

La maschera neutra: approccio psico-pedagogico

GAETANO OLIVA

Facoltà di Scienze della Formazione. Dipartimento di Italianistica e Comparatistica, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

PREMESSA

La Maschera Neutra può essere considerata il risultato di un'evoluzione dell'utilizzo delle maschere in teatro. La maschera, infatti, ha subito grandi trasformazioni secondo le necessità espressive di ogni epoca; all'inizio serviva per svolgere una relazione tra l'uomo e gli dei cercando di personificare questo legame, poi, col passare del tempo, ha acquisito innumerevoli usi: dai riti popolari alle maschere della Commedia dell'Arte che volevano esprimere la possibilità mutabile dell'uomo caratterizzando animali, antenati, divinità, ecc...

Non è casuale che l'elaborazione psicanalitica si sia interessata alla Maschera Neutra e al sistema delle credenze che sostengono i riti d'iniziazione, collegandolo al *Verleugnung* freudiano. È stato detto che le maschere erano strumenti di metamorfosi, poiché trasformavano chi le portava in quelle forze sovranaturali - dei, spiriti, antenati - che l'uomo poteva tentare di padroneggiare per identificazione.

Nella società moderna la Maschera Neutra protegge un'identità e assicura l'anonimato, facendo ancora risaltare la libertà che temporaneamente concede. Inoltre rileva il piacere che l'uomo prova nel fingersi un altro mascherandosi, in questa trasformazione sono poste in primo piano le possibilità di nascondimento che essa permette, accanto a quelle di espressione. Ne consegue una considerazione moralistica della finzione, che si trova nei molti sensi figurati in cui il termine maschera è usato, e cioè come velo, come copertura di una realtà autentica che sarebbe dissimulata, resa ingannevole, nascosta, schermata, quasi che essa fosse una riserva da scoprire, "dietro" a quel che la cela o l'altera. A fondamento di tutto ciò sta l'idea d'identità piuttosto che d'identificazione.

Con la Maschera Neutra siamo costretti a nascondere il nostro volto, ma non la nostra identità; essa, infatti, occupa uno spazio intermedio, costituisce una sorta di confine. Da una parte il corpo visibile, che si offre all'altro come oggetto,

sembra essere il supporto sostanziale per le determinazioni significanti, materia dell'espressione, polo oggettivo del riconoscimento, informato dai codici specifici di un linguaggio che gli è proprio; dall'altra è l'interfaccia con cui il soggetto si apre sul mondo, costituisce quella sorta di schermo poroso attraverso cui si stabilisce un contatto, uno scambio, un travaso. È questa doppia anima che abita il senso del volto, che consente quel doppio regime del mascheramento su cui si articolano, da un lato, la maschera come espressione fisiognomica e, dall'altro, la maschera come segreto. Le grandi maschere espressive della tradizione, sono per l'appunto espressione di emozioni perché "danno a vedere" gli stati che definiscono il soggetto come altro visibile, come altro interpretabile e istituisce quell'opacità che, applicata al volto, impedisce la presa oggettiva sull'identità soggettiva definendo quell'anima di cui gli occhi sono lo specchio.

Come afferma Jacques Lecoq, il gesto neutro è senza passato né passione. Ma cosa abitualmente si definisce attraverso il suo passato e la sua passione, se non, radicalmente, l'istanza soggettiva, se non quello che in filosofia si definisce come idea dell'Io o, più semioticamente, potrebbe definirsi come categoria dell'Io/Tu, vale a dire come movente, nel doppio senso psicologico e tecnico, della produzione del discorso? La Maschera Neutra abolisce la soggettività. Neutralizzare il volto sembra allora assumere una portata che va di là dall'operazione tecnica di uno specifico modellamento e sembra, al contrario, intervenire sulle condizioni di presa espressiva di ogni esperienza, sulla qualità e sulla natura della donazione di senso in generale. Il volto stesso, esposto nella sua nudità neutralizzata, come avviene con la Maschera Neutra, sembra mostrare il valore di una funzione più generale, di una condizione che trascende le singolarità su cui si articola il nostro sentire. Il volto sembra essere la forma generale sulla base della quale si rende possibile quella polarità "soggetto-oggetto" che costituisce il nostro modo di dare valore al mondo e a tutto ciò che lo abita.

Anche nel rito teatralizzato, prende forma l'unità corpo-



mente, conscio e inconscio, staticità e movimento. Il laboratorio teatrale è un percorso progettato, studiato, sperimentato e poi proposto nel quale si utilizza la danza come momento di scarico delle tensioni fisiche, la maschera, per trascendere il proprio essere, e il recitato quale elemento simbolico.

In sostanza è importante valorizzare l'utilizzo della Maschera Neutra al fine di inserirlo nelle dinamiche psicoterapeutiche, come risorsa valida per il miglioramento della qualità della vita delle persone.

IL GIOCO DRAMMATICO E LA MASCHERA

Mascherarsi è un'attività piacevole, è un bisogno istintivo nato con l'uomo, poiché ha in sé il fascino magico dell'espressione e del trasformismo.

