

LA MASCHERA E IL BURATTINO NEL GIOCO DELLE TRAME DELLA DIFFERENZA

Anna Vaccarili

“E, proprio perché in ultima istanza siamo gravi e seri e piuttosto dei pesi che degli uomini, non c'è nulla che ci faccia tanto bene quanto il berretto del monello: ne abbiamo bisogno di fronte a noi stessi – ogni arte tracotante, ondeggiante, danzante, irridente, fanciullesca e beata ci è necessaria per non perdere quella libertà sopra le cose”.

F. Nietzsche

RIASSUNTI: Il saggio dal titolo *La maschera e il burattino nel gioco delle differenze* coglie nella storia del burattino e nella sua poetica il senso di un diverso orizzonte di significazione del mondo.

Il tema della differenza, dell'alterità e del margine si gioca in una sorta di ruoli cangianti nella metafora della maschera che si muta in burattino, per tornare maschera, ma ad un tempo, per evolversi in segno esistenziale di quanti per condizione o scelta, per caso o necessità si trovano a vivere la condizione diversa.

PAROLE CHIAVE: Burattino. Fantoccio. Plebeo. Maschera. Altro.

LA MÁSCARA Y EL TÍTERE EN EL JUEGO DE LAS TRAMAS DE LA DIFERENCIA

RESUMEN: El ensayo titulado *La máscara y el títere en el juego de las diferencias* capta en la historia del títere y en su poética el sentido de un horizonte de significación del mundo diferente.

El tema de la diferencia, de la alteridad y del margen se juega en una especie de papeles cambiantes en la metáfora de la máscara que se transforma en un títere, para volver a máscara, pero al mismo tiempo para tener una evolución hacia lo existencial de todos los que, por condición o elección, por casualidad o por necesidad, se encuentran a vivir la condición diferente.

PALABRA CLAVE: Títere. Fantoche. Plebeyo. Máscara. Otro

THE MASK AND THE MARIONETTE IN THE PLAY OF THE TRACKS OF THE DIFFERENCE

SUMMARY: This essay grasps in its poetry the sense of the meaning horizon of a different world in the history of the marionette.

The theme of the difference, of otherness and margin is displayed in a kind of changing roles in the metaphor of the mask, which becomes a marionette, in order to be a mask again, but at the same time in order to have an evolution towards the essence of all those, who – by condition or election, by chance or necessity – find themselves living in a different condition.

KEY WORDS: Marionette, plebeian, mask, other.

1. Il burattino, fantoccio senza gambe e dalle braccia sempre troppo corte, che “via via che recita si anima, ride, piange, ha fame, ha male, ama, si diverte, sogna”, così lo descrive G. Baty (1), popola la storia del teatro di figura sin dall’antichità. Tuttavia i documenti e le notizie che ne attestano la presenza in tempi così remoti sono piuttosto scarsi ed incompleti e tale povertà pare sia da imputare alla presunzione delle classi dotte di ritenere questa arte popolare troppo dimessa per meritare di tramandarne memoria. Sappiamo invece con certezza che nel Medioevo preti, frati, monaci e corporazioni religiose utilizzano i pupazzi animati nelle cerimonie ecclesiastiche “sia senza malizia, per desiderio di solleticare con codesti spettacoli la devozione e la contrizione dei peccatori; sia per frivola gara di magnificenza tra chiesa e chiesa; sia per calcolo turpe di avidità, ingegnandosi ognuno di richiamare, coll’esca di siffatti passatempi, un maggior numero di spettatori, e una più abbondante affluenza di elemosine al tesoro dello stabilimento” (2). In questo periodo la chiesa, importante centro per la cultura popolare, nonostante le proteste del clero viene adibita spesso a scopi profani, a testimonianza dell’atteggiamento di intimità e familiarità che ha il popolo nei confronti del sacro (3). Via via che, avvicinandoci all’età moderna, la separazione tra sacro e profano diventa più marcata, sebbene non scompaiano del tutto gli spettacoli all’interno delle chiese, le autorità ecclesiastiche ritengono di dover intervenire con canoni e proibizioni per mettere fine a quello che giudicano severamente come “uno sconcio vergognoso”. Feste e azioni teatrali vengono allora allontanate dai luoghi di culto e così, “cacciati dalle chiese e dai conventi dove pure ogni tanto riuscivano ad introdursi più o meno palesemente, i fantoccini articolati si stabilirono nelle piazze prospicienti le cattedrali e le abbazie, nei giorni delle grandi solennità religiose: occuparono i mercati e le fiere, circondarono i luoghi di pellegrinaggio” (4).

In tal modo i burattini religiosi prendono sempre più la fisionomia e le abitudini dei burattini da teatro e, impiegati soprattutto nelle scene più violente, si associano nelle chiese e fuori alle rappresentazioni degli attori veri del nascente Dramma liturgico.

(1) R. Leydi, e R. Mezzanotte: *Marionette e burattini*, Milano, Collana del “Gallo Grande”, 1958, p. 6.

(2) Yorick: *La storia dei burattini*, Firenze, Tipografia del Fieramosca, 1884, p. 86.

(3) P. Burke: *Cultura popolare nell’Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, p. 106.

(4) Yorick: *La storia dei burattini*, cit., pp. 73-74.

