is a kind of historical shyness to talk about the mask by the actors of the Commedia dell'Arte, both of the past and of the present; the author, looking at some moments of his own experience with the mask, finds perhaps the latent and unexpressed motives of this historical "removal": on the one hand the discovery of unpleasant aspects of oneself, on the other the feeling that at some point the mask has nothing more to say to the actor who wears it.

Keywords: mask, actor, Commedia dell'Arte, theater history, comic theater

Contro ogni aspettativa, i padri della Commedia dell'Arte (ANDREINI F., 1607; CECCHINI, 1616; SCALA, 1619; BARBIERI, 1634; PERRUCCI 1699,; RICCOBONI, 1721) parlano poco di Maschera; forse perché per loro è fisiologia del teatro *tout court*; o forse perché nel tentativo di emancipare la loro arte la percepiscono come un retaggio un po' antico, quasi una zavorra della buffoneria, marchio di schiavitù:

la Comedia la quale fu ordinata per solazzo [...] dovea essere rappresentata da diversi, però questa diversità di lingue, e d'habiti è quella che seco porta gusto, e diletto, onde acciò il trattenimento sia maggiore, vi si è mescolato per entro, Pantaloni da Venetia, Zanni da Bergamo, Gratiani da Francolino, Trastulli di Cicilia, Capitani di Spagna, e diverse altre parti, che diversamente si rappresentano, le quali parti quantunque dilettono, molte volte però rompono il filo della Comedia, e fanno così le lor digressioni dimenticare il soggetto all'ascoltante, onde ne nasce una conclusion fiacca, che da fuori nome che la Comedia non è valuta niente, che hanno riso sì: ma per certe facezie del tale, e portano a casa loro alcune parole non rilevanti, che cagionano che divisando tra loro de l'opera rappresentata, gli danno poi nome d'una buffoneria e non d'una Comedia [corsivo nostro], sì che dee chi si diletta di far parte ridicole, haver rigguardo che il motteggiar non vuol disgiungnersi, o' allontanarsi dal sentiero che tien la Comedia: ma caminar per esso acciò non si smarrisca il soggetto (Cecchini, 1608).

E neppure a scorrere le memorie di quegli attori o artisti contemporanei che ce l'hanno fatta riscoprire – Moretti (CACCO, 2004), Soleri, SARTORI 1983, FO 1987, Eduardo De Filippo – si trova granché, se non apodittiche raccomandazioni a guardarsi dalla Maschera, come quella ben conosciuta di Dario Fo:

Calzare la maschera fa male. È incredibile, per me ha sempre qualche cosa di miracoloso il fatto che dopo il primo impaccio, dopo qualche tempo che si adopera la maschera, si riesca a vedere, ad agire più disinvolti che avendo la faccia libera completamente. Vi voglio ricordare un aneddoto: Marcello Moretti, il capostipite di tutti gli Arlecchini di questo ultimo mezzo secolo, per anni si è rifiutato di portare la maschera, si tingeva il viso di nero con un *maquillage* a base di cerone [...] Si rifiutava di calzare la maschera per due ragioni, e io le condivido perché l'ho sperimentato a mia volta direttamente. Prima di tutto, portare la maschera per un attore è un'angoscia. È un'angoscia non determinata dall'uso quanto dal fatto che, calzandola, hai una restrizione del campo visivo e del piano acustico-vocale. La voce ti canta addosso, ti stordisce, rimbomba nelle orecchie, finché non ci hai fatto l'abitudine non ti riesce di controllare il respiro, ti senti estraneo alla maschera che si trasforma in una gabbia di tortura. Si può dire che ti aliena la possibilità di concentrazione. Prima, questa ragione. Poi ce n'è un'altra che è mitica, magica. La sensazione che quando ti togli la maschera... almeno questo succede a me: mi prende l'angoscia che una parte del viso resti incollata... mi pare che la maschera mi stia cavando anche la faccia. Quando tiri via la maschera dopo due, tre ore che l'hai addosso, hai proprio la sensazione di cancellarti... sarà strano, ma Moretti, dopo una decina d'anni, quando nel gioco della maschera si era calato fino in fondo, non riusciva più a recitare senza una maschera [...] Mai permettere che venga affossata la propria agilità, la *vis comica*, dall'uso eccessivo della maschera. Questo lo dico soprattutto ai ragazzi che della maschera fanno un uso allo "scarampazzo", cioè senza discernimento e ragione. La maschera, ogni tanto bisogna dimenticarla, buttarla via, non accettarla (FO 1987: 35-37).