Per questi motivi la maschera è uno strumento utile nel gioco drammatico per la formazione del bambino che, partendo dalla riscoperta della sua espressività naturale, giunge alla creazione del personaggio. A tale proposito Lèon Chancerel afferma:

Complemento o elemento iniziale del costume, le maschere devono essere utilizzate quando i personaggi rappresentati dai bambini non corrispondono per nulla alla loro età o alla loro fisionomia. [...] La maschera deve essere costruita allo stesso modo che i costumi e composta in corrispondenza col costume, in rapporto diretto. Deve inoltre avere una linea generale che sarà indicata e sottolineata soprattutto dal

naso e da pochi colori neutri. [...] Niente naturalismo, niente copie di figure reali, ma stilizzazioni di personaggi del ridicolo o del serio. Evitare accuratamente ogni eccesso di policromia.¹

Calzando la maschera, il bambino vince le paure e la timidezza, perché si nasconde agli occhi altrui e propri; si sente più rilassato e concentrato, più sincero e disponibile ad aprirsi all'ascolto e alla scoperta di sé, alla sperimentazione e all'espressione del proprio fondo personale, della propria creatività. In altre parole, avviene un processo di liberazione della propria mente, del proprio corpo e della propria anima. L'acquisizione della conoscenza e della consapevolezza di sé e l'espressione e il potenziamento della creatività sono utili al bambino che, da un lato acquisisce gli elementi di base per l'espressività artistica, e dall'altro che si riappropria della sua persona.

Indossare la maschera significa anche cercare di superare i propri limiti, uscire dalla propria individualità per assumere un altro volto. Ciò risponde all'aspirazione umana di aprirsi all'immaginario e di mutare momentaneamente personalità. Attraverso la maschera, il bambino si avvicina al personaggio e da essa ne ricava il modo di pensare, di parlare, di agire; in questo modo il soggetto impara a proiettarsi "fuori da sé", cioè a superare il proprio egocentrismo, riuscendo così

1 Lèon Chancerel, *Les jeux dramatiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1942, p. 137.

a rispettare e a capire il punto di vista dell'altro: acquisisce le basi necessarie per stabilire una relazione. L'uso della maschera impone al soggetto la scoperta di un'espressività più precisa e una conoscenza maggiore dei propri sentimenti, affinché la costruzione e la comunicazione del proprio personaggio siano intenzionali.

Se il personaggio è muto, si può lasciare la maschera intera; se l'attore deve parlare, bisogna mettergli una mezza maschera, che nasconda la parte alta del viso. Quest'ultima si adatta più facilmente alla faccia o almeno evita che si noti troppo quella linea fastidiosa che indica la separazione tra la maschera e il collo. Nel confezionarla, bisogna allora tenere presente il mento dell'attore che la porterà e che la sua forma potrebbe cambiare totalmente l'aspetto della maschera. Il fatto che si veda il mento e la bocca del bambino dona più vita alla maschera conferendole un elemento mobile che tuttavia non impedisce la sua immobilità.²

Attraverso tale uso avviene anche un processo di educazione al gusto, perché i costumi, l'ambiente, il gesto, la voce si devono adeguare alle caratteristiche del personaggio.

L'USO DELLA MASCHERA

Prima di calzare la maschera è importante raggiungere due obiettivi: la conoscenza e il controllo della propria respirazione, l'acquisizione e la consapevolezza del proprio corpo.

Conoscenza e controllo della propria respirazione

Il soggetto deve prendere coscienza del suo atto respiratorio (inspirazione ed espirazione) e del suo variare in relazione a situazioni emotive e fisiche differenti. Solitamente in situazioni d'ansia o di eccessivo sforzo fisico, la respirazione è breve, frequente, affannosa, perché superficiale. Invece, in situazioni di calma fisica ed emotiva, la respirazione è più lenta e più profonda.

L'educatore può far raggiungere questa consapevolezza richiedendo al bambino di porre attenzione alla propria respirazione in seguito alla sperimentazione di situazioni emotive e fisiche differenti. Attraverso tale riflessione, l'educatore deve portare l'allievo a capire che è la respirazione profonda, naturale (di petto e addominale) la più efficace per l'azione scenica. Questa gli permette di esercitarsi ed esprimersi vocalmente e corporalmente per più tempo e in modo più incisivo, essendo maggiore la quantità d'ossigeno portata ai polmoni.

Da qui emerge la necessità d'imparare a controllare la propria respirazione che, anche se è un atto automatico, regolato dall'autoriflessione polmonare, può essere controllata, modificata in ampiezza, in frequenza, in intensità ed arrestata per un lasso di tempo. Controllare la respirazione significa gestire il proprio stato emotivo, raggiungendo, con la respirazione profonda, uno stato di rilassamento, di disposizione necessaria all'azione. Il bambino che indossa la maschera

intera non può permettersi mai di respirare in modo affannoso, perché, avendo il viso coperto, avvertirà immediatamente senso di soffocamento. L'educazione respiratoria ha anche grande valenza educativa, perché aiuta la persona a raggiungere rapidamente uno stato di tranquillità quando è in ansia e a sottoporsi a sforzi fisici maggiori e per raggiungere di tale obiettivo esistono diversi esercizi utili.³

Acquisizione e consapevolezza del proprio corpo

Il corpo è un linguaggio comunicativo che esprime sentimenti, emozioni, messaggi. Il bambino deve acquisire conoscenza e consapevolezza del proprio, affinché lo usi in modo consapevole e intenzionale. Il soggetto in maschera, non potendo usare la mimica facciale per trasmettere le intenzioni, deve utilizzare soprattutto il resto del corpo per comunicare e per dare valore al messaggio racchiuso nella maschera stessa. Per conoscere il proprio corpo, l'allievo deve affinare la capacità propriocettiva, poiché comunica informazioni sulla postura, sui rapporti che intercorrono tra i segmenti corporei, sul grado di tensione, sullo stato d'equilibrio statico e dinamico.