(5) M. Cali, *Burattini e Marionette tra Cinque e Seicento in Italia*, Azzano S. Paolo (BG), Edizioni

Entro tale cornice si inseriscono con maggior evidenza elementi profani, in quanto il gusto delle rappresentazioni muta e con esso mutano anche le esigenze di scena: l'originario e semplice apparato del dramma sacro, collocazione naturale del burattino, viene rimpiazzato da ricche e complicate scenografie che si servono di costosissimi ingegni teatrali meccanici (5). Di conseguenza, per il burattino c'è sempre meno posto e così, allontanato ancora una volta dalle chiese e anche dai teatri, si trasferisce definitivamente nelle piazze. Sicché, a partire dalla metà del Cinquecento fino alla fine dell'Ottocento e oltre, vegeta nei luoghi fieristici e ciarlataneschi, a contatto con le masse pezzenti e analfabete. In un contesto "basso", di cui la piazza è la culla e la fiera è la cornice, esso offre una tipologia di spettacolo la cui performance è affidata alla professione antichissima, precaria e girovaga, di venditori, cavadenti, saltimbanchi e ciarlatani: "tra Ciarlatani alcuni usano i Fantocci, cioè le figure dette Burattini, e con le fantoccie trattengono nelle piazze i semplici, e plebei Spettatori" (6).

Tra le mille attrazioni della piazza i ciarlatani ingaggiano i burattinai o lavorano in società con loro per richiamare le folle e vendere la propria mercanzia: "I ciarlatani, per accaparrare l'attenzione e la simpatia del pubblico, hanno portato sui loro banchi le più varie attrazioni. Suonavano e dicevano *canzioni*, raccontavano favole, davano spettacoli di burattini, facevano giochi di prestigio, esponevano animali e mostri fantastici, recitavano commedie con una compagnia di *mimi domestici*" (7). I burattinai sono gli aiutanti di ciurmatori, venditori di unguenti miracolosi e medicamentosi, e il burattino cui danno vita altro non è che lo strumento per richiamare l'attenzione delle folle su qualcos'altro che altri fanno nelle vicinanze dei casotti.

Nel luglio 1771 P. Gradenigo scrive nei suoi *Notatori* che "Fra li popolari divertimenti...uno delli più antichi e piacevoli...fu quello che venne somministrato da coloro li quali in piccolo e portatile casotto fanno muovere danzare e fingere di parlare certe fiurine di legno vestite di varie forme, cioè Pulcinella, Arlecchino, Dottore, Pantalone, Mago, Soldato, Cieco, Covalo, Orazio, Franceschina, Zampicone e altri curiosi personaggi" (8). Si tratta di una testimonianza di come gli spettacoli burattineschi abbiano nel tempo acquistato una propria dignità ed autonomia. Così i teatranti girovaghi continuiamo ad incontrarli nelle feste e nelle piazze, mentre allestiscono spettacoli di burattini, ma si tratta adesso di burattini impegnati nel gioco ruvido e spontaneo dell'espressione popolare: un gioco tutto loro, che li distingue e li connota all'interno dell'eterogeneo universo della teatralità subalterna cui appartengono. I burattini con la loro colorita e saporita prosa dialettale stanno lì a testimoniare l'esistenza di una

- (5) M. Cali: *Burattini e Marionette tra Cinque e Seicento in Italia*, Azzano S. Paolo (BG), Edizioni Junior, 2002, p. 34.
- (6) G.D. Ottonelli: *Della Christiana moderazione del teatro libro, detto l'ammonitioni a' recitanti, per avvisare ogni cristiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare*, Firenze, Stamperia Gio Antonio Bonari, 1652, p. 462.
- (7) S. Piantanida: *Ciarlatani*, in AA.VV.: *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti ed illustrati...*, Milano, Collana del "Gallo Grande", 1959, pp.213-274.
- (8) M. Signorelli: *Figure nuove e figure tradizionali nel repertorio dei burattini dell'800*, in F. Tempesti (a cura di): *Pinocchio fra i burattini*. Atti del convegno Pescia 27-28 marzo 1987, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 16.

umanità “altra”, che sempre più acquista coscienza dei propri diritti, che comincia a criticare i soprusi di una società ingiusta, che cerca di proiettare le proprie aspirazioni su universi utopici. Essi con la loro presenza irriverente e chissosa reclamano una cultura della “*differenza*”.

Soggetto problematico ed “eversivo”, il burattino fonda uno spettacolo fatto di improvvisazione e di visibilità, distante dalla tentazione del realismo del teatro “ufficiale”, dal logocentrismo della parola, del testo e della rappresentazione, centrato sull’azione. Nel momento in cui produce senso con un duello, una bastonatura, lo fa rimandando ad altro, ad una realtà diversa, di cui si fa simbolo. In uno spettacolo fatto di gestualità e di materialità grottesca che non si preoccupa di divenire colta “il teatro dei burattini è, istituzionalmente, teatro di ‘gesto’ e non di parola” (9), per cui gestualità, materialità e azione sono la sua essenza, la cui verità rappresentativa si esprime davanti a un pubblico sempre e davvero popolare: quello delle strade e delle piazze; un pubblico non composto solamente di adulti, ma formato di vecchi e di bambini, di adulti e di giovani, di uomini e di donne, in una vera comunità di spettatori, in grado di fruire collettivamente di uno spettacolo capace di dar qualcosa a ciascuno e qualcosa a tutti (10).