Ecco perché provo qui a raccontare la *mia* esperienza con la Maschera: certo non perché sia più esemplare di altre, ma perché ho l'impressione che grattando sotto la retorica posso ritrovare alcuni scatti di consapevolezza che mi hanno segnato e che forse, al netto dei troppi "io" che ammorberanno la narrazione, possono avere anche per altri qualche senso di testimonianza.

1. In cammino coi *Benandanti*

La prima volta che incontro la Maschera (intendo quella *vera*) è nel caldo giugno del 1980, a Villa Ceresa a Mestre: è bugnata, bruttina, un qualche Zanni prestatomi dagli amici del TAG di Venezia fra le loro maschere di baule, di Maestro anonimo; nasone camuso e quella tinta persa che chiamiamo “testa di moro” (con espressione in verità *political incorrect*); mentre il mio corpo, venendo da quattro anni di laboratorio grotowskiano, fa il salto mortale avanti e indietro e ha pudore a mostrarli.

Nel quadro di un progetto che si intitola Lab80, ambizioso percorso che mette assieme le più interessanti compagnie di ricerca del Veneto (TAG, Teatro Modo, La Capinera, Grammelot), diretto da Giancarlo Nanni (1941-2010), si prova lo spettacolo *I benandanti*¹, tratto dal saggio storico di Carlo Ginzburg (GINZBURG 1966): una nuova ipotesi sull’ambiguità della stregoneria tra Cinque e Seicento – si erano chiamati “benandanti” in Friuli i portatori di un culto popolare della fertilità, dapprima difensori dei raccolti *contro* streghe e stregoni, ma, nel giro di pochi decenni, vittime della repressione dell’Inquisizione, passati ad assumere i tratti dei loro stessi antagonisti.

Nanni ha uno stile registico libero e spregiudicato; ma pur essendo già un’icona del cosiddetto Teatro Immagine, dell’avanguardia italiana più in auge, approccia gli attori in fondo come forse ha sempre fatto la Commedia dell’Arte, per le abilità (e le differenze) di cui

1 *I benandanti*, da Carlo Ginzburg, regia di Giancarlo Nanni; scenografia Marco Del Re; multivision Manuela Cavalieri; movimenti coreografici Cecilia Nesbitt; con Leonardo Alecci, Laura Barozzi, Giorgio Bertan, Laura Boato, Barbara Borsato, Marilena Busolin, Alessandro Bressanello, Michele Conenna, Roberto Cuppone, Ambra D’Amico, Vito D’Ingeo, Roberto Donà, Giuseppe Emiliani, Eleonora Fuser, Renato Gatto, Paola Gobbato, Giuliana Grando, Giovanni Keller, Linda Mavian, Daniela Molon, Elisabetta Papini, Stella Ravagnan, Sergio Tagliacozzo, Diego Teso, Loretta Tesser, Marina Testolin, Giovanni Todescato, Rosanna Trolese, Anna Zannini; evento unico, Mestre (Venezia), 28-29 giugno 1980.

possono essere portatori *in sé*: se sai cantare canta, se sai saltare salta, se non sai far niente arrangiati. Un regista che c'è e non c'è, un fratello maggiore: grande non-scuola di teatro. Una sera, in un atrio spoglio della villa – lo spettacolo avrà luogo invece nel parco, in una grande architettura a posizioni invertite: al centro gli spettatori e tutt'attorno quattro pedane sullo sfondo di altrettanti schermi giganti di proiezione – Nanni ci chiede di improvvisare su noi stessi, alle prese con la creazione del testo; dunque nulla a che fare con le scene che ognuno di noi sta provando per il montaggio finale (e neppure le maschere saranno quelle, di fantasia, che poi verranno utilizzate nello spettacolo, create da Miri Mariarosa Vita).

