

Recensione

Maria Grazia Carriero, Nicola Zito, *Masquerade. L'universo dietro la maschera. Percorsi tra arte e antropologia*, prefazione di Vincenzo Spera, Progedit, Bari 2021, pp. 112

Karl Meuli (1891-1968) aveva rivelato come la parola «maschera» non derivasse tanto dall'arabo *maskara* «burattino, marionetta», quanto dal germanico **maska*, attestato nella forma *masca* nell'Editto di Rotari del novembre 643. L'editto, vergato in latino, era farcito di parole di origine longobarda tra le quali appunto *masca*, utilizzata per definire uno spettro, uno spirito ignobile, simile alle *strigae* romane. Il vocabolo resterà in uso sino all'epoca moderna nel folklore dell'Italia settentrionale (in particolare del Piemonte) per designare una specifica categoria di donne dotate di poteri sovranaturali, le cui azioni più o meno riprovevoli sono ascritte a quelle dell'antica arte stregonica. Le *masche* figurerebbero quindi una condizione d'essere spettrale all'origine di molte paure antiche: nel quindicesimo libro delle *Satire*, il poeta latino Lucilio (147-101 a.C.) scagliandosi contro la superstizione, deplorava chi fra i Romani coltivava il credo in una pletera di entità miracolose, tra le quali annoverava per importanza le *terrliculae* e le *lamiae*. La prima, la *terrlicula*, era il fantasma, il *mormolykeion*, lo spettro che aveva dimora presso i sepolcri (Apul. *Apol.* 64); la *lamia*, invece, corrispondeva al

«vampiro», attestata per la prima volta nell'opera poetica di Lucilio, ed era vocabolo greco (Aristoph. *Vesp.* 1177). La *lamia* oppure *lamō* era un demone (Schol in Aristoph. *Eq.* 62) che abitava nel profondo della terra (Dion. Hal. *De Thucid. iud.* 6) oppure su alte torri (Tertull. *Adv. Valent.* 3). Poco frequenti nell'età classica, ma indubbiamente presenti nei riti magici, le *terrificulae* e le *lamiae* appartenevano alla schiera delle streghe o *strigae* (< *strix*, «civetta») ed erano ritenute creazioni spettrali che si aggiravano attorno a sepolcri e luoghi in cui erano inumati cadaveri; figurate ora come donne reali ora come fantasmi con aspetto femminile, erano dotate di poteri straordinari e svolgevano opere di magia nera, sempre a danno dei comuni mortali e a vantaggio solo di chi le sapeva invocare e propiziare. Siamo nella sfera d'inerenza di quella che in greco era la *goeteia*, sinonimo di magia nera, incline a manipolare le anime che non si davano pace, tormentate nell'illusione di appartenere ancora al regno dei vivi.

Questo «mascheramento» per rendere evidente l'instabilità della vita umana, soggiogata a forze estranee, astrali, nel mondo latino è stato indagato da un certo Publio Nigidio Figulo (ca. 98-45 a.C.), un uomo di vasti interessi che aveva riunito attorno a sé un cenacolo di fedeli, un *sodalitium nigidiani* a forti tinte misteriche, un ricordo della struttura iniziatica che connotava l'antico pitagorismo. È in questa sorta di tiaso che Nigidio insegnava una dottrina cosmologica composita, avvicinando le mitologie più diverse per definire un unico assunto: il valore fondante dell'astrologia e l'unicità dello Zodiaco quale cosmogramma e «libro» primordiale. Nigidio elaborando una mitologia intrisa di elementi egizi e «caldei», assemblava dati di vario tipo e significato (*schol. Germ.* p. 87, 11 ss.; p. 156, 3 ss.): in un tempo remoto il terribile gigante Tifone (= Seth), personificazione del Caos, viveva in Egitto e aveva una grotta nel monte Tauro; da lì erano frequenti le sue incursioni per molestare gli dèi con ogni sorta di vessazione. La situazione era diventata insostenibile, finché il dio Pan consigliò gli altri immortali di mutare forma e di assumere ognuno la figura di un animale. Un aiuto che verrà ricompensato con la sua assunzione celeste nella costellazione del Capricorno. Il Pan/Capricorno, il diavolo dell'immaginario contemporaneo, suggeriva agli dèi di rivestirsi di una maschera animalesca: la parola greca *zōdiakos* deriva infatti da *zōdion*, diminutivo di *zōon*, «animale»; *zōdion* significa letteralmente «animaletto», ma anche «figurina che rappresenta un animaletto». Quindi *zōdiakos*, cui si sottintende il *kyklos*,

