

Estratto da: *Forme di valori pubblici. Logiche strutturali e proiezioni simboliche della comunicazione visiva*, a cura di Valentina Lusini, "Quaderno" n. 3 del Laboratorio di Didattica e Antropologia, Dipartimento di Filosofia e Scienze Sociali, Università di Siena, 2001.

Il volto, la maschera, il ritratto: per un laboratorio didattico in antropologia

L'idea di un seminario sul volto, nell'ambito di un corso universitario di antropologia culturale, nasce da uno studio sulle pratiche di mascheramento della persona, che sono diffuse a tutti i livelli della cultura e che mantengono un uso culturale e rituale trasversale.

Naturalmente il volto, come vertice concettuale che consente l'individuazione unitaria dei vari contenuti individuali senza essere in se stesso qualcosa di singolare, possiede una configurazione instabile, che cambia con il susseguirsi dei contesti culturali prevalenti. Interpretarne il senso è dunque un esercizio intransitivo, che non può portare lontano nell'analisi dell'avvicendamento dei valori estetici, delle norme scientifiche e delle funzioni psicologiche che ne mutano l'aspetto e ne condizionano la percezione.

Lo scopo di un seminario su un tema così vasto non può pertanto essere quello di portare avanti un'analisi storico-critica che abbia la pretesa di procedere con esaustività, e nemmeno quello di giungere ad una definizione unitaria dei contenuti, che in questo caso hanno confini estremamente mobili e variabili, dipendenti dall'interferenza reciproca di vari ambiti.

Date queste premesse, il senso del lavoro seminariale si fonda sulla raccolta e la discussione di una serie di frammenti di contenuto,

che si presenteranno come testimonianze, organizzate tra loro in un sistema di relazioni concrete, delle specifiche competenze interdisciplinari sviluppatasi intorno al tema del volto e, soprattutto, intorno ai meccanismi cognitivi e culturali che ne regolano la rappresentazione.

Sono, infatti, persuasa che qualsiasi sforzo di conoscere e rappresentare il volto (dal ritratto alla caricatura, dalla maschera alla fisiognomica) assecondi l'idea che l'impegno figurativo possa rivelarsi un ottimo sistema di mediazione tra la varietà fenomenologica e l'ideale unitario dell'espressione tipologica.

La maschera e il ritratto, come due espressioni di quest'unico esercizio di astrazione, consentono la ripetizione visibile di tratti distintivi che, seppur singolari, trovano il loro senso in una fondamentale tendenza alla classificazione, che esprime primariamente un'etica dell'identità (Pollock, 1995). In tal senso il volto e, più in generale, la testa, in quanto luoghi eletti a contenere gli strumenti cognitivi e percettivi che fondano la coscienza di sé e dell'alterità, si configurano come il punto di connessione tra l'interno e l'esterno, come una sorta di filtro permeabile che, primo tra tutti, consente all'uomo di comunicare, di ascoltare, di guardare, di parlare, di stabilire insomma una relazione pubblica con il mondo circostante. Ed è per questo motivo che la maschera, così come il ritratto, proprio in quanto rappresentazione, acquisisce il potere di perseverare la memoria, di preservare cioè dalla distruzione la presenza di una essenza singolare, pur sostituendo il "feticismo" della figurazione all'accadimento delle tecniche quotidiane dell'espressione.

In tal senso va vista l'ampia diffusione delle maschere mortuarie assunta nella cultura antica di area mediterranea, particolarmente in quella egizia, in quella siriana, in quella fenicia ed in quella etrusca, dove l'uso della maschera appare strettamente legato alle credenze religiose riferite all'aldilà ed alla necessità di preservare il corpo del defunto dalla distruzione.