Per me, all'epoca, l'improvvisazione non è gioco, ammiccamento al pubblico, invenzione linguistica, ma piuttosto una specie di *acting out*; così ci vuole poco perché l'esperienza dei miei compagni – Giorgio Bertan, Nora Fuser, Alessandro Bressanello, tutti e tre grandi improvvisatori, ancora oggi specializzati nei ruoli di Vecchi – mi irretisca, mi spinga a venirme fuori con tutta la fisicità che conosco bene. Di quel *furor* eruttivo non ho ricordi specifici, temi o battute (né sfociò poi nello spettacolo, dove creai una specie di acrobatico interrogatorio dell'Inquisizione in cui ero alternatamente Carnefice e Vittima): se mi permane una qualche impressione da quel primo "esercizio" con la Maschera è che liberò in me una specie di energia di sopraffazione (agita o subita, non importa), una inaspettata e non del tutto gradita sensazione di *violenza*.

2. Brighella, Zanni

Per questo scatenamento di energia, per questa *violenza* lo ricordo come il primo incontro *vero* con la Maschera; anche se non fu ancora *davanti a un pubblico*, come invece, a partire da quello stesso inverno, fra il 1980 e il 1981, accadde in altri due spettacoli.

Ne *La bague magique*, canovaccio francese di Carlo Goldoni (Cooperativa Teatrale Grammelot, regia collettiva, 1980-81), mi capita di fingermi un Brighella, in un improprio costume bianco zannesco, per cui qualche giurato del Teatro Goldoni di Venezia vede in me una creazione da premiare, nonostante né io né la Maschera (di Carlo Presotto, dipinta a penna!) siamo più che un esito bio-meccanico di teorie teatrali: prodotti cerebrali giustapposti.

L'inverno successivo ne *La Commedia dell'Arte* di Renato Stanisci (1981), compagnia di figli d'arte, operazione *collage* sulla scia della *Commedia degli Zanni* di Giovanni Poli, incarno un primo Zanni, spalla del Dottore nelle *Cento e dodici conclusioni in ottava rima del plusquam perfetto dottor Gratiano Partesana da Francolino*. Il canone – i *topoi* consolidati dalla ricerca storica di Poli e prima di lui di Vito Pandolfi – da un lato aiutano, mi prestano l'alibi culturale, ma dall'altro congelano il rapporto fra me e la Maschera (questa volta addirittura di cartapesta: scarsa personalità, volumi piatti, un anonimo colore nero lucido).

Forse quel primo *stress*, quella violenza ri-trovata fra i *benandanti*, mi ha fatto scuola di sfacciataggine, perché in entrambi questi spettacoli l'acrobazia si produce ormai senza pudori, come numero a sé; in un certo senso, la Maschera ormai legittima la mia componente *esibizionistica*. Ma non ancora quella *narcisistica*: recito infatti come se non l'avessi, come se fosse un trucco un po' più pesante e materico, una emiparesi del viso. Non mi dà forza, anzi me la assorbe. Ne *La bague magique* mi baso tutto su una coreografia danzata ai limiti dell'astrazione (inframmezzata dal testo, ormai inevitabilmente didascalico), ne *La Commedia dell'Arte* mi appoggio tutto sulla comicità di battuta (inframmezzata da posture ammiccanti, sempre in ritardo).

Non ci siamo ancora: 1 (Maschera) + 1 (Me) fa sempre 2.

3. Mezzettino

Al nostro secondo *vero* incontro, nel 1986, la Maschera si chiama Mezzettino, anche se non ha nulla a che vedere con lo svenevole Mezetin della Comédie Italienne e di Watteau: è camusa e aggrottata come quella di un Primo Zanni ubriacone, segnata a tratti forti e colore pan di zucchero; porta un cappello a falda troppo piccolo con un cucchiaino di legno a insegna sopra la fronte.

E non c'è alcun dubbio che sia io: il maestro mascheraro Stefano Perocco di Meduna mi cola sul viso lo stampo in gesso da cui poi sviluppa la *maquette*, il positivo: se alla fine Mezzettino *davanti* sarà una creazione, fra filologia e fantasia, *dietro* è certamente l'impronta della mia faccia.