Le maschere della Commedia dell’Arte e di altri personaggi a caratterizzazione regionale, con cui il burattino si offre al suo pubblico, lo legano al “caldo e ingenuo spirito popolare” e trasformano il suo spettacolo in un potente strumento di satira sociale e politica. Così F. Chiappini descrive l’esibizione di un burattino tipico della tradizione romana:

“Andava girando per la città, recandosi sulle spalle un castello di legno o, come si dice, un casotto, nel quale, con certi mostriciattoli che si fabbricava da se stesso, dava in piazza le sue rappresentazioni. Il popolo stava ad ascoltarlo a bocca spalancata. [...] Ciò che soprattutto lo rendeva gradito erano le satire, le arguzie e le facezie che gli germogliavano sulle labbra, senza che l’una aspettasse l’altra. Con queste droghe condivideva le sue commedie che componeva da se stesso, e recitava a soggetto, desumendo gli argomenti da scandali o da pettegolezzi, che gli venivano raccontati, o da fatti di cui egli stesso era stato testimone e, spesse volte anche parte. Il suo casotto era la gogna, sulla quale egli metteva in ridicolo ogni sorta di persone. Nessuno, che avesse un debito da pagare al popolo, poteva sottrarsi alla sua mordacità, nemmeno il Governo, contro il quale lanciava spesso le sue satire, senza curarsi del danno che gliene potesse sopravvenire. Lo menavano in prigione? Egli ci andava volentierissimo, pur di levarsi il ruzzo dal capo” (11).

Il burattino porta dunque sulla scena la realtà quotidiana, adattandola alle situazioni locali, come pure le storie fantastiche e mirabolanti, le favole, le leggende e le

(9) L. Allegri: *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della comunicazione, Parma, Guanda, 1978, p. 72, p. 77.

(10) R. Leydi: *Ragioni di una mostra*, in *Burattini marionette pupi*, “Catalogo della mostra”, Milano 1980, p. 15.

(11) F. Chiappini: *Il Popolo di Roma*, Torino, Loescher, 1890, pp. 10-14.

superstizioni in una commistione che è tipica della cultura popolare: “La commedia burattinesca nasce in piazza, scrive G. Giacosa, e come la canzone popolare è per lo più d’autore anonimo, ed ha in se stessa una irresistibile forza espansiva. Gli argomenti sono forniti dalle lepidezze della vita quotidiana, dalla cronaca giudiziaria, dagli errori, dai pregiudizi correnti, da qualche avanzo di fiaba fantastica, raccolta nelle stalle dei contadini, da quell’indigesta congerie di nozioni confuse e monche che forma la dottrina degli ignoranti che la sanno lunga. I fantocci piazzaioli toccano qualche volta l’ardua questione del dare e dell’avere ed anticipano l’impero di quella giustizia assoluta e livellatrice che i legislatori inseguono da che mondo è mondo e che non seppero raggiungere mai” (12).

Con il pubblico, “estemporaneo, distratto, sottratto alle proprie faccende per un tempo brevissimo, e raccattato intorno alla baracca unicamente dall’immediatezza dell’azione” (13), stabilisce un filo diretto, un rapporto che solo a tratti è di “non alterità”, di complicità forte, di fronte ad un universo condiviso di temi e valori: “*il pubblico incominciando a dialogare con i piccoli attori li istigava a ribadire i chiodi più duri, e non ismetteva finchè non ne fosse venuto fuori un atroce sarcasmo di circostanza che ricoperto da applausi equivaleva ad un ordine del giorno [...]. E non altrimenti che ora si usa chiedere agli amici ciò che siavi di nuovo nelle Gazzette, allora si domandava ciò che avesse detto e sentenziato Cassandrino la sera innanzi*” (14). Così, nella satira improvvisata, il burattino, che sa “manovrare le passioni del giorno”, come nota Stendhal, esprime la sua conoscenza di uomini e cose (15). La sua finzione svolge qui il ruolo di disvelamento di verità che non possono essere rese palesi, non possono essere espresse nel modo usuale: “In tal senso, scrive M. Bianca, si può dire che la finzione e la metafora formulata su di essa, conosce la verità, la nasconde ed ancora la disvela” (16).

Ora, è nella parabola di questa comicità burattinesca, aggressiva e liberatoria per eccellenza, in quanto consente al pubblico la soddisfazione di sentimenti ed istinti comunemente negati dalle norme sociali, che sta la storia parallela dell’Italia popolare e plebea. Questa in essa si riconosce e si rispecchia attraverso “secoli di immaginario comune, di lingua comune, di quotidianità comune; di comuni povertà e furbizia; di passioni e donne e sesso e imbrogli comuni raccontati nel segno di una continuità sociale e culturale che è divenuta l’identità italiana”.

“Nei trucchi scenici, nelle vicende rappresentate, nella costruzione dei personaggi, nei sistemi di produzione, nelle simbologie e nei silenzi del teatro comico c’è la vita del pubblico che assisteva a quegli spettacoli. Una realtà difficile, spesso cattiva,

(12) G. Giacosa: *Elogio delle marionette*, in *Conferenze e discorsi*, Milano, Cogliati, 1909, p. 80.

(13) A. Cipolla-G. Moretti: *Commedianti figurati e attori pupazzani*, Torino, Edizioni SEB 27, 2003, p. 65.

(14) A. Moroni: *Buffonerie vecchie e nuove. Memorie ed appunti*; in M.G. Rak: *Documenti per la storia dei burattini nel secolo XIX*, in F. Tempesti (a cura di), *Pinocchio fra i burattini*, cit., p. 53 sgg.

(15) M.G. Rak: *Documenti per la storia dei burattini nel secolo XIX*, Ivi, p. 97.