«cerchio, ruota», sarebbe il «circolo delle figure animali», con esplicito riferimento a quelle costellazioni la cui forma suggerisce l'immagine di un animale e che nel contesto dello Zodiaco sono da ritenersi la maggioranza. Il mascheramento degli dèi sotto le sembianze animali allude quindi alla nascita dello Zodiaco: ciò significa che in un tempo anteriore, prima del sorgere di questo ciclo cosmico, gli dèi vivevano privi della forma zodiacale. Il cielo, il Sole, le stelle, non sarebbero quindi «che sogni e ombre», scriverà il romanziere gallese Arthur Machen (1863-1947) nel *The Great God Pan* (del 1890)¹. Le ombre, come una maschera, c'impediscono di vedere il mondo reale, ma il mondo reale esiste: si trova al di là di questo inganno, oltre il velo che a nessuno è concesso sollevare perché ciò sarebbe «l'equivalente di vedere il dio Pan». Si può impazzire a tale vista, come nel racconto di Machen accade alla giovane Mary, sottoposta dal dottor Raymond a un esperimento di resezione cerebrale. In seguito all'intervento, il piano di realtà della ragazza muterà radicalmente, permettendole di osservare «distanze incommensurabili» e contemplare il Grande dio Pan.

La maschera, che in greco si dice *prosōpon*, da cui il latino *persona*, esprime i tratti essenziali della personalità che viene portata in scena. Originariamente usata specie nei culti dionisiaci, si ritiene sia stata introdotta in teatro da Eschilo. Dapprima le maschere lasciavano vedere solo le pupille degli attori, e solo in epoca romana tardoantica i fori permetteranno di vedere gli occhi per intero. La bocca, dalle dimensioni iniziali piuttosto piccole, andrà ampliandosi sino a raggiungere espressioni grottesche.

La «maschera» è anche il sembiante illusorio sotto le cui spoglie si cela il Salvatore nelle mitologie dell'antico gnosticismo. Secondo uno dei più antichi maestri gnostici, Basilide (Ir. *Adv. haer.* 1, 24, 4), il Cristo sceso nel mondo, prese le sembianze di Gesù, uomo solamente in apparenza. Infatti non fu lui a patire sul Golgota, ma Simone di Cirene, il personaggio che nella tradizione sinottica è obbligato dai miliziani a portare la croce (*Mc.* 15, 21; *Mt.* 27, 32; *Lc.* 23, 26). Secondo Basilide è lo stesso Cristo a trasformare le sembianze di Simone in quelle di Gesù, al fine di rendere agevole lo scambio di persona. Mentre il vero Gesù, cioè la maschera del Cristo, dopo aver assunto l'aspetto di Simone si fermerà ai piedi della croce irridendo e canzonando i

¹ *Il grande Dio Pan*, trad. it. note e appunti di A. Zabini, Tre Editori, Roma 2016.

propri aguzzini. Il Cristo, il Salvatore, è colui che libera dai lacci del fato, della *Heimarmenē*, emancipa dalle *Archai* e dalle *Exousiai* regnanti sul cosmo.

Le potenze diaboliche governano il mondo e soffocano il Salvatore. James Ensor, pittore belga vissuto a Ostenda tra il 1860 e il 1949, è uno dei precursori dell'arte del ventesimo secolo. Nella casa di Ostenda egli trascorse tutta la vita, rifugiandosi in una solitudine critica e beffarda, da cui osservava e dipingeva il mondo. Ensor attaccava ferocemente il tempo in cui viveva: i suoi umori acri e corrosivi prendevano forma nelle fantasie grottesche di maschere e teschi, coperti di piume e stracci colorati. I quadri e le incisioni delineavano una visione tragica della realtà, in cui l'umano, visibilmente deformato, era spesso sostituito dalla maschera. I visi grotteschi delle moltitudini dipinte dal pittore raccontano ciò che si nasconde dietro le apparenze. Il mondo dipinto da Ensor nella sua opera più celebre, *L'ingresso di Cristo a Bruxelles* (1888), è popolato da guitti, soldati, beghine, puttane, autorità religiose e civili mescolati a maschere e a scheletri in frac e tuba. Una folla di esseri grotteschi festeggiano il Cristo che entra in città. Il male possiede la terra e la domina, deformando con il suo mostruoso potere la realtà. È la morte ad esercitare un diabolico potere sul mondo. Avvelenata da sulfurei miasmi che odorano d'inferno, la realtà mostra il suo volto osceno. Un mondo parallelo, rimasto fino ad allora invisibile, svela la sua presenza. Usciti dal loro regno, i demoni dilagano sulla terra per affliggere gli esseri umani. Sotto l'assalto dei demoni, la realtà si spezza in preda al caos. Ritraendosi come scheletro deriso e tormentato, così come accade a Cristo, di cui egli sembra condividere la sofferenza, Ensor testimonia una realtà interiore in decomposizione. Quel mondo invisibile a cui l'artista ha spalancato le porte sembra ora invaderlo e possederlo, lacerandone l'anima con il terrore che vi scatena. La deformazione del dato reale, i volti ridotti a maschere, sfigurati dalla ferocia caricaturale dei suoi strumenti, sono lo specchio di questo terrore. Su tutto domina impietosa la morte, di fronte al cui sinistro potere l'anima si arrende all'orrore che improvvisamente la invade, come accade nella *Morte che insegue un gregge umano* (1896). Un cielo popolato di mostri, di demoni e di scheletri incombe minaccioso sulle case e sulle persone che si assiepano tra le strade in un blasfemo fiume umano. L'ordinata e tranquilla realtà quotidiana si è disaggregata, spezzata dall'irrompere dell'incubo. In questa nuova dimensione la lugubre falce della

