

Da Pulcinella a Totò, le maschere fecero l'Italia
(Ttl, 25.8.2001)

Il Piave, la pizza, l'autostrada del Sole, Mirafiori, la Democrazia cristiana, Carosello, l'altare della patria, il liceo classico, Giuseppe Verdi, la pasta, Amedeo Nazzari, Giordano Bruno, Coppi e Bartali, Mussolini: ecco alcuni degli argomenti trattati nella collana di saggi su "L'identità italiana", diretta da Ernesto Galli della Loggia per la casa editrice il Mulino. Uomini, cose, luoghi, idee, immagini che costituiscono altrettanti frammenti di una realtà per definizione sfuggente e composita qual è la nostra identità nazionale, la quale non soltanto si è costituita con enormi difficoltà a causa delle molteplici divisioni politiche interne, ma ancor oggi viene costantemente messa in discussione dalla duplice spinta della globalizzazione, da un lato, e dell'immigrazione, dall'altro.

Direbbe il critico indiano Homi Bhabha (il cui libro principale, *I luoghi della cultura*, è stato appena tradotto da Antonio Perri per Meltemi), l'identità di una nazione è un ibrido che ha dimenticato le proprie origini, è l'effetto della composizione relativamente casuale di sostanze sparse ed eteroclite, di valori e soggetti diversi, irriducibili l'uno all'altro eppure forzatamente ricondotti entro una comune etichetta istituzionale. Così, se l'Italia, come realtà culturale prima ancora che politica, può presentarsi come un'entità riconoscibile, identificabile all'interno e dall'esterno, non è perché per principio sia una e indivisibile, ma perché di fatto essa tiene labilmente e ostinatamente insieme segni e simboli di varia natura e valore, provenienti talvolta dalla sua storia talaltra dalla sua geografia.

Non poteva mancare, allora, in questa collana, un libro sulle maschere tradizionali della Commedia dell'arte che hanno rappresentato e tuttora rappresentano uno dei segni più forti dell'italianità, contribuendo alla fondazione di quella comicità popolare che se all'estero ha influenzato grandi drammaturghi come Shakespeare o Brecht, in Italia si è costantemente ripresentata sotto le spoglie ora del Varietà, ora della Commedia musicale, ora dell'Avanspettacolo, ora persino di certo cinema e di tanta televisione.

Non è un caso, da questo punto di vista, che l'ultimo capitolo del libro sia dedicato a Totò, un attore a prima vista molto lontano dai frizzi e dai lazzi dei vecchi comici viaggiatori delle compagnie popolari cinquecentesche, ma che per altri versi riprende il senso profondo di quel teatro di strada e di improvvisazione. Totò, sostiene Fano, è l'emblema della maschera italiana tradizionale poiché l'ha letteralmente incarnata: nel momento in cui la luce artificiale ha sostituito le vecchie lanterne a olio

nell'illuminazione della scena, gli attori hanno riposto la maschera e hanno iniziato a usare tutta la propria espressività fisiognomica; ma ecco che Totò, intuendo l'importanza della maschera scenica, ha progressivamente trasformato il proprio viso, forzandone i connotati, sino a renderlo tale e quale una maschera. Laddove l'attore moderno tende a plasmare in modo ogni volta diverso il proprio fisico per impersonare sempre nuovi personaggi, Totò fa il contrario: dietro ogni figura che mette in scena c'è sempre lui, perenne maschera di se stesso.

Ma perché, in fin dei conti, la maschera è così importante in questo genere di teatro? La ragione, potremmo dire, è di tipo comunicativo. Spiega Fano che il bergamasco Arlecchino, il veneziano Pantalone e il napoletano Pulcinella (per citare soltanto i casi su cui il libro più si dilunga) andavano in giro per tutta l'Italia e per gran parte d'Europa mettendo in scena, attraverso canovacci approssimativi, le solite intramontabili scene di corna e di cretineria, di equivoci a catena e di gazzarre inutili. E se pure recitavano ognuno nel proprio dialetto, venivano perfettamente capiti e apprezzati dal pubblico popolare perché ciò che contava, in quel teatro, più che la parola era il gesto, la capacità di esprimersi attraverso l'intera fisicità corporale. La maschera, da questo punto di vista, sta a metà strada tra la lingua e il corpo: essa è la codificazione preventiva di un carattere fisso, riconoscibile dal pubblico, anche se l'attore dietro di essa parla un linguaggio che pochi comprendono. La maschera insomma, doppiando la parola, permette la riuscita della comunicazione teatrale.

Se Totò (e con lui una miriade di attori novecenteschi che ha perseguito la tradizione della Commedia dell'arte) ha quasi fatto violenza al proprio corpo per farne qualcosa come un attrezzo di teatro, è per oltrepassare i limiti comunicativi, e dunque espressivi, di una lingua nazionale diffusa poco e male nel Bel Paese. È la via teatrale all'unificazione nazionale: dove non riuscì Cavour, s'impose Pulcinella. E dilagò.

Gianfranco Marrone

Nicola Fano, **Le maschere italiane**
Il Mulino, pp. 194, L. 24.000