(16) M. Bianca: *Il tempo della finzione; la maschera di se stessi e il corpo fallito*, in V. Dini (a cura di): *Cultura del Carnevale e della festa*, Ancona, Società editrice il lavoro editoriale, 1987, p. 16.

che esprime la continuità quando non l'immobilità di una società soggiogata al potere economico e normativo e che con ogni dispensatore di regole e comandi ha tentato disperatamente di convivere. Dalla metà del Cinquecento alla metà del Novecento il teatro comico ha scritto l'autobiografia del popolo italiano. Un lavoro inconsapevole e prezioso per farci entrare nel carattere degli altri italiani: che non scrivevano e non leggevano ma ascoltavano e parlavano avendo come prima necessità quella di intendersi per riconoscersi [...]. Sicché i comici italiani fecero tutto daccapo: senza lingua né storia comuni da recuperare, senza eroi da riscoprire, si aggrapparono al gergo, alle pause più che alle parole, poi alle piccole storie di vita di strada e di campagna, alle schegge di quotidianità che ognuno, tra gli spettatori, poteva riconoscere come vicine. Niente eroi, dunque, ma poveri diavoli, mariti cornuti, vecchi raggirati e servi sciocchi o furbi. Ciascuno dei quali doveva avere un colore locale ben preciso (il bergamasco, il napoletano, il milanese, lo spagnolo) così da accontentare i pubblici di ogni campagna e ogni strada" (17).

Piccolo mimo inventato "per atterrare qualunque più ben munita serietà" (18), il burattino gira il mondo e si aggrappa alle "schegge di quotidianità" (19) per farsi interprete di "sentimenti, bisogni, aspirazioni, delusioni, rivolte e rabbie correnti, sotto o sopra la superficie di un comportamento magari conformistico (e difensivamente conformistico) delle classi popolari, nei quartieri poveri delle città, in montagna, nelle campagne" (20). Non è casuale che qui si parli di schegge di quotidianità in quanto il burattino offre spettacoli in cui non c'è una linea narrativa continua, ma solo dettagli, appunto, singoli episodi che si assemblano, si accostano, senza mai arrivare ad integrarsi. Insomma, "non è sul piano della 'storia', che si gioca lo spettacolo dei burattini". Allo stesso modo, non è la novità, come evidenzia A.M. Cirese, l'intenzione costitutiva della loro arte, ma il rispetto di un patrimonio tradizionale che si tramanda per intere generazioni di burattinai quasi senza variazione alcuna (21).

P. Camporesi avvicina lo spettacolo dei burattini, in quanto spettacolo popolare di grande forza sovversiva, alla liturgia festosa, farsesca, carnevalesca, che veicola l'orizzonte sociale e culturale di un "mondo alla rovescia", per usare un'espressione barocca di E. Tesauro (22). Si tratta di un mondo tipico del Carnevale che, *semel in anno*, ha un sapore di rivolta sociale, di scardinamento e di ribaltamento delle componenti e delle strutture tradizionali del mondo e delle sue istituzioni morali e civili.

(17) N. Fano: *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 8-9.

(18) G. Gigli: *Vocabolario cateriniano*, esergo a: *Introduzione*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., p. 11.

(19) N. Fano: *Le maschere italiane*, cit., p. 11.

(20) R. Leydi: *Ragioni di una mostra*, cit., pp. 15-16.

(21) L. Allegri: *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, cit., pp. 70-71.

(22) E. Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta ed ingegnosa elocuzione che serve a' tutta l'Arte Oratoria. Lapidaria e simbolica*, Venezia 1688, p. 55, p. 372. Cfr. P. Campanini: *Marionette barocche. Il mirabile artificio*, Azzano S.Paolo (BG), Edizioni Junior, 2004, p. 131.

(23) V. Malamani, *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII*, in

Attraverso la rappresentazione di questo “mondo alla rovescia” i burattini costruiscono la parodia dell’uomo e della vita: “col pretesto che hanno la testa di legno, furono i soli che non si piegarono al giogo, e liberamente parlarono, invidiati dagli uomini veri, i quali correvano in frotta ad ammirarli, a udirne le satiriche arguzie, a plaudire freneticamente Brighella quando col suo poderoso bastone picchiava il tiranno a tutto spiano, e a chiedere, mille volte il bis della bastonatura” (23). Agiscono secondo le regole teatrali, molto spesso nell’ambito del “come se” che imita il comportamento degli uomini: minacce, percosse, insolenze. La gente vera ride. E ovvio che accogliendo la regola del “come se”, scrive G. Manganelli, i burattini recitano una “finta metamorfosi”: “Il burattino ha qualcosa di uomosimile: ma da che parte? Come inferiore o come modello? La sua durezza geometrica, la fragilità, l’astrazione, rimandano ad una ‘forma’ che, per un misterioso gioco tra platonico e aristofanesco, include in sé la solitudine e il riso” (24).

In tal modo il burattino, chiuso nella materia, ricco di umanità, umorismo, ironia, non è umano, ma “è qualche cosa di più e di meno; è l’uomo fatto categoria, che è quanto dire fatto divino”, sottratto all’aneddoto, come dire reso “eterno” (25). Bonario, partecipa della vita degli uomini, è immediato e sanguigno perché è animato dalla mano del suo manovratore che tiene il dito indice infilato nella testa e il pollice e il medio nelle braccia. Del corpo del manovratore egli costituisce un prolungamento, una parte: “Il suo corpo, costituito dalla mano esperta del burattinaio, è viva carne d’uomo in cui scorre sangue e scattano tendini. Basta che la mano, attraverso la quale comunica col corpo del burattinaio e con la terra, si ritiri da lui, perché egli cada, giaccia mencio, vuoto, inutile e il capo gli si faccia più pesante e sembri morto. Ma se di nuovo la mano onnipossente si tramuta, sotto le sue vesti, in corpo, eccolo rialzarsi, rianimarsi, contorcersi, vivere d’una vita molteplice e animale” (26). Sicché, non è “corpo totale”, ma una specie di prolungamento del corpo del burattinaio, che con la sua voce gli dona l’anima.