Si parte dalla condizione di rilassamento perché, questo stato di mancanza di tensioni, aiuta il bambino ad ascoltare la propria respirazione, il proprio battito cardiaco, ma anche il proprio corpo nella sua globalità e nelle sue parti. È utile che il soggetto sperimenti come la variazione dello stato di tensione muscolare cambi il movimento e come lo stesso movimento assuma significati diversi se eseguito con ritmo differente. Altrettanto importante è che il bambino prenda coscienza dell'equilibrio generale nelle diverse posture e che interiorizzi le sensazioni provate e le relative contrazioni muscolari necessarie per mantenerlo. Procedendo con questo genere d'esercizi il bambino acquisisce gradualmente maggiore consapevolezza del proprio corpo, facendolo così muovere con maggiore sicurezza e maestria. D'altra parte tale consapevolezza ha in sé una forte valenza pedagogica, perché è alla base della costruzione e dell'organizzazione della personalità, la quale è data dal modo di essere dell'individuo, dalle sue abitudini, dai suoi atteggiamenti e dai suoi comportamenti. Ne risulta che la personalità è molto condizionata dalle esperienze corporee vissute.⁴

Esiste un rituale da seguire per calzare la maschera, già descritto nel primo capitolo da Copeau nei suoi esercizi, che il bambino deve apprendere attraverso le indicazioni dell'educatore.

Il rituale ha in sé le condizioni che aiutano a rilassarsi, a concentrarsi, perché è dato da un insieme d'azioni ripetute ogni volta allo stesso modo. Vengono perciò memorizzate dal soggetto, prodotte automaticamente in modo corretto,

³ Per un maggiore approfondimento dell'argomento cfr., Alessandro Calvesi, Alberto Tonetti, *L'attività motoria e l'educazione. Proposta per la scuola primaria*, Milano, Officine Grafiche Principato, 1980. Inoltre, per le indicazioni di esercizi utili cfr., Gaetano Oliva, *Il laboratorio teatrale*, Milano, LED, 1999, pp. 149-152.

⁴ Le indicazioni di esercizi utili all'acquisizione della consapevolezza del proprio corpo cfr., Gaetano Oliva, *Il laboratorio teatrale*, cit., pp. 178-183.

² Ivi, p. 138.

mantenendo libero il pensiero e investendo poca energia, che è pronta a sprigionarsi nella fase successiva. Apprendere un rituale è rilevante anche dal punto di vista educativo: permette di investire l'energia contemporaneamente su un altro compito; dà al soggetto un senso di tranquillità e di benessere; sviluppa il senso d'appartenenza con chi lo condivide.

Il bambino che indossa per le prime volte una maschera deve scoprire il modo opportuno per rendere l'azione scenica comunicativa, attraverso un lavoro di continua sperimentazione individuale e di successiva riflessione. Quando s'indossa una maschera per le prime volte, si sente la sua "presenza" fisica: può dar fastidio e far muovere il soggetto in modo non naturale, solo in seguito, acquisendo familiarità con essa, si scoprono il suo potere e la libertà nella costruzione. Con la costruzione personale della propria maschera si è avvantaggiati nell'uso, perché la si conosce fin dall'inizio e si è entrati in relazione con lei sin dal momento in cui c'era solo materiale grezzo.

È consigliabile iniziare il lavoro laboratoriale con la maschera neutra, perché non racchiude in sé una condizione espressiva precisa e questo rende il bambino libero di esprimersi. In una seconda fase si può procedere all'uso di maschere espressive, che obbligano il soggetto ad assumere un altro volto, quello del personaggio. Tale passaggio è possibile solo se l'allievo ha raggiunto una buona consapevolezza di sé. Il lavoro laboratoriale con la maschera è pedagogico perché permette al soggetto di riappropriarsi e di ampliare le proprie possibilità di movimento naturale.⁵

LA COSTRUZIONE DELLA MASCHERA

Uno strumento importante nel gioco drammatico è l'uso della maschera ma anche la sua costruzione, pensata in relazione alle esigenze, alle capacità e all'età del soggetto.

Nel laboratorio di Educazione alla Teatralità è importante che gli allievi costruiscano, colorino, decorino la maschera che devono indossare. Questo perché l'ideazione e la sua realizzazione sono delle attività importanti dal punto di vista artistico ed educativo, ma anche perché, con tale sperimentazione, l'allievo acquisisce conoscenza e familiarità con la maschera stessa, riuscendo a coglierne meglio il segreto.

Costruire maschere è un'attività affascinante e piacevole per i bambini ma anche per i più grandi, questo perché la maschera è un oggetto che ha sempre attratto l'uomo: permette di trasformare la realtà, di nascondere la propria identità, di entrare in contatto con forze extranaturali, di superare angosce e paure. Inoltre l'attività di manipolazione e costruzione, risponde a una motivazione presente in tutti gli uomini; la motivazione al fare, cioè a produrre con le proprie mani qualcosa di nuovo. Questo è reso possibile se, oltre all'uso del proprio corpo, si utilizzano l'intelletto e le proprie sensazioni

per la progettazione che rende il prodotto originale.