Lo spettacolo per cui nasce è *Scaramuccia*², regia di Carlo Boso, altro regista "che c'è e non c'è". Non c'è testo, non c'è canovaccio, solo l'esperienza dei vecchi compagni *benandanti* e l'onore di esser chiamato col nome d'arte di quell'Evaristo Gherardi evocato dal titolo (e basta; perché poi nel testo resterà un fantasma). Il "regista", prima di arrivare, ci lascia tre giorni in balia di noi stessi e subito vado nel panico: cosa mi posso inventare? Ancora cerco nel cambio acrobatico di identità: mi metto a lavorare su un lazzo, la scena del sacco nel terzo atto delle *Furberie di Scapino* di Molière (Scapino convince Geronte a

2 Scaramuccia, da canovacci di Evaristo Gherardi, regia di Carlo Boso; con Jean Alibert, Giorgio Bertan, Alessandro Bressanello, Carlo Caloro, Marinagiulia Cavalli, Roberto Cuppone, Eleonora Fuser, Teresa Sarries, Isabelle Lusignan; costumi di Rosalba Magini; scene di Mario Bragato; maschere e macchine di Stefano Perocco; musiche a cura di Adriano Lurissevich; pantomime di Pavel Rouba; duelli di Bob Heddle Roboth; luci di Paolo Baroni; danze di Nelly Quette; prod. TAG Teatro; prima rappr. Este (Padova), 26 aprile 1986; in quasi 300 repliche fino al 1988 viene rappresentato fra l'altro a Roma, Milano, Torino, Venezia, Cagliari, Palermo; Barcellona, Valencia, Granada, Siviglia, Cordova, Saragozza, Pamplona, Londra, Parigi, Bordeaux, Lione, Marsiglia, Avignone, Tolosa, Mannheim, Stoccarda, Friburgo, Monaco, Treviri, Salisburgo, Zurigo, Malta, Andorra; Città del Messico, Monterrey, Chihuahua, Guanajuato; Sao Paulo e Sierra Negra.

entrare in un sacco per nascondersi, finge che arrivino un Guascone, un Basco e perfino una banda di soldati per cercare il suo padrone e, imitandone le voci, ne approfitta per bastonare il malcapitato dentro il sacco; ma si diverte così tanto, è così innamorato narcisisticamente del proprio virtuosismo, che non si accorge che Geronte fa capolino dal sacco e si accorge dell'inganno – è lo sviluppo narrativo, nonché rovesciamento di un antico numero dei buffoni veneziani, il “parlar dietro tenda” imitando “brigade di voci”, come ce lo descrive ARETINO 1534, giornata I, ragionamento I, parlando del Cimador).

Mi preparo le voci, i repentini cambi di identità, la danza delle bastonate. Ma subito, all'arrivo del “regista” divento vittima a mia volta di un altro rovesciamento, di una nemesi storica: Boso me la fa rifare, proponendo che dentro il sacco ci entri io. Ne nasce una pantomima muta – in seguito anche accompagnata da effetti rumoristici – in cui entro in scena dentro un misterioso sacco, che si muove antropomorficamente, inciampa, cade; nel tentativo di liberarmene e uscire produco due acrobazie e finalmente affaccio la testa dal sacco, rivelando al pubblico la mia identità e il motivo del mio “travestimento”. E' una specie di gioco del cucù potenziato, dalla lunga preparazione muta e soprattutto dalla Maschera, che una volta uscita dal sacco – una volta *in pubblico* – mi fa provare il brivido della sorpresa, il fascino della sospensione; mi fa sentire capace di un nuovo magnetismo.

È una scoperta, che presto si estende ad altre scene: alla prima, quando entro cantando “Dove vai tortellino nel brodo, preferisso la pasta col sugo” (sull'aria, naturalmente del “farfallone amoroso” di Mozart); a una seconda, quando esco alle spalle di Zerbinetta coprendole gli occhi e fingendomi un mostro (ogni volta diverso, come il *genius loci*: il mostro di Firenze in Italia, *el copito de nieve* a Barcellona, il mostro di Düsseldorf in Germania, ecc.). Ma non sono le battute che contano, ormai ho capito: è l'*entrée*, quella stessa che

governa la segreta struttura dei canovacci, la pulsazione profonda del cuore di qualsiasi narrazione teatrale, quella delle entrate e delle uscite.