Morte separa la verità dalla menzogna, rivelando quel groviglio di angosce e terrori, prima accuratamente nascosti in fondo all'anima, e che ora deformano i volti della gente.

Dall'esilio inglese Victor Hugo scrive un romanzo, *L'uomo che ride* (1869), in cui si scorgono atmosfere analoghe. Il protagonista, Gwynplaine, un bimbo immerso nell'oscurità della penisola di Portland, s'imbatte in una strana figura che non riesce immediatamente a identificare. È un impiccato: la descrizione spettrale del morto vivente occupa quasi un intero capitolo e si staglia attraverso la messa a fuoco parziale di alcuni dettagli che, pur nella loro precisione e consistenza materiale, rimangono avvolti nella nebbia notturna. Percepito da una mente infantile, il cadavere si trasfigura in un fantasma. La massa informe e indistinta acquista gradualmente, via via che Gwynplaine si avvicina all'oggetto sconosciuto, una maggiore visibilità e la rappresentazione dell'impiccato si tramuta in una terribile maschera imbalsamata. Ma, scopriremo in seguito, lo stesso volto di Gwynplaine è una maschera, uno sfregio prodotto per renderne irriconoscibili le nobili origini, archetipo del Joker dei fumetti di Batman.

Ovidio nell'*Ars amandi* ricorda alle donne non solo di farsi belle, di costruirsi una maschera con il trucco, le tinture, le parrucche e gli accessori che compensano i difetti fisici, ma anche di mettersi in scena, dissimulando il fatto stesso di farlo. Un inganno che ha i tratti dell'oscenità: agli occhi dell'amante, che è al tempo stesso un partner e uno spettatore, deve apparire soltanto il mascheramento finale. L'artificio è inganno (3, 209-250). È il senso che si può dare alla *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler (1862-1931), medico e drammaturgo viennese, duplicato erotico di Freud. Pubblicato nel 1926 *Traumnovelle* e non «Doppio sogno», come è stato fraudolentemente tradotto in italiano², ha ispirato anche l'ultimo Kubrick di quel capolavoro visionario che è *Eyes Wide Shut* (Warner Bros., USA 1999, 153'), un viaggio 'psichico' in un desolato universo erotico, tra disinganni e aspirazioni inappagate. La narrazione è in apparenza la storia di una 'crisi di coppia', una mimesi borghese nella quale niente è come appare: nessuna delle avventure surreali del protagonista, il dottor Fridolin, medico di successo, riesce a compiersi, mentre i desideri dilaganti e incontrollati della compagna Albertine

² *Doppio sogno. Novella* (Gli Adelphi, 131), trad. it. cur. G. Farese, Adelphi, Milano 2007.

non sono altro che sogni. I due personaggi principali del romanzo si alienano e si estraniavano dalla realtà sociale, e il simbolo di tale alienazione è la maschera, ovvero l'allegoria del mistero. Un mistero che tocca il suo apice in uno dei momenti più suggestivi e inquietanti del romanzo, quando Fridolin, al culmine di un vagabondaggio notturno, approda con l'inganno a un segreto tiaso orgiastico: «... l'armonium era stato sostituito dal suono più terreno e insolente di un pianoforte... A destra e sinistra si erano spalancate delle porte... la stanza di fronte invece era illuminata violentemente. Le donne erano lì, immobili, tutte con i loro veli neri sulla testa e intorno alla fronte e alla nuca, maschere di pizzo nero sul volto, ma per il resto completamente nude. Gli occhi di Fridolin scivolarono avidi dalle più formose alle più slanciate, dalle figure minute e delicate a quelle in piena voluttuosa fioritura; e che ognuna di quelle creature completamente scoperte rimanesse tuttavia un mistero e che dalle maschere nere i grandi occhi, mistero ancor più insolubile, posassero lo sguardo scintillante su di lui, tramutava l'indicibile voluttà del guardare in un torturante desiderio, quasi al limite della sopportazione...». Il mistero ricercato da Fridolin non segue più i dettami di un magistero e di un'iniziazione arcaici, bensì diventa lo stigma dell'indolenza, del «male di vivere», di una comunità che ha innalzato a meriti un decalogo fatto di disvalori.

Ezio Albrile