A differenza dell'espressione scritta, tutte le forme di manipolazione, essendo più vicine all'esperienza percettiva, non necessitano l'utilizzo del pensiero formale e quindi essendo più adatte a qualsiasi età. Tale esperienza è propria del bambino: egli impara a conoscere il mondo attraverso la manipolazione sensoriale, oltre che attraverso l'esplorazione, inoltre, il raggiungimento di un risultato pratico rende l'esperienza intensamente motivante anche per i ragazzi più "problematici". Costruire le maschere non significa creare dal nulla, ma trasformare qualcosa che esiste già: manipolare i materiali come la carta e lo scotch per creare qualcosa di nuovo; per di più l'attuazione di tale processo implica l'utilizzo di capacità cognitive e creative, che, attraverso il loro impiego, si sviluppano.

Per confezionare le maschere, la cosa più semplice è servirsi di maschere a buon mercato. Sono rigide, brutte e inespressive; bisogna pertanto modificarle: dapprima nel colore, ridipingendole o facendo delle applicazioni di carta, di stoffa, di lana, ecc. Poi dando loro una forma, mettendo per esempio un altro naso, aggiustando la barba, le sopracciglia, ecc. Nell'acconciatura e nei capelli cercare di utilizzare con fantasia materiali diversi: piume, cordoni dell'arredamento, paglia, lana, stoffe, ecc.⁶

In altre parole, la realizzazione delle maschere è il risultato dell'integrazione tra il processo d'interiorizzazione, cioè l'acquisizione di conoscenze e competenze necessarie per la costruzione del prodotto e il processo di esteriorizzazione, cioè l'espressione della propria creatività.

Le conoscenze e le competenze cognitive che si potenziano e che si utilizzano, cambiano nelle diverse fasi di costruzione della maschera; la creatività espressiva, invece, è utilizzata e si sviluppa in tutte le fasi. Ciò significa che l'attività di realizzazione delle maschere è un'ottima esperienza per lo sviluppo e l'espressione del proprio stile personale. In altre parole, è un'occasione per far elaborare al soggetto quegli elementi che, combinatosi insieme in modo autonomo, assumeranno a poco poco stabilità, finendo per dare caratterizzazione personale di quanto egli ha prodotto. Inoltre, questa esperienza permette lo svilupparsi della sensibilità estetica, intesa sia come sensibilizzazione allo stile di un dato periodo o autore, sia come acquisizione del gusto estetico. A questo riguardo ciascuno imparerà a cogliere e capire quale forma, quali dimensioni, quali colori dovrà utilizzare per la maschera di un dato personaggio.

Per fare una maschera da sé, c'è il metodo della modellatura che però richiede un certo apprendimento, oltre ovviamente a ispirazione e ingegnosità. Quando si rappresentano degli animali si possono fare dei costumi interi o semplicemente delle maschere. Queste ultime possono essere realizzate in cartone, carta resistente, in stoffa o in pelliccia; stilizzarle il più possibile e cercare di dar loro rilievo con la forma stessa o con macchie di colore. Con queste maschere, a meno di non

⁵ Per maggiori conoscenze sull'uso della maschera cfr., Genevieve Ninnin, *Maschere e costumi*, Brescia, La Scuola Editrice, 1963. Inoltre, per l'utilizzo della maschera neutra e la sua funzione pedagogica cfr., Gaetano Oliva, *Il laboratorio teatrale*, cit., pp.49-51.

⁶ Lèon Chancerel, *Les jeux dramatiques*, cit., p. 138.

averle specificamente studiate per il passaggio della voce, non passa una parola.⁷

Tutto ciò, però, è possibile se l'educatore saprà guidare in modo opportuno il soggetto in questa esperienza ricca di stimoli e di materiali, tenendo in considerazione l'età, lo sviluppo intellettuale, emotivo e creativo dell'allievo.

IL PROCESSO DI COSTRUZIONE DELLA MASCHERA

Il processo di costruzione di una maschera comprende diverse fasi di lavorazione che possono essere eseguite dai bambini nel laboratorio di Educazione alla Teatralità in un contesto di gioco drammatico.

I fase: scelta del personaggio

Una maschera prende vita quando è indossata, poiché è l'azione del soggetto che dà valore al messaggio in essa racchiuso. Perciò ha senso costruire maschere che saranno indossate, diventando il volto di uno specifico personaggio. Si deduce che, prima di progettare e di costruire una maschera, bisogna scegliere il personaggio; da tale scelta dipenderà tutto il processo. Il personaggio in maschera può essere un oggetto (foglia, vento, fiume, ecc.), un animale, un essere umano, un mostro, un soggetto soprannaturale; può essere reale o fantastico ed essere rappresentato in scena con o senza maschera. La scelta di mettere in maschera un personaggio deve essere motivata e presa in modo consapevole. In base agli obiettivi prefissati la scelta del personaggio può essere proposta dall'educatore o dagli stessi allievi.

II fase: scelta delle caratteristiche della maschera

Per stabilire le caratteristiche della maschera si parte dallo studio del personaggio, cioè dall'acquisizione delle conoscenze inerenti alla sua fisionomia, al suo carattere, alla sua storia.