Il significato di queste considerazioni ci porta ad affermare che la rappresentazione del volto, caratterizzata da una precisa individuazione formale, non comporta tuttavia un'equivalenza tra il volto e la sua rappresentazione, perché l'insieme di segni che sono scelti per l'individuazione di un carattere costituiscono un senso che si stabilisce al di là della fenomenologia dell'espressione. In altri termini, il volto acquisisce, nella rappresentazione, un significato

simbolico che deriva essenzialmente dalla specificità del linguaggio figurativo. In questo senso, si può dire che la teatralità è una categoria interna sia della maschera che del ritratto, dal momento che sia l'una che l'altro assumono il valore di "riproduzione" di una identità, intesa come originaria, che viene fissata in un riquadro visivo in grado di restituirne i caratteri fondamentali e distintivi. La teatralità del ritratto e della maschera consiste, in questa prospettiva, nella riduzione della distanza tra il volto e la sua rappresentazione, in modo che tale rapporto non si definisce sulle basi di un'equivalenza formale, ma su quelle di un'omologia intrinseca di origine semantica (Bettini, 1992).

Il tipo di relazione simbolica e riflessiva che si stabilisce tra il volto e la sua rappresentazione definisce il senso e il carattere delle maschere culturali e rituali, come quelle funerarie e cerimoniali, quelle totemiche, quelle apotropaiche e quelle utilizzate nei riti di fondazione e di causazione. È, infatti, per la sua valenza simbolica che la maschera è prerogativa delle processioni sacerdotali, delle cerimonie propiziatricie e dei rituali iniziatici.

In Grecia e a Roma, per esempio, la maschera rimane per lungo tempo legata ai rituali propiziatori, particolarmente alle feste dionisiache di origine greca, alle *Atellane* e ai *Fescennini*, spettacoli preletterari di origine romana e di genere popolare dai quali si svilupparono il genere satirico e la commedia latina. Questi "sottogeneri" teatrali, che non richiedevano una vera e propria struttura professionale, si basavano su canovacci rudimentali che comportavano l'uso di maschere fisse e ricorrenti ed erano associati, perlopiù, alle feste nuziali e a quelle collegate al calendario agricolo.

Con il passaggio dal mondo antico all'evo medio, l'uso rituale-processionale si mantenne nelle feste agricole dedicate a Priapo e nei *Saturnalia*, esaltazione del tempo festivo caratterizzata da danze mascherate e rappresentazioni mimiche dalle quali ha preso origine il carnevale.

L'origine rituale della maschera caratterizza anche le rappresentazioni apotropaiche delle civiltà orientali. In Cina, la maschera veniva adoperata dagli antichi esorcisti *chou*, mentre in Giappone l'uso di maschere lignee colorate si sviluppò in relazione alle pantomime recitate nei templi.

In una prospettiva durkheimiana, questi riti "mascherati" attuano con efficacia uno spostamento simbolico e fanno della maschera un'effigie celebrativa di carattere proiettivo.

Vista in questa prospettiva, e cioè come rappresentazione di relazioni che vi si proiettano, la maschera sostituisce all'esperienza un modello. Ora, questo modello si configura come un sistema organizzato di simboli psico-sociali che, mentre garantiscono i segni distintivi dell'esperienza, si rendono manipolabili sul piano rappresentativo (Bettini, 1992). Così la maschera, formandosi sul piano artificiale tipico della rappresentazione, ha nello stesso tempo lo scopo di eliminare l'arbitrarietà che l'ha prodotta, per stabilire una relazione intrinseca con l'attore sociale che si trova a gestirne i significati: è in tale legge di partecipazione che consiste l'efficacia del mascheramento, costituito su uno specifico gioco di " trasparenze " che implica un cambiamento di stato o, per meglio dire, di identità relativa (per esempio quando è riferita all'inaugurazione di un nuovo ciclo vitale).

Un'importante esemplificazione di questi aspetti è data dagli studi compiuti dalla storia delle religioni e dall'etnologia, che dimostrano come la vera natura della maschera si comprende quando la si considera come elemento essenziale della pratica rituale da cui trae originariamente il suo senso. Nei riti di iniziazione, per esempio, la maschera esprime un passaggio di stato, cioè un passaggio d'identità che si attua con l'acquisizione di una maturità, di natura fisica e morale, espressa in forme convenzionali. La maschera utilizzata nei cerimoniali iniziatici, che si caratterizza per le molteplici possibilità di deformazione del volto umano, non ha dunque la funzione di richiamare lo spirito di cui è rappresentazione per fargli prendere possesso del figurante, ma assume un significato " emblematico ", nel senso che conferisce al figurante una vera e propria appartenenza, rendendo credibile un passaggio d'identità, cioè una identificazione (Pollock, 1995).