Così mi porto in giro un costume pesantissimo – nella *tournée* castigliana, in agosto, giochiamo a fare stare in piedi i costumi da soli – facendolo ondeggiare e danzare intorno al mio corpo come un esoscheletro; le mani corrono spontanee in cintura, non per vezzo, ma per sbruffoneria da nullafacente; la bocca, il mio labbro superiore cominciano a lasciarsi “catturare” dalla Maschera, ammettendo una voce non più mia, non ancora sua, comunque oggettiva nella sua deformazione fisica.

Capisco come *sorprendere*. Faccio anche ridere, ma non capisco ancora perché.

1 + 1 fa ancora 2.

4. Arlechino

Ci vuole il terzo incontro.

Questa volta è con Arlechino: lo chiamo io così, gli tolgo una ‘c’ per modestia, perché lui invece è proprio l’Arlecchino creato da Amleto Sartori (1915-1962) per Jean-Louis Barrault nel 1955 e ora riprodotto per me da suo figlio Donato (1939-2016) in un raro esemplare firmato: un Arlecchino gatto più alla francese, lineamenti geometrici, neoclassici, marcati di rosso, tinta cuoio *nature*, la pelle bulinata, il nasetto pretenzioso; ma soprattutto due occhi grandi (gli occhi, non i fori) spalancati, amplificati da due ampie arcate tese dallo stupore o dallo spavento.

La famiglia d’arte Carrara, dopo la mia esperienza al TAG, mi ha chiesto una drammaturgia intorno alla *Locandiera* di Goldoni; e io, questa volta anche autore (ahimé!), me la sono cavata imbastendo una

storia sgangherata sulla *Guerra dei sessi*³, in una locanda veneziana dove si contrappongono tre donne (la Locandiera, con Ortensia e Gerania, sue serve) e tre uomini (il Cavaliere, Cetruglio e Balanza), tra cui resta vittima, *ça va sans dire*, l'asessuato Arlechino: una specie di regressione della *Locandiera* a probabili fonti di Commedia dell'Arte - lo stesso errore che fece Goldoni in Francia quando ridusse a canovaccio il suo stesso testo (*Camille aubergiste*, Comédie Italienne, 1 maggio 1764).

Fin dal 6 febbraio il Goldoni scriveva all'Albergati: "Quanto prima si darà una mia commedia intitolata *Camille aubergiste*. Questa è tirata dalla mia *Locandiera*, ma in fatti è divenuta un'altra cosa, sendo una commedia in due atti e di quattro soli personaggi... Il carattere della *Locandiera* è quasi cambiato... Anche il carattere di Celio, che è quello del nemico delle donne, è moderato". Così l'autore aveva distrutto il suo capolavoro. Lo scenario non piacque. "Sans succès" commenta Des Boulmiers. E il D'Origny: "*Camille aubergiste* n'eut pas un seul instant l'espérance de faire fortune". E Grimm: "Quoiqu'elle soit regardée comme une des meilleures pièces de Goldoni, elle n'a point eu succès au théâtre de Paris" (Ortolani 1934).

Otteniamo il massimo che potevamo sperare: la regia di Ferruccio Soleri.

3 La *Locandiera*, ovvero la guerra dei sessi di R. Cuppone, regia di Ferruccio Soleri; maschere di Donato Sartori, musiche di Fiorenzo Carpi, scene di Roberto Innocente, costumi di Clara Bertuzzo; con Argia Laurini, Armando Carrara, Roberto Cuppone, Carlo Properzi Curti, Roberto Innocente, Mariolina Coppola, Saida Puppoli, Ursula Pfister, Luciano Lora (comp. La Piccionaia I Carrara); con i Solisti del Madrigale (quintetto); prima rappr. Salisburgo, 6 agosto 1988, rappresentato anche a Zurigo, Stoccarda, Almagro, Fécamp.

Ci siamo: un Arlecchino (seppure con una 'c' sola) in un testo mio diretto da Lui: il sogno è di interrogarlo, rubargli il mestiere - quel "segreto" della Commedia dell'Arte che non esiste. E che è appunto un'illusione. Perché infatti la sua regia si rivela tecnica, "strehleriana": scena per scena, personaggio per personaggio, battuta per battuta; e poco spazio per lavorare a soggetto. Le circostanze mi impongono di buttare giù dei dialoghi di servizio, che però restano come una specie di poco divertente *texte établi*, che gli attori imparano a memoria e su cui restiamo dieci imbarazzanti giorni di prove a tavolino. Quanto ad Arlecchino, la mia maschera, è forse quella su cui Soleri si sofferma meno, al punto che mi chiedo come debba essere stato *davvero* il passaggio fra Moretti e lui, oltre la retorica del cambio di consegne e della apparente continuità di una avventura storica come il *Servitore di due padroni* del Piccolo Teatro di Milano.