Tali informazioni sono reperibili dall'osservazione diretta (con i sensi e i ricordi) di persone, animali e oggetti che si riferiscono al personaggio stesso. Altro metodo per avere informazioni è l'osservazione indiretta, cioè la presa visione di documenti scritti e/o iconografici inerenti allo stesso personaggio. A volte le informazioni ottenute sono insufficienti per definire le caratteristiche della maschera; diventa necessario integrarle con dati ricavati da fonti affini. Altre volte le informazioni sono numerose e anche divergenti: si procede quindi ad una scelta motivata dalla metodologia, dagli obiettivi prefissati e con riferimento allo stile personale. Poiché la maschera è il viso del personaggio, è necessario conoscere e comprendere il linguaggio espressivo di qualsiasi volto. Un viso è definito frontalmente dal contorno, dalla forma e dalla posizione degli occhi e della bocca; di profilo dalla linea del mento, del naso e della fronte. Il volto può essere perciò schematizzato in linee fisse e mobili. Le linee fisse, cioè quelle della fronte, del naso, del mento, definiscono le porzioni

del viso, venendo a rappresentare una vasta gamma di tipologie fisiche. Le linee mobili, cioè quelle degli occhi, delle sopracciglia, della bocca e delle rughe, esprimono i sentimenti. Variando i rapporti tra queste linee si ottengono molteplici espressioni.

Per creare una maschera, bisogna scegliere le caratteristiche fisiche e psicologiche fondamentali del personaggio, decidendo in seguito le proporzioni e gli atteggiamenti da raffigurare. Da ciò si capisce che l'osservazione è un mezzo importante per conoscere e comprendere il linguaggio del volto: l'attore impara a leggere in modo più consapevole e preciso le emozioni sul viso degli altri. Inoltre, utilizzando la capacità osservativa la si potenzia, diventando sempre più abili a reperire informazioni chiare e sistematiche dalla realtà. L'osservazione è anche il presupposto necessario per, l'espressione creativa. L'esperienza percettiva, infatti, permette lo svilupparsi delle immagini mistiche, cioè delle rappresentazioni mentali degli oggetti, che svolgono la funzione d'anello di congiunzione tra l'utilizzo e la produzione.

III fase: scelta del materiale per la costruzione della maschera

La scelta del materiale da utilizzare per la costruzione della maschera dipende da diversi fattori. Se si vogliono costruire maschere caricaturali, schematiche, oppure mascheroni simbolici o realizzare animali, fiori o soggetti fantastici è consigliabile utilizzare la carta, la stoffa, la gommapiuma, il polistirolo, cioè impiegare le tecniche senza stampo. Se, invece, si vogliono realizzare maschere espressive e mantenere con precisione le variazioni anatomiche è consigliabile usare materiali come la cartapesta, il cuoio, la garza, in altre parole impiegare le tecniche con lo stampo, ottenuto dalla modellazione della creta. La scelta dei materiali dipende anche dalla quantità del tempo d'impiego della maschera stessa. Ad esempio se si vuole usare tale artificio scenico per lungo tempo, è indispensabile usare materiali resistenti e che lascino traspirare, come il cuoio e la cartapesta.

Poiché le tecniche presentano difficoltà diverse, la scelta dei materiali deve anche prendere in considerazione il principio di gradualità, cioè l'età e la familiarità che i soggetti hanno con l'arte di fabbricazione delle maschere. Le maschere in cuoio sono le più complesse, poiché richiedono abilità tecniche e capacità artistiche elevate; le maschere più semplici sono ottenute, invece, dalla carta e dal cartone, risultando molto adatte ai bambini. Infatti, Chancerel nel gioco drammatico propone di utilizzare la carta:

La carta crespa sarà tenuta in buona considerazione a causa delle sue numerose possibilità e della gamma di freschi colori che si trovano attualmente in commercio – e non solamente la carta crespa (che si può, per consolidarla, incollare su della tela per carta modelli), ma ogni tipo di carta di colori, lucidi o opachi, rigide o morbide, argentate, dorate. Ci sono dei verdi e dei rossi metallizzati il cui impiego giudizioso ha dei bellissimi effetti, prodotte da case specializzate.⁸

⁷ Ibidem.

⁸ Lèon Chancerel, *Le theatre et la jeunesse*, Paris, Éditions Bourrelrier,

È possibile utilizzare materiali di recupero che, oltre ad essere economici e di facile reperibilità, sfidano l'immaginazione e la creatività.

Questi possono essere costruiti da imballaggi vuoti, scatole di cartone, sacchetti di carta, fustini per detersivi, vestiti vecchi, pezzi di stoffa, resti di lana, bottiglie di plastica e qualsiasi altro elemento che possa stimolare la fantasia. Dalla scelta dei materiali dipenderà il tipo d'esperienza di manipolazione che il soggetto incontrerà nella fase specifica di realizzazione della maschera.