Il burattino non rappresenta nessun personaggio, ma “è” un personaggio. E proprio in ciò sta il fondamento della sua “alterità”. Egli, che nasce dalla gente, dalla cultura, dalla vita stessa, appartiene al teatro della differenza, un teatro “altro”, quello che vive nei sogni dell’utopia del “mondo alla rovescia”. E dal momento che a questo teatro “altro” non è concesso il privilegio di raccontarsi, ma può solo vivere nella memoria, come direbbe N. Fano, ogni volta che in qualunque parte del mondo, in una strada, in una piazza, in una sala, il sipario del casotto si solleva, lui, il burattino, si gioca l’eternità (27). E in questa eternità rifulge una umanità differente, quotidiana, popolare e utopica, in cui il burattino costruisce la sua realtà simbolica.

2. L’alterità del burattino rinvia al mutevole “gioco delle maschere” con cui egli,

(23) V. Malamani: *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII*, in “Nuova Antologia”, 1 marzo 1897, p. 127.

(24) G. Manganelli: *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 62.

(25) C. Giardini: *Realtà dei burattini*, Milano, Alpes, 1925, p. 18.

(26) *Ibidem*.

(27) P. Fournel: *Le Guignol*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., p. 53.

proprio in quanto burattino, affronta la sua esistenza. Infatti, l'ambiguità e la polise-
mia, caratteristiche che riassumono l'universo marionettistico, rimandano al proble-
ma della "maschera", al problema del rapporto tra essere ed apparire che ha da
sempre svolto un ruolo importante all'interno del pensiero e della cultura
dell'Occidente: "Si può affermare con Nietzsche, scrive A. Valleriani, che nel mondo
arcaico all'inizio il divenire dionisiaco, concepito come flusso della vita che divora le
forme, incute terrore per i caratteri di caoticità, di mobile effimerità, di oscurità e abis-
salità che imprime all'esistenza. La finzione diventa così il rimedio contro la paura,
l'insicurezza, la sofferenza, il dolore, insomma contro la debolezza dell'uomo impeg-
nato nella lotta per l'esistenza in mezzo ad una natura ostile" (28). E. Fink continua
così: "Con i demoni, non si può combattere, né si può rompere la loro resistenza con
il lavoro. Ma l'attività che si considera di solito la meno seria e alla quale in genere
non si ascrive alcuna forza, e cioè il gioco, diventa l'unica possibilità dell'uomo di agi-
re contrastando la magica potenza dei demoni e di cambiare la loro ostilità in amici-
zia. La maschera del giocatore acquista essa stessa un potere magico" (29). Per
l'uomo arcaico dunque calzare la maschera è una magia elementare che gli permet-
te di contrastare la pericolosità delle potenze misteriose e invisibili ed ottenere al
tempo stesso la loro benevolenza. "L'*ambiguità della maschera*" consente all'uomo
di partecipare come giocatore alla forza demoniaca e di stabilire un contatto eccitan-
te e pericoloso con le potenze soprannaturali: "si vuole con la maschera entrare nel
cerchio magico dei demoni - partecipare all'inafferrabile potenza metamorfica dei de-
moni. La maschera libera dall'inevitabile immobilità e fissità della nostra situazione
vitale. Si può essere nuovamente tutto. Con la maschera l'uomo acquista egli stesso
in una certa misura la stessa potenza e la stessa forza dei demoni" (30).

Sicché la maschera non nasce per ingannare gli altri uomini, per sembrare ciò
che non si è, ma ha originariamente la valenza di incantesimo, di "gioco culturale miti-
co", per dirla con Fink. Ma quando dal mondo caotico e dionisiaco si passa, con il
trascorrere del tempo, al mondo apollineo di forme ordinate e definite, il nuovo ordine
metafisico platonico/parmenideo, separa la "maschera" dal "volto" e degrada la prima
a copia, mentre il secondo è l'originale in cui risplende il divino. Così con la complici-
tà del principio d'identità nasce il "*fondamento*" che spacca la realtà in essere e
apparire, per cui l'apparenza vive una vita grama perché Platone la riduce a copia di
un originale, che è l'*idea*, l'essere, l'immutabile. A partire da questo momento, nasce
la metafisica dell'Occidente che, distinguendo la realtà vera da quella apparente,
svaluta il mondo sensibile, appunto il mondo delle apparenze (31).

Sarà Nietzsche, più tardi, a proporre il superamento di questo platonismo, pro-
dotto dalla liberazione dal dionisiaco, la fuga dal caos, trasformandolo nella liberazio-
ne del dionisiaco, che è libero esercizio della forza metaforizzante, della creatività. In

(28) A. Valleriani: *Il gioco, il volto e la maschera*, in A. Valleriani (a cura di), *Il gioco, il volto e la mas-
chera*, Colledara (Te), Andromeda, 2001, p. 47.

(29) E. Fink: *Il gioco come simbolo del mondo*, Firenze, Hopeful Monster, 1991, p. 118.

(30) *Ivi*, p. 136.

(31) A. Valleriani: *Il gioco, il volto e la maschera*, cit., p. 50.