In effetti, la maschera è un supporto che esprime una forma di " conoscenza di ruolo " attraverso una forma oggettuale, visivamente specificata, che riassume le convenzioni che fondano il vivere sociale. Il mascheramento non equivale, dunque, ad un travestimento, ma ad una reale presa di possesso di una nuova specificità sociale, della quale la maschera non è che un mezzo espressivo. Questa sorta di proiezione, che si esprime sul piano simbolico ma che acquisisce il carattere di un vero e proprio evento, è possibile perché la maschera, come " apparenza " dotata di particolari caratteristiche formali, è capace di oggettualizzare un concetto astratto come l'identità, che è un contenuto. Nella maschera,

dunque, contenuto e forma non si possono separare, perché fanno parte della sostanza dell'oggetto, che qualifica la sua essenza formale attraverso un contenuto sostanziale definito convenzionalmente (Lévi-Strauss, 1979).

In questa prospettiva, la maschera è un punto di articolazione dei rapporti sociali e un mezzo visibile di espressione di un potenziale semiotico che concerne l'identità (entità non trascendente, ma reale specificazione), la cui costruzione, attribuzione, trasformazione ed espressione sono da intendersi come fatti costruiti culturalmente attraverso categorie interpretative specifiche. La maschera, proprio in quanto forma convenzionale, si presenta inoltre come garante reale del rispetto delle leggi, perché, nel momento in cui il figurante la indossa, accetta di far parte di un gruppo disciplinato da regole stabilite socialmente.

Il carattere meta-storico della maschera, dato dal fatto che essa si costituisce in prima istanza come la rappresentazione di un modello, la trasforma, in un certo senso, in una specie di "idolo", cioè in un principio costitutivo e indiscusso che non è presente soltanto nel momento del suo apparire, ma che diventa documento pragmatico di un sistema di norme sociali.

Della stessa natura è il tatuaggio facciale, il cui senso è strettamente legato alla maschera, non presentandosi tuttavia come un "contenitore vuoto" atto ad accogliere un volto, ma come decorazione significativa che si applica al volto stesso.

In molte culture, l'arte di tatuarsi il viso è strettamente connessa all'esigenza di presentare differenze di ruolo: motivi e temi servono per esprimere distinzioni nel grado di nobiltà e perpetuano la gerarchizzazione interna della struttura sociale, traducendola in una decorazione oggettiva che interpreta sul piano sensibile i gradi della gerarchia.

Il tatuaggio facciale *moko*, impiegato dai Maori della Nuova Zelanda, riproduce per esempio, in forma simbolica, i tratti del volto degli antenati mitici, visualizzando la natura dell'identità sociale che si combina con un passato di natura collettiva. Questo tipo di tatuaggio consiste in una serie di elementi lineari e/o curvilinei, tracciati intorno agli occhi e ai lati del naso e della bocca, che si moltiplicano in forme ripetute sul mento, sulla fronte e sulle guance. Il tatuaggio facciale è cioè legato direttamente al corpo umano, e per questo segue una configurazione simmetrica che rispetta la simmetria del volto. La

decorazione opera dunque primariamente su un corpo in carne ed ossa, con i suoi spigoli e le sue rotondità.

Certo, si può dire che il tatuaggio è fatto per il volto. Tuttavia si può anche dire che il volto è predestinato alla decorazione, poiché solo in virtù della decorazione esso riceve una sua identità sociale, che si esprime visivamente.