IV fase: scelta della forma della maschera

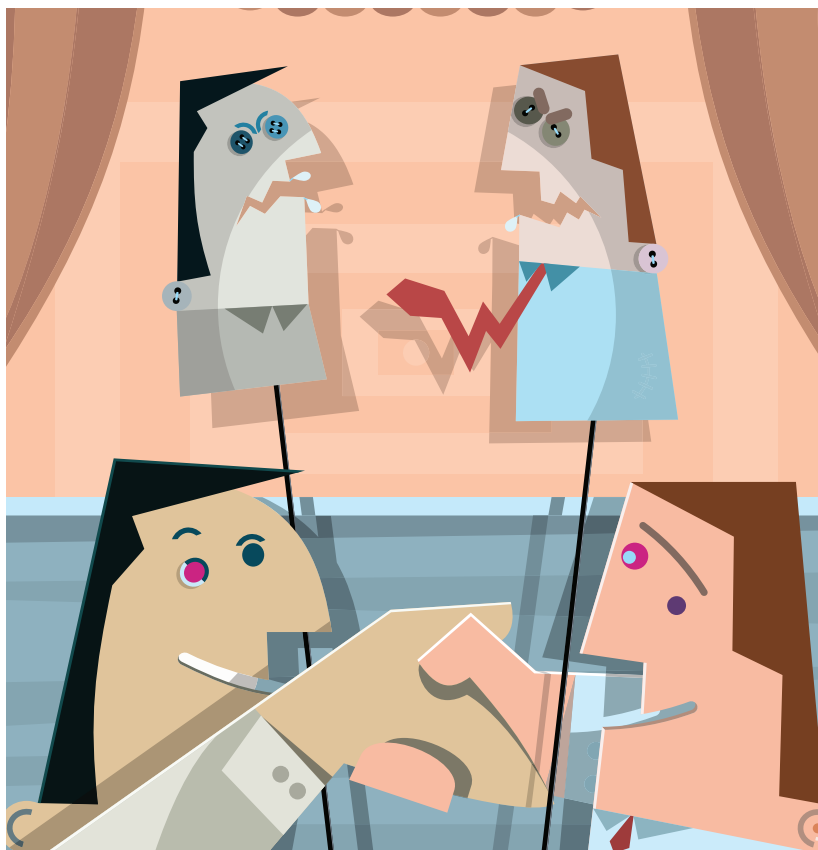
La scelta della forma della maschera dipende quasi esclusivamente dalla sua funzione. Le maschere che coprono solo gli occhi, realizzate in genere con la carta, il cartoncino o il tessuto, sono utilizzate poco in teatro, per lo più in occasione del carnevale. La maschera che copre tutto il volto è adatta per quasi tutte le occasioni ma, in particolare, per le rappresentazioni sceniche in cui l'emissione della voce non è costante. Le maschere che coprono metà viso, lasciando la parte inferiore scoperta, permettono l'espressione e la mobilità alla bocca, risultando adatte ad un uso prolungato. Quelle che coprono tutta la testa sono consigliabili per la rappresentazione di fiori, piante, animali, creature fantastiche. Sono di grande impatto figurativo, ideali per essere indossate in ampi spazi al chiuso o all'aperto. Le maschere che lasciano il viso scoperto s'indossano come un cappello e vengono animate con il movimento del corpo e della testa, rendendo vive e mobili la naturale fissità della maschera.

V fase: disegno della maschera

Prima di passare alla realizzazione pratica della maschera è importante definire il soggetto con un disegno preliminare, in altre parole con uno schizzo, per mettere in risalto i volumi, le cavità e le sporgenze del viso. Per darle espressività è necessario accentuare e stilizzare graficamente con il

chiaroscuro i lineamenti del personaggio scelto, studiando e confrontando le varie soluzioni possibili. Prima si tracciano le linee fisse del viso, cioè il naso, la bocca, la fronte e il mento. Poi si tracciano le linee mobili del viso, cioè le pieghe degli occhi, delle sopracciglia e della bocca, in maniera tale da visualizzare l'espressione che si desidera ottenere. Bisogna considerare la maschera nel suo insieme, disegnando il soggetto sia di fronte sia di profilo. Si procede poi dando vo-

lume al progetto con il chiaroscuro, scurendo le cavità e le pieghe del viso con la matita, il colore a tempera o l'acquarello. È importante tenere in considerazione le misure del viso e della testa di chi la indosserà. Le misure fondamentali sono: la larghezza e la circonferenza del volto; la lunghezza del viso dall'attaccatura dei capelli al collo; la posizione degli occhi in relazione alla mediana verticale del viso e alla linea orizzontale degli occhi. Se, invece, la maschera copre l'intera testa, è necessario conoscere anche



le misure inerenti a essa. Sarà necessario progettare questi dati riportandoli con il compasso, il calibro e il metro da sarti sulla maschera che s'intende realizzare. Questa fase obbligatoria è di per sé piacevole, perché disegnare, è un'attività spontanea, presente fin dalla tenera età. La realizzazione dei disegni dipende sia dalla capacità osservativa del soggetto, dalla sua abilità data anche dall'età evolutiva e sia dal suo stile.

Il disegno, oltre ad essere un momento rilevante per la buona riuscita delle maschere, è uno strumento utile per lo sviluppo dell'espressività, per il riconoscimento e la riproduzione delle forme, per il conseguimento della coordinazione occhio-mano e per acquisizione del senso estetico. Con questa fase si passa dall'utilizzo alla produzione: il compito diventa più impegnativo. Il soggetto deve essere in grado di compiere, oltre al lavoro di analisi e di sintesi proprie della fruizione, un'immediata elaborazione delle informazioni a disposizione, la traduzione in immagini, l'interazione con il disegno attraverso correzioni e la valutazione del risultato ottenuto.

VI fase: costruzione della maschera

Il lavoro di costruzione della maschera è molto gratificante per l'uomo, perché risponde alla sua naturale propensione per il fare. È un'attività plastica, cioè di modellazione in rilievo, attraverso la quale il soggetto entra in relazione con degli oggetti: i materiale e gli strumenti. Si acquisisce l'esperienza di percezione tattile e pressoria, cioè di manipolazione, attraverso cui il soggetto viene a conoscenza delle caratteristiche fisiche di questi oggetti. In altre parole scopre che le cose sono diverse per scivolosità, ruvidezza, elasticità, durezza, malleabilità. Sperimentandosi con materiali diversi, sviluppa la percezione tridimensionale, le abilità fino-motorie, quelle riguardanti l'uso delle mani e delle dita e acquisisce maggiore conoscenza della realtà e delle sue strutture formali, quali le simmetrie, le disuguaglianze, le regolarità.