(32) *Ivi*, p. 55.

questo modo l'opposizione metafisica tra il volto e la maschera, tra l'essere e l'apparire, viene unificata nel divenire, che è il mondo dell'apparenza come mondo cangiante della vita: "In questo nuovo orizzonte di senso, scrive Valleriani, la maschera diventa 'buona', in quanto è libera forza plastica, energia poetante, come mondo di libertà e di vitalità inventiva. Adesso le apparenze non sono più, come voleva la metafisica, negatività, illusioni e menzogne; al contrario, proprio perché si contrappongono a una verità unica e universale, esse diventano il modo in cui si esprime la libera creatività dionisiaca" (32). In questo mondo in cui la verità è un complesso gioco di "apparenze", al volto dell'uomo viene impresso il carattere della molteplicità di maschere che assicurano "la tangibile unità del singolo": "la condizione della maschera diventa l'unica *condizione* possibile; la maschera non nasconde nulla, se non altre maschere: essa propriamente, non è 'travestimento', ma *persona*, ossia apparenza in cui tutto il volto, tutta l'essenza, la vera realtà, è stata risucchiata, *risolta*" (33). _ dunque inutile cercare il vero volto dietro la maschera, perché troveremo sempre un'altra maschera. L'individuo, il cui volto si è fatto maschera, si manifesta allora, per usare le parole di C. Lasch, come "io multiplo", come "unità dai molteplici volti, come una realtà dagli 'aspetti' diversificati e suscettibile di vari tipi di considerazione" (34).

Non è un caso se M. Foucault parla di "morte dell'uomo e ritorno della maschere", intendendo con ciò che ognuno è un mobile "gioco di maschere" (35). Un gioco tragico tuttavia, come nota P. Ricoeur, in quanto si realizza all'interno della dialettica tra "destino e libertà", in cui la casualità non esclude la sofferenza e il rischio (36). In questa ottica, possiamo affermare con A.G. Gargani, che noi, appena nati, entriamo nel mondo attraverso il "*teatro delle apparenze*", spazio ludico della simbolizzazione, in cui diventiamo attori senza ruolo della nostra vita. In tale condizione possiamo sopportare la crudezza e l'orrore del mondo grazie all'irrealtà della "*maschera*", che ci permette di essere *forse irreali, ma veri*, fino a quando non arriva l'educazione a darci un volto che ci rende *forse reali ma non veri*. Acquisiamo così lo sguardo semplificatore dell'abitudine, che ci medusizza per sempre in un'idea", mentre la vita è altrove (37).

3. Pinocchio è il burattino per eccellenza. Senza nascita e senza genitori, è una figura della differenza, un pezzo di legno, esattamente come l'uomo nel mito norreno della creazione, secondo quanto osserva E. Zolla (38). Testardo e capriccioso, permaloso e irriverente, come tutti i burattini ama la trasgressione, al punto che G. Manganelli lo accosta all'antica figura del "trickster", il dio astuto e sciocco, buffone e

(32) *Ivi*, p. 55.

(33) *Ivi*, p. 62.

(34) C. Lasch: *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamento*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 216.

(35) M. Foucault: *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 412.

(36) P. Ricoeur: *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 486.

(37) A. Valleriani: *La favola della vita*, in *Il gioco, il volto e la maschera*, cit., pp. 75-78.

(38) E. Zolla: *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992, p. 441.

vagabondo, infimo e irriverente trasgressore di norme (39). Non appena Geppetto trae la vita da quel povero ciocco da ardere, Pinocchio deve subito affrontare un destino drammatico e avventuroso, trovandosi in situazioni molto difficili in cui fa gli incontri più disparati: Mangiafuoco, il Pescecane, i lacci e i coltelli degli assassini; uccide, si pente, incontra colui che ha ucciso; viene derubato dal Gatto e dalla Volpe. Eroe negativo, è un asociale, bugiardo, attaccabrighe, che non cresce perché prova un irrinunciabile bisogno di infanzia e non è un esempio per nessuno: ama la vita spensierata, non vuole andare a scuola e non vuole lavorare ma solo mangiare, bere, dormire, divertirsi e fare il vagabondo dalla mattina alla sera.

Non accetta i limiti di un corpo. La sua materia è costituita di un impermeabile, aguzzo ed ostile legno che esclude lo spazio degli altri, che non si accontenta di uno spazio-tempo comune, invocando piuttosto l'idea di un *al di là del corpo* che sovverte le norme della collettività (40). Il suo corpo, dal momento che non gli appartiene, "ignora la pigrizia, la lentezza e l'ostilità della materia, e cede a tutti i desideri della fantasia infantile" (41). Sempre altro a se stesso, curioso e desideroso di sperimentare il mondo, Pinocchio affronta un'esistenza piena di pericoli trasformando continuamente il suo volto nelle mutevoli apparenze del "gioco di maschere". Accettando con la sua molteplicità la sfida di andare oltre i limiti dell'identità immutabile, vive proiettato in una dimensione ludica che gli evita di essere l'ennesima replica di se stesso e "lo rinfange in un gioco di specchi, in tanti io tutti vogliosi e legittimati a raccontare la loro storia" (42). Per M. Ercolani rappresenta in ogni istante della sua vita di burattino "l'irriverente contestazione dei codici del suo tempo, una fame di libertà che non sa mai trovare le giuste forme per esprimersi, una spericolata golosità di mondo" (43).

Tuttavia, "disgraziatamente, nella vita dei burattini c'è sempre un *ma*, che sciupa ogni cosa" (44). E così i codici del tempo, che non tollerano la loro irriverente contestazione, elaborano per lui, come direbbe Foucault, una strategia di normalizzazione. Essa si serve di personaggi quali il Grillo parlante, noioso e sinistro, la Fata turchina, perbenista e un po' sadica, che attraverso i ricatti affettivi, i proverbi presi in prestito dalla saggezza popolare, tentano di educare Pinocchio e farlo uscire dall'infanzia. Perfetti antagonisti di tutti i suoi desideri di burattino, cercano di dargli un "volto" che lo rende *forse reale, ma non vero*. E poiché "chi fa un viaggio rischia di arrivare", anche Pinocchio, dopo tante fatiche e metamorfosi e dopo aver inutilmente cercato di ritardare il finale educativo che ce lo riconsegna quale ragazzo rassicurante e mortale, è definitivamente iniziato alla condizione umana. La sua "poetica immaturità", per

(39) G. Manganelli: *Carlo Collodi: Pinocchio*, in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 310.