Ecco dunque il punto: una regola interna viene messa in scena, si fissa pubblicamente e diventa permeabile. Le regole che presiedono all'azione e l'azione stessa si articolano così, reciprocamente, nella rappresentazione, sia che questa si applichi al volto, come nel caso della maschera o del tatuaggio facciale, sia che si presenti codificata in un ritratto. In tutti questi sistemi di rappresentazione del volto, la faccia diventa valorizzazione di una norma che difende e garantisce la corretta percezione della persona, nel rispetto di specifiche concezioni socio-antropologiche.

In effetti, il ritratto non può essere considerato la costante di un genere artistico, ma dev'essere interpretato come l'esemplificazione delle percezioni culturali dello spazio di azione dell'uomo (Getreivi, 1991). I modi in cui si organizza la sua storia dipendono infatti dal diverso senso che, storicamente, assume il concetto di imitazione, che conduce a interpretare l'essenza della persona in modi diversi, ora attraverso l'uso di un descrittivo linearismo, ora attraverso l'enfasi espressionistica come indagine di introspezione di stampo psicologico (Simmel, 1985). La realtà della presenza di tutte queste varianti non proibisce comunque di considerare il ritratto come l'omologo delle maschere della ritualità, che sono da considerare in termini strutturali, cioè come luoghi in cui la sensibilità socio-culturale si connette al concetto di presenza (Ferrari, 1998).

Così, per ritornare ad un tema già introdotto, la teatralità del volto diventa riconoscibile. La rappresentazione non tratta, infatti, soltanto la presentazione di una vita esteriore del volto, ma mette in scena una struttura, una grammatica dell'uomo capace di fissare degli archetipi che diventano un mezzo di partecipazione sociale. È proprio nella cristallizzazione operata dalla rappresentazione che s'inserisce l'investimento simbolico del volto, che si scinde dall'immagine contingente in cui si esemplifica per divenire rappresentante di contenuti sociali (Vigorelli, 1991). Ed è solamente pagando il prezzo di questa scissione che si ripropone, sul piano metaforico, il problema del "riconoscimento", che fornisce gli

strumenti di comprensione del volto come presenza e garantisce una possibilità supplementare di esistere.

Bibliografia

- AA. VV., *Il volto nell'arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1978.
- AA. VV., *Effetto Arcimboldo: trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, Fabbri-Bompiani-Sonzogno, Milano, 1987.
- ACQUAVIVA S. S., BIANCA M., DINI V., *Cultura del carnevale e della festa: tempo, corpo, maschera, infelicità*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 1987.
- AGOSTI B., AGOSTI G., *Le tavole del Lomazzo*, L'Obliquo Stampa, Brescia, 1997.
- ANTONINI G., *I precursori di Lombroso*, Bocca, Torino, 1900.
- ASLAN O., BABLET D. (a cura di), *Le masque du rite au théâtre*, Editions du CNRS, Paris, 1985.
- BETTINI M., *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Laterza, Roma-Bari, 1992, a cura dell'Associazione "Antropologia e Mondo Antico".
- BIANCHI BANDINELLI R., *L'origine del ritratto in Grecia e in Roma*, Edizioni Ricerche, Roma, 1984.
- BINDMAN D., *L'immagine ribelle*, in AA. VV., *Europa: storia di un'identità*, Electa, Milano, 1987.
- BOVINI G., *Il ritratto sui sarcofagi paleocristiani e l'arte romana*, in "Quaderni di Roma", fasc. 3-4, Firenze, 1948.
- BRILLI A., *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Bari, 1985.
- BULFERETTI L., *Cesare Lombroso*, Utet, Torino, 1985.
- BURCKHARDT J., *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, Bulzoni, Roma, 1993.
- BURCKHARDT T., *La maschera sacra e altri saggi*, S. E., Milano, 1988.
- CAILLOS R., *L'occhio della medusa: l'uomo, l'animale, la maschera*, Cortina, Milano, 1998.
- CAPPABIANCA A., MANCINI M., SILVA U., *La costruzione del labirinto. La scena, la maschera, il gesto, la cerimonia*, Mazzotta, Milano, 1974.
- CAROLI F., *Storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano, 1995.
- CAROLI F., *L'anima e il volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Electa, Milano, 1998.
- CASTELNUOVO E., *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in "Storia d'Italia", vol. V: *I Documenti*, Einaudi, Torino, 1973.
- COCOZZA V., *Il mito e la maschera: il fondamento emotivo della rappresentazione*, Quattro Venti, Urbino, 1984.
- DAUMIER H., STOLL A., *Il ritorno dei barbari: europei e "selvaggi" nella caricatura*, Accademia delle Belle Arti, Napoli, 1988.
- DE LOGU G., MARINELLI G., *Il ritratto nella pittura italiana*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1975-1976.