L'incontro con il materiale non è solo un'esperienza percettiva tattile e pressoria, ma anche visiva, uditiva, olfattiva. Il materiale presenta, infatti, colori, odori, suoni diversi. In questo modo l'attore può scoprire che i materiali hanno anche una valenza simbolica: un colore, un odore, una forma, una consistenza che può suscitare emozioni e rimandi differenti. Familiarizzando con il materiale può così scoprire i suoi segreti e utilizzare in modo consapevole le sue proprietà e le sue potenzialità.

Questa esperienza percettiva, inoltre, potenzia le immagini mistiche, che sono necessarie per lo sviluppo della creatività. Quest'ultima è, quindi, il risultato di un processo di rappresentazione, di costruzione, di riflessione, di sintesi e di valutazione.

VII fase: colorazione e decorazione della maschera

Le maschere possono essere truccate, disegnate e decorate senza limiti alla fantasia. Data l'alta potenzialità espressiva e simbolica dei colori, variandoli si possono ottenere soluzioni differenti a partire dalla stessa maschera. I colori ad acquarello, avendo tonalità delicate, sono adatti per creare sfumature su maschere in garza e in cartapesta. La sfumatura può essere ottenuta anche dall'uso di colori a olio, che, in più, una volta asciutti, acquistano un tono semilucido. Le tempere e gli acrilici, essendo uniformi e opachi, sono utili come colori di fondo o per creare forti variazioni chiaroscurali. Con i colori è possibile procedere in modi diversi e con varie tecniche, che possono essere scoperti dal soggetto stesso in fase di sperimentazione. In questo modo comprenderà, farà propri e utilizzerà le potenzialità espressive e simboliche racchiuse nel colore. Le maschere possono essere anche decorate con qualsiasi materiale, scelto e utilizzato seguendo la propria creatività:⁹ elementi naturali come foglie, legnetti, oppure con inserti vari, di stoffa, plastica...

MASCHERA NEUTRA: L'APPARENZA CHE RIVELA

Tramite l'utilizzo della Maschera Neutra, la persona permette alla propria corporeità di affermarsi ancor più, di ingigantire le sue abilità, di intensificare il suo essere portatore di valori. L'espressività della Maschera non dipende dalla sola mimica del viso ma dagli atti compiuti dal resto del corpo come unico mezzo a disposizione dell'uomo per comunicare.

Lo sviluppo della propria espressività costituisce il punto di partenza per fare teatro, allora il primo passo, per avere un dialogo autentico con se stessi e con gli altri e riuscire a raggiungere una piena accettazione di sé e di prendere coscienza del proprio linguaggio corporeo.

La maschera neutra ebbe un ruolo fondamentale nella pedagogia di Copeau perché riuniva in sé il silenzio, la capacità di ascolto di se stessi, la libertà di sperimentare ed esprimere la propria creatività.¹⁰

In questi termini l'uso della Maschera diventa un mezzo con il quale ciascun individuo è messo nella condizione di sperimentare e scoprire ciò che regola il proprio movimento, l'azione e il gesto.

Essa può essere intesa come strumento in grado di dilatare le proprie possibilità espressive, facilitando l'accesso all'autenticità del proprio essere. Questo significa che la persona, nel momento in cui decide di coprire il proprio volto accetta, una concezione di spazio - tempo soggettiva e cade in una dimensione che gli appartiene interiormente, arrivando a purificare e a comprendere i codici corporei che emergono. Tutto ciò porta a un'esaltazione della propria dimensione corporea e partendo da essa, ciascuno ha la possibilità di scavare dentro di sé, di confrontarsi con ciò che appare sconosciuto scoprendo la propria unicità.

A partire dal momento in cui è mascherato l'allievo si libera. Egli sperimenta il suo fondo personale. Nell'esercizio di 'attendere', ad esempio, egli si lascia andare a provare la speranza, o la delusione, o la gioia. Tanto più che l'esercizio *non consiste nel mostrare questi sentimenti*, ma nel permettere all'allievo di sperimentare ciò che accade esteriormente quando li si prova, nel constatare che *provarli* è la prima condizione, per avere da mostrarli, che c'è dunque, precedentemente a ogni azione uno *stato*. Con la maschera egli prova inoltre quali segni hanno partecipato del suo stato, e quali altri sono artificiali o superflui; e che interesse o che emozione dello spettatore è in rapporto diretto con questa sincerità.¹¹

Con queste parole, Copeau fa emergere la funzione e la capacità della Maschera di essere uno strumento in grado di promuovere la mediazione tra sé e il mondo, costringendo chi la indossa, a usare totalmente la propria corporeità per esprimere qualsiasi gesto. Oltre ad esaltare le qualità comuni-

9 Per maggiori informazioni sul processo di costruzione delle maschere cfr., AA. VV., *Fare maschere con materiali poveri e ricchi*, Bussolengo, Demetra, 1994. Inoltre cfr., Doda Angelini, *Maschere, tecniche, idee, materiali per costruire*, Milano, Ottaviano, 1983.

10 Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla teatralità*, Editore XY.IT, Arona, 2009, p. 96.

11 Jacques Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Larines, 1931, pp. 293-294.

cative, l'autore ha evidenziato come il movimento del corpo rispecchia una condizione interiore precisa e come sia in grado di esprimere una «trasparenza dell'anima dell'attore»¹².