Fra tutti i problemi di impostazione - mi scopro poco malleabile, soprattutto mentalmente, rispetto alla danza dei piedi, ai cambi di direzione, al ritmo frenetico; non si addicono al caracollare familiare e fatalista del mio vecchio Mezzettino e ai miei 81 chilogrammi - quello che mi ossessiona di più è il "colpo di maschera" di cui Soleri è maestro, quel fermo immagine, in cui Arlecchino fissa il pubblico per un attimo prima di una rottura comica. Perché lo fa? Non trovo risposta in lui, se non nelle motivazioni contingenti delle singole battute: qui è perché sta riflettendo, qui perché è stupito, qui perché è nevrotico... Ma intanto sento che questa Maschera, con quegli occhi spalancati e raddoppiati che sembrano irradiarsi nel viso come due onde concentriche, in quel momento di fissità è ben più che un personaggio: è un'autentica finestra sull'anima.

E mi viene in mente un sogno, che avevo fatto molto tempo prima, dopo il mio primo spettacolo, a sedici anni, nel Teatro Olimpico di Vicenza; quella notte avevo sognato che il pubblico restava sospeso alla mia respirazione: se io mi fermavo, lui si fermava, come in un gioco in

cui l'attore è un orologio biologico capace di fermare il tempo o di scandirlo a suo piacimento; era stata in effetti la mia *prima esperienza del teatro*, e non a caso questo sogno mi tornò ricorrente almeno fino ai quarant'anni.

Questo istante di sospensione, in cui si ferma il tempo, lo ritrovo nel "colpo di maschera", in quel momento in cui la maschera fissa il pubblico, e tutti i pezzi del *puzzle* si mettono a combaciare nella mia testa: Arlecchino diavolo, la Maschera come evocazione del *revenant*, la "magia" del teatro, spirituale e *spiritica*. Quando la Maschera si blocca sullo spettatore (lo "sceglie"), è lo Spirito che lo fissa con l'immobilità della morte, quasi una chiamata dall'aldilà, un tuffo al cuore; un momento di autentica paura (inespressa e forse inesprimibile), figura del *memento mori*; subito interrotta dal flusso vitale del corpo dell'attore che, rimettendosi in movimento e distogliendo quello sguardo immobile, mortifero, libera lo spettatore da questa sospensione irrealistica con la rottura comica.

Capisco finalmente cosa ci sia da ridere nella Commedia dell'Arte: non si ride per derisione, complicità o cattiveria (o non solo); si ride per sollievo dalla paura. E del resto basta riflettere: quale maschera di Commedia dell'Arte è "ridicola"? Sono tutte inquietanti, spaventose. *Devono* far paura, per poi consentirci di ridere. E questo spiega anche perché la Commedia dell'Arte, fra storia e mito, dura da secoli: se fosse stata solo caricatura, parodia, non sarebbe diventata paradigma del teatro *tout court* (commedia e tragedia) per molte avanguardie storiche e per quelli, come noi, alla scoperta di sé.

Non so fondare più di così l'attendibilità di questa mia intuizione. Però l'esperienza e il sogno – che già non è poco – mi dicono che il teatro è tutto lì: in quell'attimo in cui si ferma il tempo. Il resto è spettacolo. Perché è in quel momento che 1 + 1 non esiste più: non c'è il tempo, non ci sono distinzioni, neppure un aldilà e un aldi quà; solo lo

stupore, quello antico ed eterno dell'uomo che, di fronte alla morte, si sente più vivo.

5. Leporello e gli altri

Gli incontri successivi si chiamano Leporello, ancora Zanni, Arlecchino; ma sono pochi e meno importanti, sostituzioni, dimostrazioni, *readings*.