(40) M. Ercolani: *Un inizio scandaloso*, in "L.G. Argomenti", ottobre-dicembre 2002, p. 8.

(41) P. Citati: *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 153.

(42) D. Demetrio: *Elogio dell'immaturità. Poetica dell'età irraggiungibile*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, p. 82.

(43) M. Ercolani: *Un inizio scandaloso*, cit., p. 6.

(44) C. Collodi: *Le avventure di Pinocchio*, Brescia, La Scuola, 1971, p. 128.

(45) A. Valleriani, *Dalla parte del burattino*, in *Il gioco, il volto e la maschera*, cit., pp. 208-209.

usare un'espressione di D. Demetrio, non resiste alle sevizie affettive e ai continui assalti pedagogici che infine raggiungono il loro scopo: la morte di Pinocchio come burattino. Non gli resta che il suicidio, l'unica morte possibile (45).

Come constata amaramente Manganelli: "A questo punto, di Pinocchio non resta più nulla: si è consegnato alla giustizia degli uomini, ha pronunciato la sua 'confessione'. La metamorfosi non è che l'esecuzione di una condanna che egli ha devotamente sollecitata, e che accoglierà con riconoscenza. Ucciso dalle buone azioni, Pinocchio si sveglia 'ragazzo come tutti gli altri' " (46). Con la sua incarnazione rinuncia a quella unicità che lo fa diverso e ritorna trasformato, ligio alla legge che nella normalità trova il proprio senso e la propria funzione. Persino il Grillo parlante, "il mio caro Grillino" lo chiama adesso Pinocchio, a questo punto della storia ha "ragioni da vendere": "Com'ero buffo quand'ero un burattino!, esclama Pinocchio alla fine delle sue avventure, e come ora son contento di essere diventato un ragazzino per bene!..." (47). Forse è l'unica vera bugia di tutto il libro, ma è anche la dichiarazione dell'abbandono consapevole della propria condizione di burattino, dell'anticonformismo e della disobbedienza, per l'entrata nei ranghi della società e della sua amara realtà in cambio di rispettabilità e sicurezza. In questi ranghi perde la sua condizione di *irrealità*, perde la *maschera* che, "negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, della stupida coincidenza con se stessi", ne garantisce anche l'esser *vero*, per acquistare la fissità del volto e diventare noiosamente saggio, *reale*, ma *non vero* (48).

Adesso che finalmente "ha messo giudizio" Pinocchio è anonimo. Così ha deciso la gente "bene" che vede la sua condizione come scandalo: "i burattini non crescono mai, spiega la Fata al nostro Pinocchio. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini". Nessuna via di sviluppo dunque e nessuna possibilità di miglioramento per il burattino, eppure la sua condizione è fonte di creatività: "La sua condizione, come dice Manganelli, è vista come deformità ma si dimentica che quella deformità fu una condizione di libertà" (49). Il burattino non ha alleati, è un essere unico e solo, anzi la sua singolarità è motivo di diffidenza e di scherno. Tuttavia, nota Valleriani, in questo ruolo è un creatore di "*destino*": egli è il simbolo di una umanità altra, diversa, una umanità sofferente, oppressa, che aspira a vivere in una società più giusta e più libera. Per questo motivo viene perseguitato. Gli si rimprovera una grande colpa: la voglia di vivere rimanendo se stesso, rifiutando il conformismo della massa. Sicché, "la sua vita è una fuga ininterrotta, una corsa

(45) A. Valleriani: *Dalla parte del burattino*, in *Il gioco, il volto e la maschera*, cit., pp. 208-209.

(46) G. Manganelli: *La morte di Pinocchio*, in *Laboriose inezie*, cit., p. 314.

(47) C. Collodi: *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 183.

(48) A. Valleriani: *Dalla parte del burattino*, cit., pp. 212-213. Cfr. M. Bachtin: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 47.

(49) G. Manganelli: *La morte di Pinocchio*, cit., p. 315.

(50) A. Valleriani: *Dalla parte del burattino*, cit., pp. 210-211.

a perdiffiato per non perdere se stesso, per non smarrire la propria identità (plurale). Egli resta sempre il grande disubbidiente, colui che, ahimé!, fa impallidire di vergogna la rispettabilità borghese, la quale organizza il mondo in caste e professioni e non potrà mai perdonare la *irriverente grandezza* di quel destino maschile” (50).

Nel mondo odierno, che ha abolito il mistero, che mostra e spiega tutto nella trasparenza del concetto, per rassicurare, l'originalità della sua arte può ancora sorprenderci perché il burattino “non è mai quello che appare e ci lascia intravedere il mistero nelle cose più semplici”. Parafasando A. Melucci, potremmo dire che concreto e magico, lo spazio del burattino combina la fisicità del gesto, la fatica e la visibilità del corpo, con la magia dell'arte che dilata e annulla i confini. Ed ecco allora che, contro il riso di testa, fatto di parole e non di corpi, di cose ovvie e non di rivelazioni, il riso carnale del burattino, il *riso di pancia*, disloca e apre all'orizzonte dell'interrogazione: “scuote le certezze e ci mette per un istante in contatto con l'indicibile. Stabilisce nell'attimo una relazione tra le nostre radici di uomini, terra e corpo, e il nostro bisogno di oltrepassare la faccia visibile delle cose” (51).