L'uso della maschera consenta a chi la indossa, di fare emergere attraverso il suo corpo, parte della sua unicità.

Lo stesso Lecoq, afferma il medesimo concetto parlando di «Maschera Neutra che finisce senza maschera»¹³, dimostrando come, oltre a favorire la percezione più chiara del proprio corpo, la Maschera Neutra lavora sulla presenza espressiva della persona in quanto tale.

Marco De Marinis asserisce che «lo sguardo è la maschera e la faccia è tutto il corpo. Tutti i movimenti si rivelano così in modo potente»¹⁴ definendo in questo modo il vero ritratto della Maschera Neutra e considerandola come uno strumento importante nella pedagogia teatrale. Attraverso quest'ausilio si arriva a valorizzare le qualità di una persona nel rispetto più totale della sua personalità insegnando a donare se stesso e a porsi in relazione con gli altri: «il movimento attraverso azioni, oltre a essere ciò che costituisce una persona, crea la personalità della persona stessa»¹⁵.

Ciò dimostra come il corpo, nel complesso fenomeno umano, è non solo qualcosa che si possiede ma qualcosa che si vive. Ciascun individuo, per raggiungere pienamente il suo Io spirituale utilizza la sua corporeità perché unica espressione d'interiorità e ciò dimostra come quest'ultima è una parte determinante per la propria esistenza.

CONCLUSIONI

Il sé è l'oggetto della ricerca di tanti scienziati nei campi della fisica, delle neuro-scienze, della microbiologia, tutti sono alla ricerca di un'equazione, della definizione, di un principio che sia capace di uniformare tutte le forze che agiscono nell'universo. Come affermava Socrate, lo scopo è conoscere se stessi, il precetto «Conosci te stesso» era scritto a caratteri cubitali in pietra, sul frontespizio del tempio di Apollo a Delphi. Questa istruzione può apparire come banale ma non è così, perché le persone credono di conoscersi ma, di fatto, conoscono le maschere che si sono sovrapposte al sé. Tale confusione, produce uno smarrimento pari alla perdita di visione che caratterizza uno stato ipnotico, di sonnambulismo o lo stato di un soggetto narcotizzato; si ha un'idea di sé, ma distante dalla realtà, estranea alla realtà dei fatti finché il soggetto non conosce se stesso, non può riconoscere le maschere. Acquisendo consapevolezza del più intimo sé, il soggetto non solo riconosce le maschere, ma le indossa con una certa difficoltà e solo quando sono indispensabili per operare in questa dimensione umana, come chi veste un abito essendo ben cosciente che è qualcosa che si può togliere e mettere.

Facendo questo paragone, la personalità è una maschera che il soggetto indossa per stare in rapporto alla società e la maschera rappresenta una sorta di compromesso tra le richieste dell'individuo e quelle della società circostante. La società è un ballo in maschera e porta un grande rispetto per la maschera, per chi le indossa e soprattutto per chi ne conosce l'utilità; purtroppo la stragrande maggioranza delle persone è mascherata e non lo sa. Tali persone si sono talmente identificate con la maschera, ad esempio il corpo, il ruolo sociale, il compito, che a causa di questa totalizzante identificazione, perdono di vista se stessi.

La domanda è come cercare di avvicinarsi alla propria consapevolezza e quali strumenti usare per farlo? Ecco che uno strumento come la Maschera Neutra, attraverso il suo utilizzo nel lavoro svolto all'interno di un laboratorio teatrale, permette una maggiore coscienza di sé, attraverso l'apprendimento di un linguaggio silenzioso si approfondiscono la percezione del corpo e la propria consapevolezza.

Sono tre gli aspetti fondamentali che sono sviluppati in tale lavoro: il movimento, che implica semplicemente uno spostamento di tutto il corpo o di una sua parte; l'azione fisica, che è un movimento atto a produrre un effetto; e infine il gesto, identificabile con un movimento specifico, in genere del capo e delle mani, che presuppone un'intenzione dell'individuo in relazione al perseguimento di un fine preciso.

È attraverso questa conoscenza e sperimentazione pratica che si può raggiungere uno stato di piena consapevolezza di noi stessi, in altre parole di conoscere in ogni momento i propri sentimenti e le proprie preferenze e usare questa conoscenza per guidare i processi decisionali. Avere una valutazione realistica delle proprie abilità e una ben fondata fiducia in se stessi comprende:

- consapevolezza emotiva: il riconoscimento delle proprie emozioni e dei loro effetti;
- autovalutazione: conoscenza dei propri punti di forza e dei propri limiti;
- fiducia in se stessi: sicurezza del proprio valore e delle proprie capacità.

Nel lavoro con la maschera neutra si scopre un collegamento importante con l'identità, perché nella pratica e nell'esercitazione, la persona non la perde, ma la mette da parte per fare un'esplorazione delle diverse potenzialità che possiede. Il corpo è utilizzato per esprimere senza codici previamente prefissati una comunicazione più libera e non condizionata.

BIBLIOGRAFIA

Léon Chancerel, *Les jeux dramatiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1942.

Jacques Lecoq, *Corpo Poetico*, Milano, Ubulibri, 2000.

Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, Editore XY.IT, Arona, 2009.

Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità e il gioco drammatico*, Editore XY.IT, Arona, 2010.

12 Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità e il gioco drammatico*, Editore XY.IT, Arona, 2010, p.74.

13 Jacques Lecoq, *Corpo Poetico*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 50-53.

14 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, p. 170.

15 Gaetano Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano, LED, 2011, p. 282.