Mi accorgo che, in sostanza, senza ancora conoscerlo e un po' senza volerlo, finisco per seguire il consiglio di Dario Fo sulla Maschera, "dimenticarla"; ma non tanto per le due ragioni che lui ricorda (perché è una "gabbia di tortura" quando la usi e "cava la faccia" quando la togli), ma piuttosto per una terza ragione: e cioè che, come insegna Grotowski, oltre la scoperta del senso di una cosa resta solo la sua negazione, il suo attraversamento. Mi sembra quasi che la Maschera abbia esaurito per me il suo compito di "guida"; e che tutto il resto, lo studio per "darle corpo", tempi, ritmi, stilizzazione dei movimenti, in confronto a quella sua primaria, antropologica "magia" sia poca cosa, un corollario, un trovarobe un po' meccanico e in fondo ripetitivo, un *exploitation*. Mi sembra di ritrovare quell'antica prudenza, quel pragmatismo di Cecchini, o forse quella saggezza di Perrucci non a caso espressa come ossimoro:

nella Comedia poi stimo non solo conveniente, ma necessaria la maschera ridicola per l'istessa ragione, che l'esclude la Tragedia, cioè il muovere a riso (PERRUCCI 1699: 80).

Riferimenti |

ANDREINI, F. *Le brauure del Capitano Spauento di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso diuise in molti ragionamenti in forma di dialogo*, In **Venetia**: appresso Giacomo Antonio Somasco, 1607 (ed. moderna a cura di R. TESSARI. Pisa: Giardini, 1987).

ARETINO, P. Ragionamento della Nanna e dell'Antonia fatto in Roma sotto una ficaia composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei tre stati delle donne, Venezia, 1534 (ed. moderna in ID., **Sei giornate**, a cura di **NICOLÒ, B.**, *La supplica: discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame: diretta à quelli che scriuèdo, ò parlando trattano de Comici trascurando i meriti delle azzioni uirtuose. Lettura per què galanthuomini che non sono in tutto critici, ne affatto balordi*, In **Venezia**: per GINAMMI, M. 1634 (ed. moderna a cura di TAVIANI, F. Milano: Il Polifilo, 1971).

CACCO, S. Maschera viva. L'Arlecchino di Marcello Moretti, tesi di laurea. Venezia: Corso di laurea in **TARS (Tecniche Artistiche e dello spettacolo)**, rel. prof. Roberto Cuppone, a. a. 2003-2004.

CECCHINI, P. M. **Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare, 1608**, ms. Roma, Biblioteca Teatrale del Burcardo, I CART. 18, trascrizione di fine ottocento del ms. originale distrutto nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino nel 1904.

_____. **Brevi discorsi intorno alla Comedia, Comedianti & Spettatori di P. M. Cecchini Comico Acceso et Gentilhuomo di S. M. Cesarea dove si comprende quali rappresentazioni si possono ascoltare e permettere.** Napoli: Gio Domenico Roncagliolo, 1616 (estratto in MAROTTI, F. e ROMEI, G. **La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro.** Roma: Bulzoni, 1991).

FO, D. **Manuale minimo dell'attor.** Torino: Einaudi, 1987.

GINZBURG, C. **I benandanti.** Torino: Einaudi, 1966.

ORTOLANI, Scenarii goldoniani, in GOLDONI, C. **Opere complete di Carlo Goldoni. Edite dal municipio di Venezia nel secondo centenario dalla nascita.** A cura di MADDALENA, E.; MUSATTI, C.; ORTOLANI, G. Venezia: Tip. Dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907-1960; volume XXXIII (1934).

PERRUCCI A. **Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso.** Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi. Napoli:

Mutio, 1699 (ed. moderna a cura di BRAGAGLIA, A. G. Firenze: Sansoni, 1961).

RICCOBONI, L. **Discorso sulla commedia all'improvviso**, 1721-1743?. Bibliothèque Nationale de France, Rés. ThB 102 (8-14), oggi in ID., **Discorso sulla commedia all'improvviso e scenari inediti**. A cura di MAMCZARZ, I. Milano: Il Polifilo, 1973.

SCALA F. [primo] **Prologo a Il finto marito**. Venezia: Baba, 1619 [ma 1618] (ed. moderna in MAROTTI, F.; ROMEI, G. **La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro**. Roma: Bulzoni, 1991).

SARTORI, D.; LANATA B. (a cura di). **Arte della maschera nella Commedia dell'Arte**. Firenze: Centro Maschere e Strutture Gestuali; La casa Usher, 1983.