- FALDINI F., FOFI G., *Totò: l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- FERRARI S., *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari, 1998.
- FINK G., *Evoluzione e maturità di Chaplin: la maschera e l'occultamento*, in A. ABRUZZESE, *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia, 1978.
- FOSSI G., *Il ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria*, Giunti, Firenze, 1996.
- FREEDBERG S. J., *Circa 1600. Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci: una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, Nuova Alfa, Bologna, 1984.
- GETREVI P., *Le scritte del volto*, Franco Angeli, Milano, 1991.
- GIANERI E., *Periodici illustrati di satira, umorismo, caricatura e varia umanità: 1840-1980*, Archivio Storico, Torino, 1995.
- GIANERI E., *Storia della caricatura europea*, Vallecchi, Firenze, 1967.
- GOMBRICH E. H., *L'esperimento della caricatura*, in E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino, 1965.
- GOMBRICH E. H., *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, in E. H. GOMBRICH, J. HOCHBERG, M. BLACK, *Arte, percezione, realtà*, Einaudi, Torino, 1992.
- GUZZI V., *Il ritratto nella pittura italiana dell'Ottocento*, Fabbri, Milano, 1967.
- LAURENZI L., *Il ritratto dei Greci*, in "Critica d'arte", n. 23-24, Firenze, 1940.
- LAVATER J. K., *Della fisiognomica*, TEA, Milano, 1993.
- LE BRUN C., MONTAGU J., *The expression of the passions*, New Haven, Yale University Press, London, 1994.
- LÉVI-STRAUSS C., *La via delle maschere*, Einaudi, Torino, 1979.
- LOMBROSO C., *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino, 1924.
- LOMBROSO C., *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia e all'estetica*, Bocca, Torino, 1894.
- MAGLI P., *Il volto e l'anima: fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano, 1995.
- MASTROPASQUA F., *La maschera di Shoort: travestimento e scrittura sul corpo*, in "Critica d'arte", n. 18, anno LIII, ottobre - dicembre 1988.
- PARIS R., *Persona: la maschera nel teatro antico*, Barbablù, Siena, 1981.
- PATRIZI M. L., *Dopo Lombroso*, Società Editrice Libreria, Milano, 1916.
- POLLOCK D., *Masks and the Semiotics of Identity*, in "Man", vol. 1, n. 3, september 1995.
- PORZIO F., *Da Caravaggio a Ceruti: la scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, Skira, Milano, 1998.
- POZZI G., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in R. PALLUCCHINI, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Olschki, Firenze, 1981.

- SAHLINS M., *Esoteric Efflorescence in Easter Island*, in "American Anthropologist", 57 (5), october, 1955.
- SIMMEL G., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- TESSARI R., *La Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano, 1981-1984.
- VIGORELLI L., *Immagini dell'invisibile*, Amilcare Pizzi Editore, Bergamo, 1991.
- VILLA, R., *Il deviante e i suoi segni: Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Angeli, Milano, 1985.
- ZAMPA R., *Della comparazione dei caratteri fisici dei delinquenti e dei non delinquenti*, Landi, Firenze, 1890.
- ZAMPA R., *Delle anomalie nella antropologia criminale*, Landi, Firenze, 1892.
- ZAPPONI N., *Il fascismo nella caricatura*, Laterza, Bari, 1981.