

Le maschere dei Sartori

Dario Fo

Sartori padre e figlio sono due personaggi cavati di netto dal Rinascimento. Come i Carracci, i Veneziano, i Pisano. Quasi sempre padre e figlio, che si scambiano il testimone e che sembrano la reincarnazione uno dell'altro. Fabbricano maschere ma potrebbero issare ponti, costruire navi, palazzi o tingere e tessere arazzi: il loro valore non cambierebbe. Chi è il più geniale dei due? Il padre o il figlio? Senza spandere melassa di fanatica ammirazione, il ricercare una graduatoria sarebbe da paranoici cronici: i Sartori sono una unica irripetibile accoppiata.

Dicevamo del loro mestiere di scultori di maschere. Personalmente di loro maschere ne ho calzate a centinaia, in spettacoli, durante esibizioni e lezioni, in convegni e nelle università, da Copenaghen a Parigi, da New York a Pechino. Ad occhi chiusi riconosco la maschera di Arlecchino del Biancolelli piuttosto di quella presunta del Tristano Martinelli, il primo Arlecchino.

Ma più agevole mi risulta scoprire se una maschera è stata creata, scolpita e battuta in cuoio dai Sartori o si tratta di imitazione. Non è per isteria, ma vi assicuro che più di una volta m'è capitato, per emergenza, di dover calzare una maschera fabbricata da imitatori: dopo qualche minuto non mi riusciva di continuare nella rappresentazione.

Mi si incollava sul viso, strusciava sulle guance, mi graffiava il naso. Soprattutto da sotto il labbro di cuoio usciva una voce storpiata, sibilante e, a tratti, opaca. Pochi, infatti, sanno che una maschera d'autore è oltretutto uno strumento acustico straordinario, uno strumento musicale di amplificazione e catalizzante equilibrio dei toni, degli acuti e dei gravi. A questo punto, vi dirò, siamo nella stregoneria. Ogni maschera è uno strumento musicale con una particolare cassa di risonanza. con accorgimenti vari è possibile avere una vasta gamma di tonalità, dal falsetto all'emissione sibilante, e, naturalmente, collegare la voce dell'attore ai diversi personaggi e alla loro prestanza fisica.

Se rovesciate una maschera e osservate l'interno noterete una sequenza di tracce incise e sollevate in volumi quasi a solco e ad argine. Lo stesso succede osservando l'interno delle viole, violini e molti strumenti a fiato.

Altro mistero è la leggerezza delle maschere dei Sartori e la loro adattabilità a visi diversi. Ho nel mio bagaglio di maschere un prototipo di una maschera indossata da Moretti (il grande Arlecchino di questo secolo). L'ho calzata un giorno con un certo timore. Mi andava perfetta, respirava con me, la voce usciva tonda e fortemente proiettata. Eppure il mio viso, la mia struttura facciale non hanno niente a che vedere con quella del Moretti, siamo agli antipodi, come l'uomo greco e quello di Neandertal.

Quando venti anni fa mi sono deciso a recitare i testi dell'Arlecchino primitivo (quello nato in Francia alla fine del '500), non me la sentivo di indossare per tutto lo spettacolo la maschera. Mi sentivo come capovolto. Con la maschera sul viso devi forzare ogni espressione sul corpo, sulle spalle, il collo, la mascella, braccia, busto, gambe, piedi e mani. La maschera non vive per se stessa. Si realizza nel proprio valore solo in rapporto ritmico gestuale con tutti gli arti fino alle ossa.

Per raggiungere quel difficile quid Moretti ha impiegato un anno. Qui voglio ricordare un aneddoto: Marcello Moretti, capostipite di tutti gli Arlecchini di quest'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. Rifiutava di calzare la maschera per due ragioni: prima di tutto perché per un attore portare la maschera è un'angoscia. È un'angoscia non determinata dall'uso quanto al fatto che, calzandola, hai una restrizione del campo visivo e del piano acustico. La voce ti rimbomba dentro, ti stordisce. Finché non ci hai fatto l'abitudine non riesci a controllare il respiro. Si può dire che aliena la possibilità di concentrazione. Poi ce ne un'altra, che è di natura mitica, magica, e si manifesta quando ti togli la maschera: hai la sensazione che parte del viso ci resti incollato. Marcello Moretti dopo una decina d'anni, quando nel gioco della maschera si era calato fino in fondo, non riusciva più a recitare senza maschera. È risaputo; ha tentato di recitare in altri ruoli e in altre commedie ma non ci riuscì. Era disperato perché era convinto che la sua faccia avesse perso la necessaria mobilità. Se ci pensiamo il perché è semplice: la maschera impone un obbligo particolare, mentre è calzata sul viso non la si può toccare. Come la tocchi sparisce, si distrugge, diventa ributtante. Vedere le mani dell'attore che toccano la maschera mentre recita fa senso. Mentre si recita con la maschera i gesti che si compiono devono essere grandi, amplificati ma soprattutto simbolici. È solamente l'andamento e la dinamica del corpo che determinano il peso della maschera. Sotto, la faccia rimane impassibile, senza espressione, come reazione a questa superattività del corpo. Questa tecnica, portata avanti per anni, distrugge l'abitudine alla mobilità dei muscoli facciali. Oppure, le contrazioni del viso sono di tipo completamente diverso da quelle che "esprimono" normalmente in teatro. Ecco perché la maschera, ogni tanto, bisognerebbe dimenticarla e buttarla via, non accettarla. La maschera impone una gestualità e un atteggiamento particolari: il gesto, il movimento completo del corpo vanno, quasi sempre, oltre l'alternarsi usuale delle spalle. Perché? Perché l'intero corpo funge da cornice alla maschera, e ne trasforma la fissità. Sono i gesti che variano i ritmi e la dimensione, modificano il significato e il valore della maschera stessa. È molto faticoso recitare con la maschera perché, fra l'altro, si è costretti a scattare continuamente con la parte esterna del collo ed effettuare rapidi ritorni – sinistra/destra, alto/basso – fino a determinare effetti d'una aggressività quasi animalesca, tanto che è inevitabile, usando la maschera, reinventare un ritmo

specifico. Chi decide di fare uso della maschera deve sottoporsi ad un particolare tipo di esercizio fino a raggiungere, durante la recita, una “rotondità” quasi naturale. Se ci facciamo caso, questo aggeggio è così importante che da solo è riuscito a sintetizzare l’intero apparato dei vari caratteri e personaggi di buona parte della storia del teatro. Personalmente per riuscire ad entrare in sintonia con la faccia di cuoio ho impiegato tutto il periodo delle prove (tre mesi) più altri sei mesi di tournée. E non ci riesco ancora troppo facilmente. Quindi, avverto i giovani che amano il teatro della "Commedia all'improvviso": non abbiate fretta a calzare una maschera. Andateci con timore e dolcezza, come quando si corteggia, amandola, una bella ragazza.

Se hai troppa fretta di portartela a letto – pardon – sul viso, ti succede facile che vai in bianco.

E quando ti stacchi la maschera, la tua faccia è rimasta incollata dentro il concavo interno del cuoio.