Così le continue metamorfosi del gioco creativo della sua maschera gli consentono di entrare in rapporto con aspetti della realtà imprevisi e inauditi, ma anche di acquisire “un'arte della vita” con cui superare la crudezza del reale. Bisogna però lasciarlo libero di essere, perché la *gratuità* è, secondo J. Starobinski, “la sua aria natale” e solo al prezzo di questa *vacanza* si carica di senso. In un mondo utilitaristico, dove ogni cosa viene investita d'una funzione e di un valore d'uso o di scambio, dalla complessità, dove regnano il conflitto, la differenza, la velocità e l'incertezza, il burattino, “contraddittore perché contraddittorio”, apre una breccia per la quale potrà spirare “un vento d'inquietudine e di vita” (52).

Impegnato nella “poetica fatica di ricostruire la bellezza delle metamorfosi infinite, delle domande dischiuse di nuovo” (53), in quel “gioco di menzogne” che è il “gioco” tragico del mondo, il burattino ci invita con la sua arte a liberarci da “un'aura troppo pesante”, ricordandoci con Nietzsche che “tutti gli uomini degli abissi ripongono la loro beatitudine nell'assomigliare una volta ai pesci volanti e nel giocare sulla estrema sommità delle onde” (54).

BIBLIOGRAFIA

(50) A. Valleriani: *Dalla parte del burattino*, cit., pp. 210-211.

(51) A. Melucci: *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 144-145.

(52) G. Starobinski: *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, pp. 150-151.

(53) D. Demetrio: *Elogio dell'immaturità. Poetica dell'età irraggiungibile*, cit., p. 211.

(54) F. Nietzsche: *La gaia scienza*, in *Opere*, Milano, Adelphi, 1965, Vol. V, t. II, af. 256.

- Allegri, L.: *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della comunicazione, Parma, Guanda, 1978.
- Bachtin, M.: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bianca, M.: *Il tempo della finzione; la maschera di se stessi e il corpo fallito*, in Dini, V. (a cura di): *Cultura del Carnevale e della festa*, Ancona, Società editrice il lavoro editoriale, 1987.
- Burke, P.: *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980.
- Cali, M.: *Burattini e Marionette tra Cinque e Seicento in Italia*, Azzano S. Paolo (BG), Edizioni Junior, 2002.
- Campanini, P.: *Marionette barocche. Il mirabile artificio*, Azzano S. Paolo (BG), Edizioni Junior, 2004.
- Chiappini, F.: *Il Popolo di Roma*, Torino, Loescher, 1890.
- Cipolla, A. e Moretti, G.: *Commedianti figurati e attori pupazzani*, Torino, Edizioni SEB 27, 2003.
- Citati, P.: *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Collodi, C.: *Le avventure di Pinocchio*, Brescia, La Scuola, 1971.
- Demetrio, D.: *Elogio dell'immaturità. Poetica dell'età irraggiungibile*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.
- Ercolani, M.: "Un inizio scandaloso", in *L.G. Argomenti*, (ottobre-dicembre 2002), p. 8.
- Fano, N.: *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Fink, E.: *Il gioco come simbolo del mondo*, Firenze, Hopeful Monster, 1991.
- Foucault, M.: *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1980.
- Giacosa, G.: *Elogio delle marionette*, in *Conferenze e discorsi*, Milano, Cogliati, 1909.
- Giardini, C.: *Realtà dei burattini*, Milano, Alpes, 1925.
- Lasch, C.: *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamento*, Milano, Feltrinelli, 1991.

- Leydi, R. e R. Mezzanotte, *Marionette e burattini*, Milano, Collana del "Gallo Grande", 1958.
- Leydi, R.: *Ragioni di una mostra*, in *Burattini marionette pupi*, "Catalogo della mostra", Milano 1980.
- Malamani, V.: "Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII", *Nuova Antologia*, (1 marzo 1897), p. 127.
- Manganelli, G.: *Carlo Collodi: Pinocchio*, in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986.
- Manganelli, G.: *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.
- Melucci, A.: *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Moroni, A.: *Buffonerie vecchie e nuove. Memorie ed appunti*; in Rak, M.G.: *Documenti per la storia dei burattini nel secolo XIX*, in Tempesti, F. (a cura di): *Pinocchio fra i burattini*. Atti del convegno Pescia 27-28 marzo 1987, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- Nietzsche, F.: *La gaia scienza*, in *Opere*, Milano, Adelphi, 1965, Vol. V, t. II.
- Otonelli G.D.: *Della Christiana moderazione del teatro libro, detto l'ammonitioni a' recitanti, per avvisare ogni cristiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare*, Firenze, Stamperia Gio Antonio Bonari, 1652.
- Piantanida, S.: *Ciarlatani*, in AA.VV., *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti ed illustrati...*, Milano, Collana del "Gallo Grande", 1959.
- Rak, M.G.: *Documenti per la storia dei burattini nel secolo XIX*, in Tempesti, F. (a cura di): *Pinocchio fra i burattini*. Atti del convegno Pescia 27-28 marzo 1987, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- Ricoeur, P.: *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- Signorelli, M.: *Figure nuove e figure tradizionali nel repertorio dei burattini dell'800*, in Tempesti, F. (a cura di): *Pinocchio fra i burattini*. Atti del convegno Pescia 27-28 marzo 1987, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- Starobinski, G.: *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- Tesauro, E.: *Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta ed ingegnosa elocuzione che serve a' tutta l'Arte Oratoria. Lapidaria e simbolica*, Venezia 1688.
- Valleriani, A.: *Il gioco, il volto e la maschera*, in Valleriani, A. (a cura di): *Il gioco, il volto e la maschera*, Colledara (Te), Andromeda, 2001.

Yorick: *La storia dei burattini*, Firenze, Tipografia del Fieramosca, 1884.

Zolla, E.: *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992.